АРАБЕСКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

АРАБЕСКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

АРАБЕСКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО:
ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ. ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ. ПОЭТИКА





Андрей Белый. 1916. ГМП

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ БЕЛГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ А. С. ПУШКИНА
МЕМОРИАЛЬНАЯ КВАРТИРА АНДРЕЯ БЕЛОГО

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

АРАБЕСКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ
ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ
ПОЭТИКА

Белград ● Москва
2017

Филологический факультет Белградского университета
Декан: *проф. д-р Лиляна Маркович*

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства науки Республики Сербии

Редакторы-составители:
проф. д-р Корнелия Ичин, д-р Моника Спивак

Редакторы:
к. ф. н. Ирина Волкова, к. ф. н. Иоанна Делекторская,
Елена Наседкина

Рецензенты:
проф. д-р Игорь Смирнов, проф. д-р Наталья Фатеева
проф. д-р Роман Тименчик

Художественное оформление:
Анна Недельковић

Компьютерная верстка:
Стефан Розов

ISBN 978-86-6153-303-7

Тираж 300 экз.

Издательство филологического факультета в Белграде
11000 Београд, Студентски трг 3, Република Србија

Подготовлено к печати и отпечатано в типографии «Grafičar»
31205 Севојно, Горјани бб, Република Србија

От составителей

Сборник «Арабески Андрея Белого» подводит итог тому, что сделано мировым литературоведением за последние пять лет в изучении жизни и творчества крупнейшего русского писателя-символиста Андрея Белого (1880–1934). Интерес к Белому, к этой уникальной фигуре Серебряного века, со временем становится все более заметным, он стал ключевым автором для литературоведов XXI века. Исследуется влияние Андрея Белого на культуру, стиль мышления, творчество его современников и тех писателей, которые пришли после него. Обнаруживаются и новые неожиданные находки, связанные с пробелами в его биографии, новые тексты, требующие публикации и осмысления. Новые подходы к известным текстам вскрывают те пласты смыслов, на которое прежде не обращалось достаточного внимания.

В основу книги положены материалы международной научной конференции, состоявшейся 26–31 октября 2015 г. в Москве, в музее Мемориальная квартира Андрея Белого (Арбат, 55), и приуроченной к юбилею писателя — 135-летию со дня его рождения. Организаторами юбилея выступили Государственный музей А. С. Пушкина и его филиал Мемориальная квартира Андрея Белого, университет Белграда (отделение славистики), Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской Академии наук.

В сборнике приняли участие виднейшие специалисты по Серебряному веку и творчеству Андрея Белого. Наряду с признанным классиками литературоведения, публикуются статьи молодых перспективных ученых. Представлены научные школы разных направлений, авторы из Австрии, Венгрии, Германии, Италии, Латвии, Польши, России, Сербии, США, Тайваня, Швейцарии, Швеции, Японии.

Книга открывается разделом публикаций. В нем представлены как тексты самого Белого, так и рецепция его личности современниками (воспоминания Л. В. Горнунга, суждения о нем Л. С. Ильяшенко). Впервые в научный оборот вводится фундаментальный корпус переписки Андрея Белого с Н. П. Киселевым, книжником, мистиком, сотрудником издательства «Мусагет» и Румянцевского музея. Переписка охватывает период с 1905 по 1918 г. и проливает свет на судьбоносную для Белого ссору с Эллисом и Э. К. Метнером. Взгляды писателя на историю символизма сквозь призму книжных новинок издательств «Скорпион» и «Мусагет» проясняют неизвестные ранее обзоры, планировавшиеся им для журнала «Труды и дни». Представления Белого об истории и типологии мировой философской, эстетической и психологической мысли раскрываются в конспекте лекционного курса, подготовленного для чтения в Наркомпросе в 1918 г., а его первые впечатления от путешествия по Италии — в газетных

очерках 1911 г., переработанных впоследствии для книги «Путевые заметки». В переводе с немецкого публикуется пространное исповедальное письмо Белого мистику и антропософу М. Бауэру (1922), в котором писатель подробно рассказывает о своей жизни в послереволюционной России и переживаниях, вызванных разрывом отношений с Асей Тургеневой.

К разделу публикаций примыкает раздел «Линии жизни». Помещенные в нем работы посвящены разнообразным аспектам биографии писателя и также в основном базируются на архивных и труднодоступных источниках. Сюжеты из личной жизни писателя занимают в этом разделе ведущее место. Так, по письмам из швейцарских архивов реконструируются совершенно неизвестные ранее страницы биографии Белого (его увлечение Натальей Тургеневой-Поццо), анализируется серьезная травма, нанесенная Белому Л. Д. Блок, вводятся в научный оборот неизвестные факты из области генеалогии. Впервые становятся доступны читателю материалы семейной переписки родителей Белого из фондов МГУ, а также — материалы Белого, сохранившиеся в архиве Базельского университета. Большое внимание уделено восприятию Белого современниками, его поклонниками и резкими критиками. Даются выдержки из дневника И. Н. Розанова, содержащие многочисленные записи разных лет об Андрее Белом, его выступлениях и участии в культурной жизни России, неизвестные воспоминания о Белом в Коктебеле и ожесточенных литературных спорах, в которых он участвовал, анализируется восприятие его личности и творчества японскими славистами, приезжавшими в СССР в 1920-е гг.

Раздел «Лабиринты сознания» посвящен мистическим, философским, историософским исканиям Белого. В нем вскрывается влияние на творчество Белого идей Вл. Соловьева и Р. Штейнера, исследуется природа его автобиографизма. В разделе «Ландшафты культуры» анализируется широкий контекст творчества Белого, его связи с предшественниками, современниками, потомкам.

Значительная часть работ посвящена интерпретации поэтического и прозаического наследия писателя (сборники «Золото в лазури», «После разлуки» и отдельные стихотворения; «Петербург», «Москва», «Котик Летаев», «Записки чудака», «Глоссолалия», «Путевые заметки», «Мастерство Гоголя», мемуары и др.). Особое внимание уделяется анализу образности, аллюзий, лейтмотивов.

Этот сборник ни в коем случае не следует рассматривать как закрывающий тему. Наоборот, он должен стимулировать интерес к творчеству Андрея Белого, стать основой для дальнейших исследований и открытий.

Корнелия Ичин, Моника Спивак

Список литературы и сокращений*

Государственный музей А. С. Пушкина — ГМП
Российская государственная библиотека — РГБ
Российский государственный архив литературы и искусства — РГАЛИ
Полное собрание сочинений — Полн. собр. соч.
Собрание сочинений — Собр. соч.
Сочинения — Соч.

Андрей Белый. Материал к биографии (интимный) / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. М.: Открытое общество; Феникс, 1992. Вып. 6. С. 337–415; Вып. 8. С. 409–471; Вып. 9. С. 409–449 — *Андрей Белый*. Материал к биографии // Минувшее. М., 1992. С указанием номеров тома и страниц.

Андрей Белый. Между двух революций. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 3 / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990 (Литературные мемуары) — *Андрей Белый*. Между двух революций. М., 1990.

Андрей Белый. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1 / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1989 (Литературные мемуары) — *Андрей Белый*. На рубеже двух столетий. М., 1989.

Андрей Белый. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2 / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990 (Литературные мемуары) — *Андрей Белый*. Начало века. М., 1990.

Андрей Белый. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подгот. Л. К. Долгополов. М.: Наука, 1981 (Литературные памятники) — *Андрей Белый*. Петербург. М., 1981.

Андрей Белый. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подгот. Л. К. Долгополов. 2-е изд., испр. и доп. Редактор второго изд. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2004 (Литературные памятники) — Андрей Белый. Петербург. СПб., 2004 — *Андрей Белый*. Петербург. СПб., 2004.

Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Сост., вступит. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994 — *Андрей Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Андрей Белый. Симфонии / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1991 — *Андрей Белый*. Симфонии. Л., 1991.

---

* Отмечены часто встречающиеся в сборнике издания и аббревиатуры.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Арабески. Луг зеленый. М., 2012.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и сост. В. М. Пискунова; предисл. и коммент. В. М. Пискунова, Н. Д. Александрова, Г. Ф. Пархоменко. М.: Республика, 1997 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Мастерство Гоголя. Исследование. / Общ. ред., сост., послесл. и коммент. Л. А. Сугай. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2013 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Мастерство Гоголя. М., 2013.

Андрей Белый. Собрание сочинений: На рубеже двух столетий. Воспоминания / Общ. ред., послесл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2015 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: На рубеже двух столетий. М., 2015.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом / Послесл. В. М. Пискунова; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М.: Республика, 1994 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Петербург. М., 1994.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Общ. ред. М. Л. Спивак; сост., послесл. и коммент. Д. О. Торшилова. М.: Дмитрий Сечин, 2014 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 2014.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Общ. ред. В. М. Пискунова; сост., подгот. текста, коммент и послесл. И. Н. Лагутиной. М.: Республика, 2000 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 2000.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Серебряный голубь. Рассказы / Сост., предисл., коммент. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1995 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Символизм. Книга статей / Общ. ред. В. М. Пискунова; подгот. текста В. М. Пискунова; предисл. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова; примеч. Е. И. Волковой. М.: Культурная революция; Республика, 2010 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Символизм. Книга статей. М., 2010.

Андрей Белый. Собрание сочинений: Симфонии / Сост., послесл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2014 — *Андрей Белый.* Собр. соч.: Симфонии. М., 2014.

Андрей Белый. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступит. ст., подгот. текста, сост., примеч. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада. СПб.; М.: Академический проект; Прогресс-Плеяда, 2006. (Новая библиотека поэта) — *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. С указанием номеров тома и страниц.

Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова; подгот. текста А. В. Лаврова и Г. В. Нефедьева. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. (*Блок А. А.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. Кн. 1 / Общ. ред. С. С. Лесневского) — Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001.

Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; подгот. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998.

Андрей Белый. Александр Блок. Москва / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, А. Э. Рудник, М. Б. Шапошников. М.: Московские учебники и Картолитография, 2005 — Андрей Белый. Александр Блок. Москва. М., 2005.

Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Отв. ред. М. Л. Спивак; сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. М.: Наука, 2008 — Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008.

Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации / Сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. М.: Советский писатель, 1988 — Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988.

Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995 — *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.

Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007 — *Лавров А. В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007.

Миры Андрея Белого / Ред.-сост. К. Ичин, М. Л. Спивак; сост. И. Б. Делекторская, Е. В. Наседкина. Белград; М.: Изд-во филологического факультета Белградского университета, 2011 — Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011.

Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей / Отв. ред. М. Л. Гаспаров; сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999 — Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999.

Смерть Андрея Белого (1880–1934). Сборник статей и материалов: документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина. М.: Новое литературное обозрение, 2013 — Смерть Андрея Белого. М., 2013.

Спивак М. Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2006 — *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.

Раздел I

ПУБЛИКАЦИИ

А. Л. Соболев (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И Н. П. КИСЕЛЕВ

Спорадическая, с многолетними перерывами, переписка Андрея Белого и Николая Петровича Киселева (*Илл. 1, 2, 3*)[1] не принадлежала к числу важнейших эпистолярных диалогов ни для одного из корреспондентов. Это же можно повторить и об их продлившемся не одно десятилетие знакомстве: несмотря на многократно документально зафиксированную взаимную приязнь[2], возникавшую тень ученичества и реликты мистического братства, их отношения не переступали известной грани: об этом можно судить, в частности, по тому, что Белый, охотно переходивший на «ты» со сверстниками, остался с Киселевым в рамках формального обращения. Между тем, в их судьбах было как минимум два момента, когда столкновение их силовых полей заставляло взаимно менять траектории линий жизни: один раз Киселев, кажется, вполне сознательно, инспирировал разрыв Белого с группой его недавних друзей — и четыре года спустя Белый сделался косвенным виновником перемен теперь уже в киселевской биографии. Впрочем, обо всем по порядку.

Знакомство их датировать с точностью до дня, вероятно, не удастся: судя по всему, оно относится к 1904 году: с сентября Белый начинает посещать лекции на историко-филологическом факультете университета, где уже год как изучает западноевропейскую литературу Киселев, золотой медалист, выпускник 5-й классической гимназии. Письменный диалог этой эпохи, начавшийся в 1905 году несколькими короткими посланиями, ни в коей мере не может дать понятие о характере их отношений (как часто бывает с теми, кто живет на соседних улицах: ближе дойти до квартиры корреспондента, чем до почтового ящика). Из круга общих знакомых (границы которого примерно совпадают с персональным составом общества «аргонавтов») у Киселева, насколько можно судить, наиболее близкие отношения сложились с двумя: М. И. Сизовым и Эллисом[3]; последний придумает ему выразительное прозвище «Уинг» или «Гуингм» (в честь мыслящих лошадей Свифта). Первые групповые портреты этой компании запечатлены Белым-мемуаристом в декорациях предреволюционных месяцев 1905 года:

> «Мне в это время особенно вычерчен строгий, корректный Н. П. Киселев, появляющийся среди нас; очень тонкий знаток романтической литературы,

интересующийся поэзией трубадуров, историей оккультизма, упорно работающий над разнообразнейшими вопросами, но не доведший (по-моему, из добросовестности) ни одной работы до благополучного окончания, будущий музеевед, знаток книги, — он весь средневековая изысканная миниатюра; присутствие среди нас Киселева естественно придавало уют разговору, хотя он молчал, только изредка реагируя на фонтаны словесные Эллиса или фейерверки Рачинского четкой поправкою историко-литературного свойства; он тратил все деньги на ценные книги; и собирал инкунабулы; когда я приходил в его дом, он, прикладывая палец ко лбу, наклонялся ко мне, треща басом:

— "Погодите-ка, — я вам покажу..."

Исчезал и являлся с редчайшим изданием какой-нибудь, у букинистов разысканной, книги, преподнося ее так, что мне казалося святотатством до книги дотронуться:

— "Видите: физика Кирхера: приведена здесь машина мысли Раймонда Луллия..."

Он был крайне худ, высок ростом и бледен — до мертвенности; появлялся, как слабая тень, и сидел с укоризненным видом; носил небольшие усы, был в пенсне; тонкий нос и тончайшая линия профиля штриховали весь облик его интересностью; признаюся: когда одна барышня громко сказала раз "а Николай Петрович — красив-то как", я удивился; да, да: категория красоты (будь "*красавец*" он) не вязалася с Киселевым; он представлялся в те годы не человеком, а сочетанием линий, изображающим эскиз для "ex<libris>"; потом лишь я понял, какой он не то, что живой, — прямо бурный; но "*бурю*" свою он таил под сухою, ледяной и корректной личиной все замечающего, помалкивающего педанта; возился с каталогами всевозможных издательств, с проспектами обществ и книжных фирм; как поэты мечтают о написаньи поэмы, — так точно Н. П.: он мечтал дать когда-нибудь миру каталог каталогов; но пока еще этого произведения жизни своей он не дал; раз он что-то писал: "*По вопросу о каталоге каталогов*"»[4].

Несмотря на принадлежность к «аргонавтам», мистические интенции Киселева имели отчасти иной вектор: он был вхож в редакцию журнала «Ребус», посвященного вопросам оккультизма широкого профиля — от тайновиденья египтян до полтергейста в брянской избе; возможно, он в «Ребусе» и печатался — но из-за обилия неподписанных и псевдонимных сочинений атрибутировать ему какие-либо из них затруднительно. Впрочем, эта мистическая толерантность позволила Киселеву едва ли не раньше прочих «аргонавтов» заинтересоваться розенкрейцерством, оказавшим позже существенное воздействие на все сообщество в целом (вопреки ожидаемому, Киселев несколько раз оказывался первопроходцем на тех духовных тропах, которые несколько лет спустя делались торными путями)[5].

В 1907 году, не окончив университет, он уезжает за границу, откуда возвращается со своей тамошней квартирной хозяйкой, норвежской подданной Кристиной Кристенсен; заключив с нею в Москве церковный брак, он вновь отправляется в Европу, где в течение года обучается в Гейдельбергском универ-

ситете (романская филология и история искусств). В 1909 году он, уже окончательно, приезжает в Москву и получает зачет девятого и десятого семестра в университете. Во время пребывания за пределами России его эпистолярные контакты с метрополией (насколько можно судить по хорошо сбереженному архиву) крайне незначительны; на общем фоне выделяются неутешительные реляции Эллиса наподобие такой: «Бальмонт стал "славянином", Брюсов ищет только земного Рая, хотя и отрицает землю, кроме того я предчувствую его трагическую гибель, А. Белый сам распял себя на шкапу с нарядами Прекрасной Дамы, заменив черные гвозди шпильками от шляпок, Соловьев сам виноват, что "Дева Назарета" стала широка уже не как лебедь, а как гусь, Блок стал проституткой, В. Иванов мистическим педерастом, появились "Шиповники", стало быть finis Poloniae»[6]. Но к моменту его возвращения большая часть «аргонавтов» оказалась вовлечена в новый проект, которому было суждено оказать значительное влияние на биографию всех к нему причастных: в Москве организуется издательство «Мусагет» и Белый, энтузиастически вербующий сотрудников, вспоминает и про Киселева. В списке будущих авторов чаемого журнала при издательстве (проект был отложен на несколько лет и воплотился, хотя и со значительными изменениями, в виде «Трудов и дней») Киселев значится со скромной, хотя и эклектической пометкой «Библиография, мистицизм, культура»[7] (и здесь же: «Киселев обещает свое близкое сотрудничество (у него есть работы; какие, еще не знаю)»[8]), но главная его роль мнилась в другом: благодаря обширным познаниям в книжном деле, он должен был отвечать за полиграфическое воплощение издания:

> «Как только выяснится смета, завтра вечером у меня состоится техническое совещание о шрифте и бумаге; у нас есть три специалиста по этому вопросу, горячо взявшихся за дело: Киселев (шрифт и бумага), Кожебаткин (дело о заказе и наблюдения за исполнением заказа), Ахрамович (типография и прочая техника); у меня будут завтра по этому делу вечером: Петровский, Киселев, Кожебаткин, Ахрамович и только (это как бы наша техническая секция + Мамонтов, в типографии которого желательно печатание, ибо это — хороший наш знакомый, могущий отнестись не формально, а с усердием); образцы имеющихся шрифтов мы отошлем к Вам на утверждение; Киселев и Кожебаткин говорят, что следует отлить специальный шрифт (очень недорого стоит), взяв за образец шрифты двадцатых, тридцатых годов; это было бы большим изяществом журнала, в общем очень простого <sic> — иметь свой шрифт»[9].

Общая с Белым работа (в которую, насколько можно судить, Киселев включается с сопоставимой энергией[10]) совпала с выравниванием совместного интереса к мистической сфере; этому, в свою очередь, способствовало тесное общение обоих с Анной Рудольфовной Минцловой. История ее отношений с Белым ныне тщательно описана[11]; с Киселевым она вступила в бурную переписку в 1910 году; впрочем, текст и интонации открывающего корпус послания («Я только что приехала — и очень хочу Вас увидеть как можно скорее,



Илл. 1. *Николай Петрович Киселев. РГБ*

т. к. я, кажется, уеду отсюда 1-го февраля»[12] etc) заставляют предположить более раннее знакомство. На некоторое время Киселев оказывается невольным конфидентом Минцловой в ее отношениях с Белым: «<...> вчера, я еще раз получила удар, от Б. Н. Бугаева - - - т. е. не от него лично, прямо — конечно нет! — Но через "третьи руки", от тех, кому он "изливался" обо мне»[13]. Несмотря на это, накануне своего таинственного исчезновения, Минцлова пишет завещательное письмо оставляемому ею московскому кружку, упоминая в нем Киселева лишь попутно: «Обращаюсь к Вам, всем, кто пришел ко мне через Андрея Белого, и кого я полюбила и люблю навеки. Когда эти слова дойдут до Вас, меня уже не будет на Земле. Я пришла к Вам, потому что должна была *придти*. А теперь, ухожу снова, потому что *должна* уйти. Душу свою, все, что я могла передать, сейчас — я передала Андрею Белому. <...> Обнимаю Вас, Эмилий Карлович и Николай Карлович. Обнимаю Вас, Николай Петрович и Алексей Сергеевич. Обнимаю Вас, Михаил Иванович»[14].

Именно на 1909–1910-е годы падает пик очного общения Киселева и Белого (ср. краткую ретроспекцию, вышедшую из-под пера последнего: «Вы мне стали близки очень — этим летом, когда я даже не знал, что Вы будете»[15]). В конце 1910 года Белый уезжает за границу — и Киселев ненадолго оказывается включен в короткий список интимных корреспондентов, получающих подробные сведения о его перемещениях.

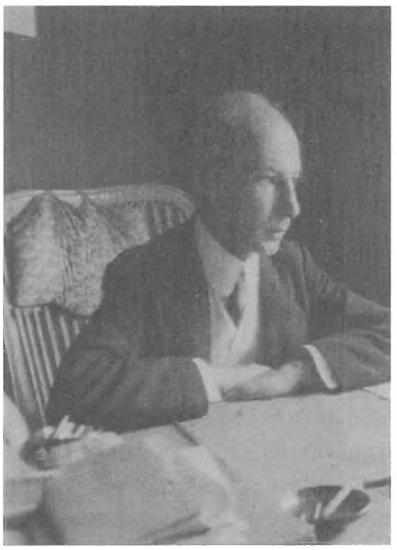
С 1912 года в их отношениях открывается новая сторона: Белый, постепенно втягивающийся в конфликт с Метнером, перебирает в письмах остальных участников «Мусагета», ища себе союзника; последовательно разуверившись в них, он пишет подряд два коллективных письма, волей случая отложившихся в бумагах Киселева. Это — центральный документ для описания одного из ключевых моментов биографии Белого; при этом функция Киселева не ограничивается статусом одного из адресатов посланий.

В те месяцы, когда сумма влияний подспудно готовит поворот Белого к антропософии, многие из бывших «аргонавтов» и сущих «мусагетовцев» уже сделались приверженцами Штейнера[16]; для Киселева, вероятно, наиболее значимым из них был пример Эллиса. С присущей ему пылкостью (и, вероятно, не предварив это переговорами с невольным абитуриентом), Эллис в письме Штейнеру от августа 1912 года решительно рекомендует ему нового ученика:

«Многоуважаемый учитель! Не хочу Вам советовать, но только нужные факты сообщить, чтобы правдивость объяснить! Мой хороший друг и так же, как г. Бугаев, духовный брат — г. Киселев-Винг (не художник Киселев, который живет в Мюнхене) вмешивался уже давно в русское художественно-мистическое движение, так называемый "символизм", который имел главным лидером г. Бориса Бугаева-Белого и был переходом от декадентства, благодаря влиянию Ницше, к бессознательно-атавистическому оккультному стремлению. В этом движении г. Белый и я, как Эллис (мое романтическое имя), в 1904 г. основали тайный союз ("ἀργω"). В этом союзе был и г. Киселев persona grata. В 1910–11 гг. этот союз преобразился в издательство "Мусагет" при влиянии г. Метнера — главного редактора. Г. Киселев интимный член и "Мусагета". Он изучал очень серьезно оккультизм уже давно, я не знаю другого человека в России с такой большой эрудицией в оккультизме. У него была большая интуиция, он был поклонником старого розенкрейцерства, и при этом большой трагедией для него был переход к теософии как внешнему течению. Индийское влияние (Besant) обидело и его; в переходный период г-жа Минцлова имела большое влияние, благодаря лжи, что она посвященная в старое розенкрейцерство. Она основала в "Мусагете" тайный союз без меня, потому что она ненавидела меня за мой фанатизм к Вам. В этом союзе были гг. Метнер, Киселев, Бугаев-Белый, Сизов (Михаил), Петровский. Все они ждали другого учителя. Г. Киселев был и есть абсолютно искренний человек, но, как русский, ребенок и внутренне. Теперь я с бесконечной трудностью привел его к теософии, и у него большой интерес и доверие к Вам, но... многие остатки эстетизма, декадентства, старо-оккультизма, русского старчества и его библиофилия (это его болезнь) бесконечно мешают ему. Невозможно тяжело с ним говорить, он абсолютно молчаливый человек и негармоничный. Я чувствую, что связан с ним мистерией Грааля и средневековой эзотерикой. <...> Я прошу, учитель, помочь моему другу! С большой надеждой Эллис»[17].

В середине лета 1912 года Киселев отправился в Мюнхен, куда призывали его и Белый, и Эллис; впрочем, посещение лекций Штейнера было его не единственной, а, может быть, и не основной целью: Румянцевский музей, где он служил библиографом, отправлял его в европейскую командировку для изучения библиотечного дела. 14 июля (по старому стилю) он выехал из Москвы, два дня спустя был в Берлине, где на некоторое время задержался — и 26 июля прибыл в Мюнхен[18]. Днем позже он писал матери:

«И здесь, представь себе, мне скучно; но здесь есть свои люди: Эллис, Белый с женой и Наташа Поццо. Эллис невероятно мил, ко мне очень расположен, о тебе говорит восторженно и посылает привет. Белый и Тургеневы тоже переживают какой-то переворот к лучшему, но теософствуют все вовсю. Я еще не представлялся Штейнеру и не был еще в здешней библиотеке; пока осматривал город и сегодня — Bayerisches National Museum — очень интересный»[19].



Илл. 2. *Андрей Белый. 1915. ГМП*

14 августа 1912 года он подал заявку на вступление в Антропософское общество; 4 ноября она была удовлетворена[20]. Впрочем, дальнейшего развития его участие в Обществе не получило, а вскоре в Штейнере разочаровался и главный его рекомендатель — Эллис. С этим связан следующий поворот сюжета.

С лета 1913 года значение Киселева в «Мусагете» резко возрастает. Единственный, по сути (если не считать артельщика Дмитрия), редакционный сотрудник В. Ф. Ахрамович никогда не отличался особенной расторопностью, так что находившийся в отъезде Метнер, не получая от него писем, испытывал к нему все большее раздражение:

> «Не понимаю, что делается в Москве. Ахрамович ничего не пишет. Труды и Дни не вышли. Меня оставляют в полной неизвестности относительно хода работ. Со своей брошюрой застрял»[21];
>
> «Что, скажите, делает Ахрамович?! Это окончательно из рук вон! До сих пор нет журнала. — Придется видно нам расстаться с ним. Отчего он *сам* не откажется, если чувствует, что не может работать»[22];
>
> «Судя по письму, Ахрамович нервно болен. Жаль, что никто меня не оповестил об этом. Надо было прямо вырвать у него из рук секретарство. Или без жалости телеграфировать мне, чтобы я приехал. Теперь мы позорно застряли с целою массою почти готовых книг. В особенности безобразно опоздание журнала с Goetheana. Теперь все скажут, что мы в хвосте у Мережковских. Это — "третье" преступление Ахрамовича, кот<орое> явно указывает на его несостоятельность»[23] и т. д.

На его фоне аккуратный и респектабельный волонтер Киселев, исправно отвечавший на письма, смотрелся чрезвычайно выгодно — и в результате в середине августа ему было сделано предложение:

> «Предлагаю Вам следующее. За гонорар, кот<орый> Вы сами укажете и кот<орый> будет списан с Вашего аванса, вероятно тяготящего Вас, очень прошу Вас в качестве члена литературного комитета и хозяйственной комиссии вмешаться *автократично* (лишь уведомляя меня) в ведение дел. Это отымет у Вас часа два в день в течение м. б. одного месяца, пока выяснится, можем ли все-таки оставить Ахрамовича или надо взять другое лицо.
>
> 1. Прошу Вас раньше всего прочесть с Ахрамовичем *все* мои письма кот<орые> я послал за эти два месяца и понудить его к пунктуальному ответу на поставленные там вопросы.

2. Немедленно ускорить набор и печатание всех в движении находящихся книг (в особенности журнала, Вибелунгов, Арийск<ого> Миросозер<цания>, Логоса, *Арго* (NB).

3. Найти хорошего корректора, кот<орый> двинул бы быстро все корректуры, т. к. Ахрамович (не говоря уже о том, что он плохой корректор), нуждаясь в заработке, хочет делать всю корректуру сам, не успевает, все задерживает, несмотря на то, что я ему неоднократно говорил, чтобы он *отнюдь* ничего не задерживал из-за корректуры и брал себе помощника»[24].

Киселев немедленно ответил согласием и с энтузиазмом включился в работу:

«С радостью принимаю Ваше предложение отработать Мусагету некоторую сумму путем редакционной работы: я сейчас в отпуску и могу приняться за дело энергично. Обещаю развить максимальную энергию, оказать давление на типографию и В. Ф. и извещать Вас о ходе дел. По-видимому, можно выпустить к 15 сентября сразу: 1) "Арго", 2) Сизова, 3) Вагнера, 4) Словацкого, 5) Чемберлена, 6) Орсье и 7) "Логос", если Яковенко доставит библиографические заметки. Хорошо бы было, если бы и Ваша книга была готова к тому же сроку: я думаю в типографии настаивать на ней в первую очередь — только Вы не задержите. Очень приятно выпустить зараз 8 книг; но будет ли чем оплатить эту уйму? <...> Во всякую минуту существования "Мусагета" я принципиально был готов взять на себя секретарские обязанности; об условиях пока не стоит говорить, впредь до точного выяснения размеров работоспособности Ахрамовича; кажется, он хочет взять себя в руки и работать»[25].

Любопытно, что этому исходу был рад и смещенный с поста Ахрамович, в эти же дни с облегчением рапортовавший своему работодателю:

«Мне не начальство нужно, мне нужен товарищ по работе. И вот странное дело. Достаточно было побеседовать с Киселевым относительно совместной работы (причем Ник. Петрович в первую минуту огорошил меня и своей слишком поспешной готовностью взяться за дело и желанием отправить меня на месяц куда-нибудь — потом мне стало понятно, почему это так) — достаточно мне было пересмотреть страшные залежи моих несовершенных работ, чтобы все химеры попрятались, работа оказалась легко выполнимой, мне даже смешно при виде куста, которого я так по вороньи испугался»[26].

К этому моменту дела «Мусагета» были запутаны весьма значительно: издательство сильно отставало от графика выпуска журнала[27], портфель был полон принятых и оплаченных рукописей и т. д. — так, что Киселев и Метнер сговаривались о том, чтобы издать уже находящиеся в производстве книги и взять полугодовую или годовую паузу, чтобы распродать товарные остатки и накопить оборотный капитал[28]. Но в дело вмешался случай: Эллис, тем временем сделавшийся из преданного ученика Штейнера жгучим его ненавистником, написал противоантропософский памфлет, который, подозревая в Мет-

нере единомышленника, отправил ему в надежде на публикацию[29]. Метнер, сам в этот момент работавший над текстом, во многом направленным против Штейнера[30], воспринял прибывший текст с чрезвычайным энтузиазмом, немедленно переслав его своему главному московскому сотруднику:

> «Посылаю статью (или брошюру) Эллиса, кот<орую> вследствие нездоровья (неврастения и безумная усталость головы и глаз) прочесть до конца не мог; ее надо *немедля* набрать или для брошюры (если размер примечаний не слишком мал) или для *Тр<удов> и Дн<ей>. Лучше* было бы *натянуть* брошюру. Но *скорее*: Эллис *очень* молил поспешить»[31].

Письмо это было отправлено 17 сентября; до Москвы оно добралось 21-го. И уже три дня спустя была готова полиграфическая смета, лично составленная владельцем типографии:

> «По печатанию книги.
> Эллис. 1000 экз. 3 л.
> Набор по 16 – 48 –
> Печать по 6 – 18 –
> Бумага 6 ст<оп> 12 ф<унтов> по 5.80 38.16 –
> Брошюровка по 2 р. за л. 6 –
> –
> 110: 16
> Набор петита за лист 24 –
> В. Воронов. Приложен образ<ец> бумаги»[32].

И тут Киселев совершает поступок, последствия которого он наверняка себе представлял. В это время из Москвы в Париж отправлялась Ольга Николаевна Анненкова (Леля), слушательница, ученица и переводчица Штейнера, один из столпов московского Антропософского общества[33]. И Киселев, встретившись с ней в последних числах сентября, рассказал среди прочего, что в «Мусагете» готовится к изданию книга Эллиса, прямо направленная против «Доктора». Вряд ли он не мог ожидать того, что произошло следом:

> «Многоуважаемый Николай Петрович, я не сдержала своего обещания держать в тайне Ваше сообщение о книге Эллиса и сказала об этом в Берлине Марии Яковлевне <Сиверс> и Белому. Уйдя от Вас, я размышляла о могущих произойти крайне печальных последствиях, если бы эта книга вышла, и потому решила предотвратить, как могу, эти последствия. Я уж не говорю, как я лично оскорблена и возмущена поступком Эллиса, но подумали ли Вы, в какое положение Вы поставили Белого!? Я могу только искренно радоваться, что нарушила свое обещание, т. к. он сказал мне, что порвал бы немедленно всякие сношения с "Мусагетом" и деловые и личные, если бы книга Эллиса вышла. Я не знала даже, что у него было условие с Метнером, по которому тот обязался не выпускать ни в "Мусагете", ни в "Логосе" ничего против Штейнера. Я не могу Вам сказать, до какой степени А. Белый был потрясен этим известием. Он надеется,

что ни Сизов, ни Петровский не знали о книге, и что все антропософы оставят Мусагет, если Эллису будет он открыт, как арена действий против Штейнера. Мне лично также очень трудно понять, что Вы согласились на печатание этой книги, особенно зная невозможный, полемический тон этого несчастного Эллиса. Если он вернется в Москву, то ведь никто из антропософов не подаст ему руки.

Я говорила М. Я. Сиверс о своем разговоре с Вячеславом Ивановым, и она еще раз настоятельно повторила, чтобы никто из членов Антропософического <sic> Общества "ни в каком случае" не давал ему циклов. Я очень, очень надеюсь, Николай Петрович, что благодаря моему почти случайному вмешательству книга Эллиса не выйдет и "Мусагет" не потеряет Белого и других сотрудников. Но помимо этого я предвижу тяжелое время для нашего Московского, еще такого неокрепшего кружка, если Вячеслав Иванов и Метнер соединят свои силы против Доктора. После наших разговоров с Вами, я с трудом могла поверить Белому, кот<орый> рассказывал мне о Вашем восторженном отношении к Д-ру во время Мюнхенского цикла.

Но если это отношение изменилось, то все же мне непонятно, как можете Вы приветствовать позорное salto-mortale Эллиса? Мы все, т. к. Бугаевы, я, Христофорова, Т. А. Бергенгрин и М. Волошина будем всячески стараться не допускать Э. до публичных выступлений против Д-ра. Пока всего хорошего. Я на днях напишу Kitty, передайте ей мой привет. Жду книгу Метнера о Гете. О. Анненкова»[34].

Судя по всему, Белый узнал о готовящейся книге 19-го октября по новому стилю — в этот день им была отправлена телеграмма с категорическим требованием остановить печатание («Книгу Эллиса не выпускать до письма — Бугаев»[35], а два дня спустя — первая из яростных записок (№ 30 по нашей нумерации). Остается открытым (и, очевидно, принципиально нерешаемым) вопрос о причинах поступка Киселева: хотел ли он предупредить Белого о готовящемся выступлении из этических соображений? (Этому противоречит горячность, с которой он взялся за печатание брошюры, не попытавшись отговорить ни Эллиса, ни Метнера). Или, наоборот, намеревался окончательно разрушить возможности примирения между Белым и «Мусагетом»[36]? В любом случае, второе безусловно произошло — при том, что сам Белый, возможно, остался в неведении, относительно роли Киселева (или истолковал его поступок лестным образом)[37] — по крайней мере, их диалог 1913 года завершается его сугубо дружелюбным письмом, за которым, впрочем, следует трехлетнее молчание[38]. За это время Киселев (по собственному интересу или по редакционной надобности) оказывается знаком с финальной частью переписки Белого и Метнера — и письменно присягает последнему: «Возвращаю Вам и копировальную книгу с ненужными письмами, которых не читал. Но прочел Ваши письма из нее к Бугаеву и, искренне говоря, проникся огромным уважением к Вам и безграничным удивлением на то, как verdreht[39] могут быть некоторые люди. <...> Еще раз выражаю полную солидарность и одобрение Вашему



Илл. 3. *Николай Петрович Киселев 1910-е (?). РГБ*

образу действий — как по отн<ошению> лично к Бугаеву, так и в оф<ициально>-ред<акторском> смысле»[40].

Следующий поворотный момент — февраль 1917 года, когда после выхода книги Белого «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» острота подзаглохшей было полемики достигла новых степеней[41]. Новый виток эскалации начался с письма И. А. Ильина, прежде безмолвствовавшего по этому вопросу: 6 февраля от отправил открытое письмо Белому («С чувством острого стыда и тяжелого отвращения прочел я книгу, выпущенную Вами против Эмилия Карловича Метнера»[42] etc), о чем четыре дня спустя уведомил своего подзащитного, сообщив, среди прочего, о намерении разослать копии послания всем потенциально заинтересованным адресатам. Из лиц, в разное время близко стоявших к «Мусагету», энергично воспринял обвинительный пафос Ильина, кажется, только Эллис. 17 апреля он направил слова поддержки Ильину («Факт становится идеей, пасквиль г. Бугаева — ядовитым газом, направленным в лице Метнера против всех нас, против всех работников в сфере христианской религии и европейской культуры»[43]), в этот же день написав «Открытое письмо ко всем сотрудникам “Мусагета” и “Трудов и дней”»:

> «Не может быть никакого сомнения в том, что неслыханное в летописях русской литературы, беспочвенное и возмутительно-клеветническое публичное (в книге, выпущенной на книжный рынок) оскорбление Э. К. Метнера, редактора, основателя и идейного вождя «Мусагета» есть ео ipso[44] оскорбление и «Мусагета» самого, т. е. всех лиц идейно соединенных между собою и с Э. К. Метнером во имя общей духовной работы без следования безусловным нормам морали и общелитературным приличиям, немыслимой. Идейное издательство пассивно переносящее публичное, печатное название своего редактора “скотодворным животным, быком, носорогом, фертиком, вульгарным демагогом, сплетником, спекулянтом, разбойником и нападающим врасплох на безоружных”[45] ео ipso превращает[46] себя в скотный двор, зоологический сад, бульвар, погромную банду, собрание сплетников, биржу сомнительных дельцов, ораву бандитов в глазах всякого, прочитавшего грязный пасквиль г. Бугаева и ставящего себе вопрос, и где же опровержение этих утверждений..., ибо самому Э. Метнеру по мотивам чести немыслимо встать на свою защиту от подобной *грязи*. Все знающие лично Э. К. Метнера, особенно все, работавшие годами вместе с ним, все без исключения знают, что в вопросе этической и идейной оценки Э. Метнера двух мнений быть не может, что без мо-

ральной, исключительной высоты его все культурное дело "Мусагета" было бы немыслимо. Неуклонное следование им заветам самой высокой культуры и началам безусловной терпимости, свободы совести и уважения к личностям и убеждениям сотрудников "Мусагета" — не могут подлежать ни малейшему сомнению.

Пасквиль г. Бугаева заслуживает немедленного и самого активного протеста не потому, что он направлен против суждений и теоретических воззрений Э. Метнера и на защиту взглядов самого г. Бугаева и Р. Штейнера[47] (ибо для сотрудников "Мусагета" морально допустимы совершенно одинаково аргументы в пользу учения Штейнера совершенно так же, как и в защиту учений Л. Толстого, Гегеля, Канта, Гете или всякого иного писателя, если они приводятся без нарушения норм морали и обычаев литературной пристойности), а единственно потому, что пасквиль этот направлен против *личности* Э. К. Метнера и потому что самому автору пасквиля лучше, чем кому-либо на свете известны все те достоинства моральной личности Э. К. Метнера, которые он заведомо сознательно, систематически, *лживо*, многократно, непристойно и безнравственно извращает.

Пасквиль его обращен к лицам, личности Э. К. Метнера, к сожалению, не знающим и о идейной ценности "Мусагета" не могущим судить на основании опыта, следовательно, пасквиль этот есть клевета, направленная на безоружных. Защищать Э. К. Метнера и его дело призваны прежде всего лица, делу этому идейно причастные и лично могущие судить о личности Э. К. Метнера, т. е. сотрудники "Мусагета" и "Трудов и дней".

Я имею честь предложить всем сотрудникам "Мусагета" выразить свой недвусмысленный протест против пасквиля г. Бугаева внесением своих фамилий на этот лист. Я заканчиваю это письмо надеждою, что выражение дружного протеста откроет глаза самому *г. Бугаеву* на то, игрушкою каких темных и разрушительных сил, столь чуждых всей прежней идейной работе *г. Белого*, явился он в деле составления пасквиля, побудят его самого по соображениям не страха перед внешним чьим-либо давлением, а по глубоким мотивам раскаяния и сожаления немедленно изъять из продажи свой пасквиль и свои возражения против книги Э. Метнера, выразить в иной, более пристойной и моральной форме, самым лучшим примером которой может служить иронически-уничтожающая своею корректностью книга Э. Метнера против Штейнера»[48].

Адресаты этой филиппики (из маргиналий Киселева на его экземпляре следует, что копии были направлены П. И. Астрову и Г. А. Рачинскому), как и другие лица, близко стоявшие в разные годы к «Мусагету», отреагировали на письмо Ильина со значительно меньшим энтузиазмом. Так, Е. Н. Трубецкой 25 февраля отправил Ильину подробное письмо-возражение (текст которого реконструируется по ответной реплике последнего)[49]; Г. А. Рачинский, С. Н. Булгаков, М. О. Гершензон и Л. И. Шестов направили сочувственное предостережение Белому, заканчивающееся призывом «не реагировать на это письмо сгоряча, не повидавшись и не обсудив его с друзьями»[50]. На этом фоне выделялась реакция А. С. Петровского, который, благодаря искаженной

информации или природной склонности к примиренчеству, счел, что Метнер не вполне разделяет пафос своего паладина — и был в этом разубежден им самим:

«Дорогой Алексей Сергеевич!

Совсем напрасно распространяете Вы ложные известия о моем снисходительном отношении к пасквилю Андрея Белого. Я вполне подписываюсь под открытым письмом И. А. Ильина и изумляюсь на тех своих друзей, которые находят это письмо резким. Свой антропософический иезуитизм Вы отчасти изволили уже проявить в Дорнахе, весною 1915 г., когда взывали "к высшей справедливости", будто требующей от меня самобичевания, ибо как иначе назвать можно было бы напечатание книги Андрея Белого, даже в тогдашней ее редакции, в Мусагете, из которого он вышел со скандалом, отрясая прах с ног своих. Ведь брошюра или большая статья, которую предлагал мне напечатать в Мусагете Андрей Белый, летом 1913 г., в Дрездене, куда он приезжал с целью пойти со мною на мировую, была бы все еще произведением сотрудника Мусагета; эта *брошюра или статья*, тогда еще написанная, (ибо и моя книга не была еще закончена) не могла бы носить характера *памфлета*, а лишь более иль менее острой внеличной полемики. В начале 1914 г. последовал раскол в Мусагете и выход из него антропософов. Далее в конце 1914 г. прислана была в Швейцарию появившаяся в свет моя книга, и в ответ на нее была написана Андреем Белым *книга* таких же размеров. Затем была сделана (благодаря посредничеству Наташи[51]) новая попытка моего примирения с Андреем Белым (о чем я глубоко сожалею). Андрей Белый читал мне *отдельные* части своей книги, которая превратилась уже в памфлет, хотя все еще не бросала тени на мою моральную личность. Я принял прочитанное спокойно и с юмором, но отказался напечатать книгу в Мусагете (даже если бы были на то средства) и был доведен до гнева и решения вновь порвать с Андреем Белым лишь поведением его и его супруги[52]. Бранных слов, цитируемых И. А. Ильиным, Андрей Белый мне не прочел. Опустил ли их Андр. Белый при чтении или вставил потом после разрыва, это важно только для психологии Андрея Белого. Словом, появившаяся в Духовном Знании книга его не есть тот *памфлет*, который он наивно предлагал мне напечатать, а есть тот *пасквиль*, который вызвал справедливый протест И. А. Ильина. Напечатать памфлет значило бы самого себя высечь во славу единодушеспасительного штейнерианства; напечатать пасквиль значило бы не только высечь себя, но перед всем светом самому клеветать на себя, признав свое нравственное разгильдяйство. Надо впасть в умопомрачение, чтобы не видеть качественного различия между моей книгой и ответом Андрея Белого. Я подрываю лишь умственный авторитет Штейнера, неоднократно подчеркивая его моральную безупречность, Андрей Белый, сектантски вступаясь за своего мейстера, пытается дискредитировать меня не только умственно, но и нравственно. Что касается возобновления моего общения с Асей, то оно состоялось, во-первых, по ее настойчивой инициативе, во-вторых, задолго до получения мною

письма И. А. Ильина. Теперь, когда я узнал всю беззастенчивость Андрея Белого, когда я узнал, что книга его давно дошла до Дорнаха (о чем умалчивала Наташа, общаясь со мною), что, следовательно, вся ругань была обеим сестрам известна, я отказался от (впрочем, за последнее время крайне редкого) общения и с тою и с другою.

Теперь настал черед и с Вами проститься навсегда после 23-летнего общения. Это горько, но неизбежно. Если М. И. Сизов и другие держатся Вашего мнения на всю эту позорную историю, то пусть они знают, что между мною и ими все кончено.

P. S. В своем прощальном письме Андрею Белому от 10-го апреля 1915 г., в котором я объясняю причину своего раздражения, я еще раз хронологически проследил наш конфликт по поводу антропософской полемики, и остается только удивляться не то отсутствию памяти не то умышленным подтасовкам фактических обстоятельств»[53].

Не остался в стороне от полемики и Киселев, который, судя по всему, выразил неудовольствие этой историей в беседе с представителями московской ветви семьи Метнеров. Некоторое время спустя это стало известно Эмилию Карловичу:

«Анна Михайловна[54] сообщила мне о разговоре, который Вы вели с нею и с Николаем Карловичем по поводу моего столкновения с Андреем Белым. Раз Вам известно содержание моего письма Алексею Сергеевичу от 22/9 апреля и открытки, одновременно отправленной на его имя, то Вам должно стать само собою ясно, что наши с Вами отношения, как деловые, так и личные, прекратились сами собою. Я не знаю, получил ли Алексей Сергеевич мое письмо, которое я в двух экземплярах отправил на имя Анны Мих<айловны> Хочется думать, что тогда, когда Вы собирались идти к Николаю Карл<овичу>, письмо еще не успело дойти до Москвы, ибо в противном случае Ваша попытка в чем-то убедить моих близких явилась бы еще более странной.

Когда-то я дал Вам на хранение часть моей переписки с Эллисом и с Андреем Белым. Кроме того, если не ошибаюсь, у Вас хранятся рукописи и московский архив Эллиса. Прошу Вас передать все эти вещи Николаю Карловичу. Если Алексей Серг<еевич> моего письма не получал, то прошу меня уведомить, для того, чтобы я мог выслать ему оставшуюся у меня копию»[55].

Встречная реплика Киселева нам неизвестна, но по ответному посланию, кажется, весьма озадаченного адресата, можно вообразить степень возмущения всегда исключительно корректного автора:

«Цюрих, 9/22-го октября 1917 г.

По мере чтения Вашего 11-го письма (от 7/20 авг. 17 г.), Николай Петрович, настроение мое невольно резко менялось: сначала я было вознегодовал на наносимые мне обиды, потом расхохотался над гротеском Ваших требований и обвинений, наконец, мне по человечески стало просто жаль,

по-видимому, нравственно хворавшего бывшего товарища. Примите это, как Вы этого и от меня требуете "терминологически".

"Безумные", "легкомысленные", "варварские", "абсолютно некультурные", "нелепые поступки, достойные дикаря"; это — по моему адресу; "нахал и хулиган" по адресу глубоко чтимого мною Ильина — и после всего этого предложение: "для соблюдения минимальной корректности" отправить Вам за Вашу брань "извинительное письмо"! Разве это не предел комизма или... не признак утери морального равновесия?

Книга Андрея Белого, которую я недавно получил, наконец, оказалась гораздо возмутительнее чем то, как ее обрисовал в своем письме Ильин. Последний, не зная наших отношений с Белым и недостаточно знакомый с гетеанскими темами, вовсе не был в состоянии отметить всю нравственную и умственную низкопробность книги Белого. "Очень жалеть, что она не вышла в Мусагете", значит потерять все критерии. Просто думаю, что Вы ее не прочли, как следует. Но вот мою-то книгу Вы читали вместе со мною дважды и одобряли. Где же было тогда или теперь Ваше научное чутье? Или на Вас ныне подействовало, что Белый умышленно, чтобы затемнить принципиальную сторону, нагрузил свою книгу балластом дешевой и сомнительно обставленной научности? "Меня уличили в поверхностной трактовке научного вопроса!" Таково "впечатление от книги Белого". Но разве тут дело решается "впечатлением"? Здесь необходимо иное: и этого "иного" я вправе был бы ждать от такого человека, за которого я Вас до сих пор считал. Ваш "нейтралитет" в моей распре с Белым есть просто ленивая отговорка, чтобы не исследовать вопроса по существу. Кроме того Вы явно поколеблены и почти на стороне антропософов, ибо только так можно объяснить Ваше вступничество <sic> в пользу книги Белого[56].

Мой "непозволительный абсентизм" объясняется тем, что моя болезнь (которой, как Вы знаете, я страдал уже в сезон 1913–14) не совместима с морским путешествием в Россию; это мнение не только врача, у которого я лечился здесь, но и официального врача в консульстве. Что же касается жизни на чужбине, то безмерно жестоко с Вашей стороны упрекать меня в праздности и благополучии; сколько я душевно выстрадал за эти годы, о том Вы, по-видимому, не можете составить себе надлежащего понятия.

Пропало столько писем, что неудивительны мои отговорки по поводу возможного неполучения Петровским моего письма. Я отправил ему открытку и кроме того письмо в двух экземплярах по адресу Анны Михайловны: один экземпляр для него, другой к сведению моих действительных друзей, укорявших меня в том, что я будто бы не занял определенной позиции к Белому и антропософам. Посылаю теперь Вам копию этого недошедшего письма[57].

Пошуканис <sic> лично меня почти не знает[58]. Немудрено, что если он слышит от таких "друзей", как Вы, Петровский и другие, мнения обо мне вроде изложенных Вами в Вашем глубокооскорбительном послании, немудрено, что он эмоционально вчитывает тогда в мои запросы "тон" недоверия или упреков. Я просто задал ему ряд вопросов, касательно тех

слухов, которые распространились в литературной московской среде о покупке им Мусагета, об издании сочинений Белого и т. п. Я написал Пошуканису целый ряд писем, где с полною признательностью говорю об его деятельности.

Ехидно замечает Петровский, что "друзья" меня "избаловали". Кроме огорчения я не видел почти ничего от своих к счастью ныне "бывших" друзей за все тяжелые годы совместной работы. Что же касается Анд<рея> Белого, то это даже не человек, а просто чудовище и притом извращенное; от таких друзей — да избавит небо друга и недруга.

Я не знаю, кого Вы имеете ввиду, говоря о жертвах моей агрессивности? Но знаю, что такой агрессивности от Вас с Вашей воспитанностью и Vornehmheit[59] я не ожидал. Признаться я краснел за Вас, читая Ваше письмо. И никогда у меня не хватило бы духу писать Вам в таких выражениях.

Вот именно потому, что Вы не видите «качественной» разницы между Размышлениями и книгой Белого я и не могу более считать Вас товарищем по ремеслу. Своего слова назад я не беру, и Вы можете быть уверены, что между нами навсегда все кончено. Ваше письмо лишь скрепило это мое бесповоротное решение.

P. S. Прошу Вас отказаться от ответа на это мое письмо»[60].

На этом история документированных взаимоотношений Киселева и Белого почти закончена: неизвестно даже, был ли последний осведомлен об этом неожиданном заступничестве. Хронологически завершающее письмо в их эпистолярном диалоге — предложение Киселева поселиться в одной из комнат его квартиры (нередкая практика эпохи массовых уплотнений: не дожидаясь назначенных жильцов, привести число обитателей к коммунальной норме): план этот не воплотился. Об их, практически неизбежных, встречах 1920–1930-х годов сведений до нас не дошло.

Письма обоих корреспондентов хранятся в Научно-исследовательском отделе рукописей РГБ. Переписка сохранилась не полностью: утрачена большая часть писем Киселева и, вероятно, часть писем Белого. В середине 1910-х годов Киселеву была оставлена на хранение часть архива Метнера, вернувшаяся к его родственникам после их эпистолярной ссоры в 1917 году (на некоторых сохранившихся в составе этого корпуса письмах Белого до сих пор остались характерные следы киселевского карандаша[61]). Вероятно, в это же время к нему попадают три коллективных письма Белого, адресованные редакции «Мусагета» — не исключено, конечно, что Киселев, чей темперамент и роль в издательстве весьма этому способствовали, негласно назначил себя архивариусом «Мусагета» и присовокупил письма к своему архиву, еще пребывая в этом статусе.

Переписка печатается в полном объеме по автографам; письма Белого: РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 1–12; РГБ. Ф. 167. Карт. 9. Ед. хр. 9; РГБ. Ф. 167. Карт. 9. Ед. хр. 10; письма Киселева: РГБ. Ф. 25. Карт. 17. Ед. хр. 12. Часть документов была ранее опубликована А. В. Лавровым в рамках рассмотрения

двух эпизодов — путешествия Белого по Средиземноморью и дела о книге Эллиса «Vigilemus»[62]; все остальные появляются в печати впервые.

Орфография и пунктуация в основном приведены к современной норме; подчеркивания в оригинале передаются *курсивом*, двойное подчеркивание — **полужирным**, разрядка так и оставлена. Зачеркнутый в рукописи текст воспроизводится [в квадратных скобках].

Эпистолярия Белого обширна, хорошо сбережена и отлично изучена, отчего велико искушение к каждому комментируемому эпизоду выстраивать череду параллельных сведений из синхронных писем; этого соблазна мы по возможности старались избегать, ограничиваясь в таких случаях лаконичным указанием на существование альтернативных документов.

Пользуемся случаем выразить признательность А. А. Ильину-Томичу (за графологические консультации), И. Р. Петрову (за помощь с немецким переводом), Л. Р. Тиняковой (за справку о концертном расписании брюссельской оперы в 1912 году). Отдельная благодарность М. В. Безродному, Н. Н. Соболевой и Л. И. Соболеву, прочитавшим эту работу в рукописи и высказавшим ряд принципиальных соображений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Биография Н. П. Киселева (1884–1965) в настоящее время тщательно изучена; см., прежде всего: Сотрудники Российской Государственной библиотеки. Биобиблиографический словарь. Московский Публичный и Румянцевский Музей. 1862–1917. М., 2003. С. 99–101; *Серков А. И.* Предисловие // Киселев Н. П. Из истории русского розенкрейцерства. СПб., 2005. С. 5–78. Аккумулированная в этих работах библиография практически исчерпывает литературу вопроса. За последующие годы к ним добавилось одно локальное уточнение (*Ершов А. Е.* К вопросу о дате рождения Н. П. Киселева // Наука о книге. Традиции и новаторство. Ч. 1. М., 2009. С. 250–251). Его взаимоотношения с Белым были попутно, но емко рассмотрены в: *Лавров А. В.* Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 479–483.

2 Ср., напр., упоминание Белого в составленном Киселевым списке «Люди, имевшие для меня величайшее значение» (*Серков А. И.* Предисловие. С. 75).

3 Впрочем, эта дружба переживала и периоды значительного охлаждения; ср. краткую записку от 28 февраля 1906 г.: «Вас мало повесить. Эллис» (НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 1. Л. 9; далее — РГБ); ср. ретроспекцию два года спустя:

> «Я тебя ненавидел лишь краткие моменты, когда ты унижался до пошлости, — когда ты в моем присутствии оскорблял память святого рыцаря Роденбаха, место к<отор>ого в “Раю стыдливости и целомудрия”, под хоругвями Девы Марии, когда от тебя пахло “Ребусом” со всем его стародевьим оптимистически-хамским суконным стилем...
>
> Но ведь все это — частности и пустяки. В сущности мы оба знаем, что скрыто под моей шутовской и твоей академической маской» (Письмо от 15 сентября 1908 г. // Там же. Л. 28 об.; о «Ребусе» см. далее).

4 *Андрей Белый.* Начало века. Берлинская редакция (1923) / Изд. подгот. А. В. Лавров. СПб., 2014. С. 168–169. Здесь и далее выделено цитируемыми авторами. Ср. слегка видоизмененный портрет в поздней редакции:

«В то же время прочерчивается передо мной и сухо-строгий, тощий студент Н. П. Киселев, книголюб, собиратель книг, спец по романтикам и по трубадурам, весь — "экс-либрис"; молчальник, — лишь изредка он реагирует четкой поправкой историко-литературного свойства на наши слова иль, палец прикладывая к протонченному профилю, басом своим трещит: "Я сейчас..." — и исчезает, чтобы выйти с редчайшей книгой, ее поднося, как икону (боишься дотронуться):

<...> Сидел он всегда с укоризненным видом, отвертываясь от всего, что не есть книга, точно слабая тень, — у стены в тенях; пенснэ с черной ленточкой, тощие усики, правильный нос; лицо серпиком; строен, высок, худокровен; он гербаризировал то, что ему подавалось под категорией жизни, высушивая живые инциденты, как цветики: и их точно расплющивал в книжных томах; утонченный знаток древних ритуалов, истории тайных, мистических обществ, готовил он "Каталог каталогов" как труд жизни, который не мог он завершить, отписавшись однажды заметкой: "К вопросу о методах при составленьи каталогов"; нос свой просунув куда-нибудь, понюхав что-нибудь, трещал голосом: "Здесь — спирит сидел... Здесь мистик чихнул". И, обнюхав любое явленье, точно писал к нему каталожную карточку, чтобы в свой каталог его засунуть, и ходил к нему, чтобы нас регистрировать: карточкой музееведческой» (*Андрей Белый*. Начало века. М., 1990. С. 389–390. Никакой статьи, даже отдалено похожей на «По вопросу о каталоге каталогов» у Киселева нет, но есть «Инструкция каталогографическая: составление карточного каталога» (*Виноградов А. К.* Организация центральной библиотеки СССР как культурный памятник Ленину. М., 1924. С. 393–473), написанная совместно с их общим с Белым другом А. С. Петровским. См.: Николай Петрович Киселев. Биобиблиографический указатель / Сост. О. А. Грачева и К. Л. Сокольская. М., 1984. С. 15).

[5] Богатый архив Киселева в НИОР РГБ (Ф. 128) много лет был закрыт для сторонних читателей; ныне доступен лишь его отдел, объемлющий эпистолярию. В будущем, когда сделаются доступны дневники (часть которых цитируется в указанной работе А. И. Серкова), нам, вероятно, придется скорректировать свой взгляд на эволюцию его воззрений.

[6] Письмо от 15 сентября 1908 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 1. Л. 26. Последние два слова («Польше конец») — легендарный возглас раненого Т. Костюшко после проигранного сражения.

[7] Недатированное (конец августа — начало сентября 1909 г.) письмо Белого к Э. К. Метнеру // РГБ. Ф. 169. Карт. 2. Ед. хр. 4. Л. 4 об. Киселев здесь объединен общей фигурной скобкой с М. И. Сизовым.

[8] Там же. Л. 2 об. Ср. в сентябрьском письме к Метнеру того же года: «<...> у Киселева огромная эрудиция по текущим книгам; мы могли бы его просить быть "*au courant*" <...>» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 6. Л. 2 об.; «au courant» (*фр.*) — в курсе).

[9] Там же. Л. 1 об. Рядом адресат сделал помету: «это — верно».

[10] Ср., кстати, оговорку в череде жалоб Белого на Эллиса:

«С первых дней он буквально, сев верхом на журнале и книгоиздательстве, не зная средств еще, не считаясь с "*общей пользой*", с "*общей идеей*", стал зажаривать "*Эллиса*", испугав за участь и того и другого меня, А. С-ча <Петровского> и Киселева, который ради "*нас*" покинул многолетнюю свою замкнутость и будучи обременен "*госуд<арственным> экзаменом*" взялся нам помогать» (Письмо к Метнеру от 23 сентября 1909 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 7. Л. 1).

[11] См. прежде всего: *Богомолов Н. А.* Anna-Rudolph // Богомолов Н. А. Русская литература и оккультизм. М., 1999. С. 23–113; *Глухова Е. В.* Письма А. Р. Минцловой к Андрею Белому: материалы к розенкрейцеровскому сюжету в русском символизме // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4. Ч. 2. М., 2007. С. 215–270.

[12] РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 36. Л. 1.

[13] Письмо от 23 июля 1910 г. // Там же. Л. 38. Киселев и Белый оказались в центре событий, связанных с последним визитом Минцловой в Москву в августе 1910 г. Ср. в воспоминаниях Белого:

> «По приезде в Москву, Киселев, очень близкий в то время мне, уведомляет меня: в Москве — Минцлова; и она меня ждет; должен немедленно-де к ней отправиться я (остановилась она, как я помню, в квартире Сабашниковых, недалеко от Тверского бульвара). Свидание с Минцловой было мне тягостно; я все более не понимал ее крайне запутанного поведения: стремление образовать среди нас круг людей, изучающий духовное знание; не понимал я намеков ее, что какие-то руководители духовного знания, о которых пока ничего она больше сказать не решается, появляются-де среди нас; появление "неизвестных" поддерживало все время в нас атмосферу естественного ожидания, напряжения и надежд, соединенных с опаскою: не замешались ли во все это дело отцы иезуиты; а к ним относились мы более чем отрицательно; но с другой стороны: фантастические мифы Минцловой, вплетаемые в обыденную жизнь в связи с частыми ссылками ее на оккультные братства, внушали нам страх, что имеем мы дело с больной, очень нервной, замученной женщиной; так: она уверяла нас, будто путь теософии Штейнера есть путь падения Штейнера, как учителя в области "тайного знания"; и она заклинала: не верить особенно штейнеризации христианства; и вместе с тем: все указания нам, медитации, вся эзотерика Минцловой была сколком интимных бесед ею так отвергаемого учителя Штейнера (мне впоследствии и это пришлось узнать лично); во время бесед с Киселевым, со мною, с Петровским, с Ивановым фигурировали в фантазиях Минцловой все какие-то ее "сокровенные педагоги", за нею следящие; все-то изъявляли намерение появиться среди нас» (*Андрей Белый*. Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 367–368; ср. этот же эпизод: *Андрей Белый*. Начало века. Берлинская редакция (1923). С. 640).

[14] Письмо от 16 августа 1910 г. Цит. по: *Серков А. И.* Предисловие. С. 29. Перечисляются Э. К. и Н. К. Метнеры, Н. П. Киселев, А. С. Петровский и М. И. Сизов.

[15] Письмо от 22 января 1910 г. (далее письма из настоящего корпуса цитируются без ссылок).

[16] Ср., напр., впечатления А. С. Петровского от посещения лекций Штейнера, изложенные им в письме к Киселеву от 11/24 августа 1910 г. из Мюнхена (дата по почтовому штемпелю):

> «Счастлив сказать тебе, что Штейнер ослепительно прекрасен, что я ждал несравненно меньшего, и учусь глядя на него и слыша его как уже давно не учился. За человеческим все время слышно сверхчеловеческое, в самом реальном смысле слова. Личной беседы с ним еще не имел, но думаю иметь в Берне, где пробуду от 1–15 сент. н. ст. или как Бог даст. Это какой-то райский кристалл, из себя растущий, до конца пробужденный, в котором ничего растительно сонного» (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 18. Ед. хр. 46. Л. 16–16 об.).

[17] Цит. по: *Майдель Р. фон*. «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 236–238; там же — исчерпывающий комментарий и контекст. Любопытно, что Эллис транскрибирует данное им самим прозвище Киселева «Уинг» (в английском оригинале «Houyhnhnm») как «Wing», окончательно затемняя его этимологию. Эллис мог не знать о том, что Киселев еще в 1907 г. искал контактов со Штейнером (см.: *Maydell R. von*. Vor dem Thore: Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland. Bochum, 2005. P. 358). Ср. также его впечатление от лекции Штейнера, посещенной в 1909 г.:

> «7/20 я слушал здесь лекцию Рудольфа Штейнера теософа "Goethes geheime Offenbarung" <"Тайное откровение Гете"> — гениально, блестяще, великолепно и глубоко. Этим "откровением" он считает "сказку" Гете (помнишь у меня есть издание с цвет-

ными рисунками). На лекции познакомился с одним из приближенных Штейнера и через него 8/21 проник на заседание теософской “ложи” <...>» (Письмо к матери от 14/27 января 1909 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 26. Ед. хр. 3. Л. 13 об.).

18 Ср. его первый отзыв о встреченном друге:

«Теперь вот адрес мой, действительный недели на 3–4: München, Arcisstrasse 44, Pension Thurner. Здесь же проживает Эллис, которого узнать нельзя, столь он изменился к лучшему и внутренно и внешне. Пансион этот невообразимо ужасен, я никогда в жизни ничего подобного не видел» (Письмо к матери от 26 июля / 8 августа 1912 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 26. Ед. хр. 9. Л. 27 об.).

19 Письмо от 27 июля / 9 августа 1912 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 26. Ед. хр. 9. Л. 32 об.–33.

20 *Майдель Р. фон.* «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса. С. 238.

21 Письмо к Киселеву от 5/18 июля 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 19. Л. 1.

22 Письмо к Киселеву от 28 июля / 10 августа 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 20. Л. 1. Речь идет о запаздывающем очередном номере «Трудов и дней».

23 Письмо к Киселеву от 10/23 августа 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 21. Л. 1.

24 Там же. Л. 2–3. Аванс, вероятно, был выписан Киселеву либо за подготовку тома бумаг из семейного архива, либо за двухтомник поэзии трубадуров; оба эти издания в свет не вышли (подробнее см. письмо 14 настоящего корпуса). Далее перечисляются находившиеся в разных стадиях производства книги «Мусагета»: *Вагнер Р.* Вибелунги: Всемирная история на основании сказания / Пер. С. Шенрока. М., 1913; *Чемберлен Х. С.* Арийское миросозерцание / Пер. О. К. Синцовой. М., 1913; Логос. Международный ежегодник по философии культуры. Год издания третий. Кн. 3/4; *Эллис.* Арго. Две книги стихов и поэма. М., 1914.

Привлекательности кандидатуре Киселева косвенно добавляло еще одно обстоятельство: с августа 1910 г. он жил в том же здании, где находилась редакция «Мусагета», только этажом ниже. Предварительные переговоры с ним были проведены А. С. Петровским еще в конце июля; ср. в письме последнего к Метнеру от 20-го числа: «Теперь об Ахрамовиче: ясно, что он не может работать, и с ним нельзя идти дальше. Мы говорили об этом с Киселевым. Н<иколай> П<етрович> соглашается взять на себя секретарство. <...> Ахрамовича жаль, но он прямо-таки болен. Жаль и Мусагета» (Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 35. Л. 20–20 об.).

25 Письмо к Метнеру от 14 августа 1913 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 18. Л. 18. Перечислены книги (за исключением расшифрованных в предыдущем примечании): *Седлов М.* <Сизов М.И.> Цезарь Ломброзо и спиритизм. М., 1913; *Словацкий Ю.* Ангелли / Пер. Анатолия Виноградова. М., 1913; *Орсье Ж.* Агриппа Неттесгеймский, знаменитый авантюрист XVI в. / Пер. Брониславы Рунт, под ред. Валерия Брюсова. М., 1913.

26 Письмо Э. К. Метнеру от 18 августа 1913 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 16. Л. 17–17 об. Смена секретаря редакции, кажется, не всем пришлась по душе; ср. в письме В. О. Нилендера к В. К. Шварсалон от декабря 1913 г.: «Были ли в Мусагете? Какое впечатление на Вас произвел Киселев? Знаетесь ли со здешними теософами? Уверен, что *Вы никогда* не будете с ними!» (РГБ. Ф. 109. Карт. 31. Ед. хр. 75. Л. 2 об.). Ср., кстати, в письме Метнера к Белому от 15/28 сентября 1913 г.: «На днях уезжаю в Москву, где меня ждут страшные неприятности с агентурой Кожебаткина и вообще с мусагетскими непорядками, кот<орые> я не в силах устранить, т. к. у меня нет людей. Слава Богу, что Киселев согласился помочь» (РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 11. Л. 6).

27 Ср. в письме Киселева к Метнеру от 14 августа 1913 г.:

«Очень давно (в марте?) когда Вы с Ахрамовичем обсуждали порядок выхода №№ журнала в 1913 году, я предсказывал, что № 1 выйдет к 1 мая; теперь он должен выйти со дня на день, но как закончить с честью журнальную кампанию 1913,

я право не знаю, ибо опять таки не верится, чтобы мы могли выпустить двойной № 3–4 к 1 ноября и двойной же 5–6 в начале января. Мне представляется, что теперь неизбежно выпускать все №№ двойными; если же нет, то мы и к 1 июня не выпустим № 6» (РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 18. Л. 16–16 об.).

Несмотря на обновление редакции, восстановить график выпуска журнала не удалось.

28 Ср в письме Метнера Киселеву от 24 августа / 9 сентября 1913 г.:

«*Мусагет* должен *скорее* выпустить все, что он обязался напечатать; нового ничего не брать, кроме мелких брошюр; сделать так, чтобы наступил момент, когда *нечего* печатать (кроме "Тр<удов> и Дн<ей>"); *тогда* можно отпустить Ахрамовича (если он до того сам не уйдет). NB: я ему через некот<орое> время сообщу, что долго ему в Мусагете оставаться все равно не придется. Останется: склад (при нем для продажи Дмитрий), Кожебаткин к тому времени *вовсе* будет удален. Наступит пауза; книги будут помаленьку продаваться; мы оправимся и выступим вновь; *но не иначе как с Вами как с секретарем*; пауза — менее года, более полугода — необходима» (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 22. Л. 2).

Киселев отвечал ему 27 августа (NB — ровно в день получения письма!): «Мысль Вашу сделать паузу в деятельности "Мусагета" я нахожу вполне целесообразной, но сказал бы, что она должна быть не больше полугода (т. е. с января по июнь), ибо полугодовая пауза в деятельности канцелярии вызовет годовую в выходе изданий (и почти годовую в субсидиях)» (РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 18. Л. 27).

29 Этот принципиально важный сюжет исследован в работе А. В. Лаврова «Книга Эллиса "Vigilemus!" и раскол в "Мусагете"» (*Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 498–515); ниже мы касаемся лишь бокового (но главного для нас) ответвления этого сюжета, стараясь по возможности не дублировать уже известные сведения.

30 *Метнер Э.* Размышления о Гете. Книга I: Разбор взглядов Рудольфа Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма. М., 1914. Справедливо ожидая живой реакции, автор особо просил сохранить работу над рукописью в тайне: «*Очень прошу* не давать никому читать мою книгу до выхода ее в свет» (Письмо к Киселеву от 24 августа / 9 сентября 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 22. Л. 3).

31 Письмо к Киселеву от 17/30 сентября 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 24. Л. 5.

32 РГБ. Ф. 190. Карт. 36. Ед. хр. 16. Днем раньше Киселев рапортовал Метнеру:

«Vigilemus! Эллиса конечно лучше выпустить брошюрой: размер вполне достаточный — 40–48 страниц "Весов". В моем первоначальном понимании мусагетские брошюры, выходя многими десятками в год, должны были представлять как бы журнал; многие из статей "Тр<удов> и Д<ней>" следовало на мой взгляд выпускать и брошюрами. Особенно жалею, что мы не догадались своевременно сделать такой брошюры из предисловия Дурылина к "Цветочкам", есть только тридцать оттисков, в обложке, очень приятных. Вообще все более крупные предисловия можно бы было выпускать и брошюрами: дешево, рекламно и идейно.

В виде опыта я сегодня утром сдал Vigelemus! в набор — Воронову; намерен печатать его быстро и абсолютно конструктивно, дабы ничем не быть связанным: посмотрю, что из этого выйдет. Весною Петровский напечатал у него две книги Штейнера в две недели, причем вторая книга допереводилась во время печатания. Воронов сам вспоминал об этом с удовольствием» (Письмо от 23 сентября / 6 октября 1913 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 18. Л. 41).

Упоминается книга: Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. А. П. Печковского. М., 1913.

33 О ней см.: Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 125. В ее мемуарном тексте о Белом и Вяч. Иванове («Выписки из дневника»; РГБ. Ф. 25. Карт. 40. Ед. хр. 20) этот сюжет не упоминается.

34 Письмо О. Н. Анненковой к Н. П. Киселеву от 8/21 октября 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 1 Ед. хр. 24. Л. 1–2 об. Из упомянутых лиц к числу общеизвестных не принадлежит Татьяна Алексеевна Бергенгрин (Бергенгрюн; урожд. Андреева; 1861–1942), антропософка, сестра Е. А. Бальмонт; о ней см.: *Maydell R. von.* Vor dem Thore: Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland. P. 29.

35 *Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 503. Через день эхо нарождающейся бури дошло и до Эллиса: «Дорогой Уинг! Что ты делаешь? *Зачем* болтаешь с теософами, с *Анненковой*? О моей брошюре? Теперь опять скандал против меня. <...> Все теософы — шпионы. Ты сошел с ума, видно, дорогой друг! Ты можешь меня зарезать. Все антропософы организованы и инквизиторски за мной следят. Подумай о моем здоровье!» (Письмо к Киселеву от 8/21 октября 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 4. Л. 19); днем позже сетования продолжились:

> «Что ты сболтнул Анненковой? Готовится снова скандал. Ты сказал bona fide, но нанес ей убийственный ущерб. Сколько раз твердил я тебе, что все тео + антропософы — шпионы. Анненкова специально состоит при Сиверс "для русских дел". Лучше ты не мог придумать нанести мне удар. Не забудь, что все может обрушиться и на бедную Пульман <sic!>. Говорю тебе, пока подписки документальной мне не дашь ни с одним членом "А<нтропософского> Об<ще>ства" (даже с милым Ахрамовичем) о делах и письмах наших *безусловно* молчать, не буду писать тебе о делах» (Там же. Л. 18; о Пульман (правильнее — Польман) см. прим. к письму 28).

36 Метнер незадолго до этого сообщил ему о своей встрече с Белым, на которой забрезжила возможность компромисса:

> «С Бугаевым встреча была приветливая и сердечная и была бы такой в большей еще мере, если бы не присутствие Аси, кот<орая> не оставила нас ни на минуту одних. Ася совершенно подчинила себе Бугаева: до смешного! Быть может это ему надо?! Как я ни уклонялся, но пришлось говорить о Штейнере. Нахожу, что Бугаев стал менее остроумен и находчив в споре; впрочем, это происходит со всеми принявшими теософскую "веру". Разговор принимал у нас иногда очень пылкий характер; но мы все-таки сдерживались и все шло очень мирно. Вместе были в Опере на *Валькирии*. Провели три дня. О наших деловых и личных недоразумениях речи не было» (Письмо от 31 августа/13 сентября 1913 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 23. Л. 5).

37 В сходной позиции был и автор; ср.: «Без моей вины и воли брошюра вышла официальным выступлением анти-штейнеристов Москвы, особенно благодаря подлости Анненковой и безумию Белого» (Письмо Эллиса к Киселеву от 8 января 1914 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 5. Л. 3–3 об.).

38 При этом встречались они в указанный период не раз; ср., напр., в письме Киселева к матери от 1 октября 1916 г.: «Приехал А. Белый, тоже получил три месяца отсрочки; сейчас иду к нему» (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 26. Ед. хр. 10. Л. 45 об.).

39 Сумасбродны (*нем.*).

40 Письмо Киселева к Метнеру от 14 июня 1914 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 18. Л. 50–50 об. Ср., кстати, след неугасшего и позже интереса: «Очень жалею, что не могу исполнить обещанного Вам и прислать Вам остальные копии моих писем и еще некот<орые> письма <...>. Без этих документов Вы все еще не в состоянии вполне представить себе историю нашей распри с Бугаевым» (Письмо Метнера к Киселеву от 5/18 ноября 1914 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 26. Л. 17 об.). Характерно, что в сознании современников Киселев надолго остался человеком круга Белого; ср. в письме М. О. Гершензона к жене от 10 июня 1914 г.:

> «Вернувшись домой, поспал немного, потом писал до 9¼, поел и чаю выпил и пошел для проходки к Вяч. Ив. Там пришел еще Киселев, знаешь, такой странный,

похожий на алхимика, начетчик, приятель Белого. Ушли мы в 12, Киселев проводил меня до дому, и здесь еще все говорил, да так интересно, что я предложил ему войти; вошли, чаю я не предложил, но он все-таки сидел до 2¼. Он оказался тонким и остроумным человеком, отлично рассказывает, художественно и скупыми словами» (РГБ. Ф. 746. Карт. 21. Ед. хр. 25. Л. 9).

41 Выход этой книги (М., 1917) и ее содержание не были сюрпризом для Метнера; ср.: «Белый — конечно наш. Он пишет сейчас новую теоретическую книгу, кот<орую> надеется пристроить у нас. Кроме того он пишет книгу в ответ на *Размышления*; эта книга выйдет в *Духовном Знании*. Он мне читал отрывки. Между нами: очень слабо; он разучился окончательно мыслить. <...> Я хохотал с таким добродушием, точно это не меня касается, чем Белый был очень удивлен и обрадован» (Письмо Метнера к Киселеву от 2/15 марта 1915 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 28. Л. 6, 7).

42 *Гаврюшин Н. К.* В спорах об антропософии. Иван Ильин против Андрея Белого // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 99; здесь же — история и контекст полемики.

43 Там же. С. 101.

44 Тем самым (*лат.*).

45 См. с. 71, 78, 79, 20, 166, 138, 17 etc. книги г. Бугаева-Белого (*прим. Эллиса*).

46 Тем более, что нападения г. Бугаева, формально взятые, не суть слова первого встречного, которые легко игнорировать, а исходят от старейшего сотрудника «Мусагета», одного из лучших писателей и могут быть использованы врагами (*прим. Эллиса*).

47 Нет сомнения, что идейно и морально чуткие сторонники Штейнера сами поспешат немедленно указать г. Бугаеву на свою несолидарность с его методом апологии их учителя, подрывающим прежде всего авторитет самого Штейнера и его доктрины (*прим. Эллиса*).

48 Цитируется по экземпляру, отложившемуся в архиве Киселева (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 9. Л. 1–4).

49 См.: *Гаврюшин Н. К.* В спорах об антропософии. Иван Ильин против Андрея Белого. С. 101–104.

50 Там же. С. 104.

51 Н. А. Тургеневой (Поццо); см. письмо 12.

52 Делавшей крайне колкие замечания во время чтения, свидетелем чего был антропософ М. И. Сизов. (*Прим. Э. К. Метнера*).

53 Письмо от 9/22 апреля 1917 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 14. Л. 1–2 (копия, оставленная Метнером у себя в архиве).

54 Метнер Анна Михайловна (урожд. Братенши; 1877–1965), скрипачка; жена Э. К. и Н. К. Метнеров (последовательно).

55 Письмо Метнера к Киселеву от 18 июля 1917 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 29. Л. 1. Ср., кстати, реплику Киселева в письме к матери от 15 сентября 1917 г.: «Особенно меня задержала объемистая переписка с Эллисом и Метнером, которые принялись меня расстреливать, о чем надо будет тебе рассказать» (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 26. Ед. хр. 10. Л. 60).

56 Надо сказать, что Киселеву в этом вопросе действительно был свойственен некоторый протеизм, в котором его с удовольствием уличал Эллис:

«Как должен я понимать одновременное написание тобой одновременно двух писем (1 день разницы):

1) Ко мне, где признается мое “бодрствование” и осуждается твой “многолетний, кошмарный сон”, осуждается книга Белого, отрицается абсолютно антропософия, выражается согласие с основными пунктами моего обвинительно-резкого письма, что меня тоже удивило.

2) К Э. Метнеру, где высказываются безусловно противоположные мысли» (Недатированное письмо (осень 1917) // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 12. Л. 1).

57 Помета Киселева: «Передал А. С. Петровскому».

58 В. В. Пашуканис, фактически заведовавший в это время «Мусагетом», вызывал у Эллиса беспокойство своей коммерческой всеядностью: «Кроме того, четко передай ему <Пашуканису>, что хотя я его лично неизменно ценю и никогда не в каких подвохах не обвинял, но считаю, что сожительство г-на Мусагета с г-жой Антропософией в одном магазине недопустимо безусловно» (Письмо от 18/31 октября 1917 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 14. Л. 2).

59 Благородством (*нем.*).

60 РГБ. Ф. 128/III. Карт. 17. Ед. хр. 29. Л. 1–2. Эллис, явно получивший от Метнера копию этого письма, старался образумить своего старинного друга:

«Скажи мне по совести не в качестве г-на Киселева, мумифицирующего от *отчаяния* свою добрую и чуткую душу, а в качестве *Уинга*, бывшего для меня с первого дня дружбы образцом благородства, честности, *корректности*, искренности, правдивости и смиренности, скажи прямо, есть ли этическое оправдание поступкам Бугаева, когда он выдает эз<отерические> тайны Д. Мережковского после ритуальной клятвы молчать, когда он клятвенно обязавшись молчать о тайнах кружка Минцловой, все выбалтывает мне, *умолчав* о сем "друзьям" и этим всех введя в хаос без выхода, когда он болтает о мусейской <sic> истории *с умолчанием о моей победе* на суде чести и суде юридич<еском> людям, ищущим систематически как бы меня оклеветать и даже лжет о моей провокационной работе в зубатовщине, когда он *лжет* и клевещет по адресу Э. К. М., к<ото>рый спас его при гибели "Весов" для литературн<ой> работы, что я *лично* знаю. Когда я или Э. К. позволяли себе подобные преступления эз<отерического> и этического духа? Вообще кто иной кроме Бугаева так морально падал? И вот с такими эзотерич<ескими> хулиганами ты подымаешься <?> против меня и Э. К. М., объединенных *через Иоанну* эзотерически.

Я умоляю тебя одуматься, пока не поздно. Я прошу тебя категорически ко мне присоединиться, ибо против меня с этической и эзотерич<еской> т<очки> зр<ения> ты ничего иметь не можешь. Ведь лишь со мной идя вместе ты можешь дойти до *relatio directa*, до света подлинных мистерий Креста и 4 алых Роз. Ведь ты уже клонишься над пропастью и без оккультизма истинного ты жить едва ли можешь, как и Э. К. М.» (Письмо от 18/31 октября 1917 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 14. Л. 5–5 об.; об Иоганне Польман см. прим. к письму 29).

61 См., напр., письмо Белого к Метнеру от 9 сентября 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Оп. 2. Ед. хр. 68; на оригинале письма рукой Киселева проставлены даты, списанные с почтового штемпеля. Теоретически, конечно, остается возможность, что эти маргиналии относятся к эпохе работы Киселева в РГБ, но это кажется куда менее вероятным.

62 *Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 477–483, 498–515.

ПЕРЕПИСКА АНДРЕЯ БЕЛОГО И Н. П. КИСЕЛЕВА

Подготовка текста и примечания А. Л. Соболева

1. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

1 апреля 1905 (?) Москва.

Многоуважаемый Николай Петрович, неожиданно мне приходится ехать по одному спешному делу[1]. Ужасно сожалею. Весь Ваш Борис Бугаев.

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 2. Л. 1.
Записка, не прошедшая почту. Датируется по пометке получателя.

1 Поездка Белого в апреле 1905 г. осталась нам неизвестной. Не исключено, впрочем, что речь здесь идет о неизвестной нам цеховой шутке (ср. также дату послания): так, среди писем Белого Петровскому сохранилась помеченная тем же 1 апреля 1905 г. открытка с изображением эльфа и летучей мыши, текстом «Ака-димику <sic!> счастливого пути!», адресом «Духовная Академия. Студенту Алексею Сергеевичу Петровскому» и пометой получателя «от Б. Н. Бугаева. 1 апреля 1905» (см.: «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Вступит. ст., сост., коммент, подгот. текста Дж. Малмстада. М.: НЛО, 2007. С. 48. Далее: Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка). Характерно, что в написанном в этот же день письме Белого к Метнеру говорится лишь о невыполнимом желании его посетить: «Дорогой Эмилий Карлович, всей душой рвусь к Вам, но главное... истратил сразу, глупо все деньги на книги: сижу без гроша в кармане. Вот основная причина» (РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 44. Л. 4 об.). Возможно, впрочем, датирующая маргиналия, имеющая вид «I–IV 1905» означает не «первое апреля», а «январь — апрель»; тогда сказанное выше теряет смысл.

2. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

Конец (до 25) апреля 1905. Москва.

Многоуважаемый Николай Петрович, не будете ли Вы добры прислать мне за билеты[1]. У Вас были №№ 121–130 и еще № 102. Очень жду. С меня спрашивают. Весь Ваш

[Борис Николаевич Бугаев]

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 1. Л. 1.
Записка на визитной карточке (печатный текст в квадратных скобках). Хранится вместе с одним из упомянутых «билетов» в общем конверте, на котором адресатом сделана датирующая запись: «31 марта 1905». Дата, вероятнее всего, ошибочна: см. ответное письмо Киселева.

Сам «билет» (л. 2 той же единицы) представляет собой визитную карточку Белого, на обороте которой написано его рукой: «№ 121. 4ое мая. Среда. Ровно в 7¼ часов вечера. Остоженка. 1ый Зачатьевский пер. дом и кв. Шер».

Имеется в виду дом Василия Владимировича Шера (1883–1940), его сестер и его матери Веры Васильевны Шер (урожд. Марецкой) — один из важных центров московской общественной жизни (в частности, здесь квартировали В. Свенцицкий и В. Эрн; здесь же позже было зарегистрировано Московское Религиозно-философское общество памяти В. Соловьева). Белый упоминает этот дом (не называя имени хозяев) в воспоминаниях:

> «Сформировывалось и Московское Религиозно-Философское Общество; устав еще не был написан; но уже происходили собрания в Зачатьевском переулке; на этих собраниях бывало порой до двухсот человек; тут сидели священники, социалисты-революционеры, сектанты, эстеты, марксисты, студенты, доценты и ницшеанцы; я помню, как в жаркий денек, когда всюду в садах раскрывались белые гроздья сирени, я ехал в Зачатьевский переулок; и — думал: четыре лишь года назад, в это время как раз я писал о собраниях "мистиков" в первой, в "*Московской Симфонии*"; там описывалось, как сеть мистиков покрывала Москву и как мистики собирались в Зачатьевском переулке; но не было "сети" еще в эти дни; а теперь — "сеть" возникла; в Зачатьевском переулке (?) действительно "собирались"; и помнится: я подивился "Симфонии"; и казалось: я сам теперь, едущий в Первый Зачатьевский переулок, поехал по собственным строкам, как бы мне оформившим линию устремлений моих» (*Андрей Белый*. Начало века. Берлинская редакция (1923) / Изд. подг. А. В. Лавров. СПб., 2014. С. 133).

О семье Шеров прежде всего см.: *Вишняк М.* Дань прошлому. Нью-Йорк, 1954. С. 28–29 («Это была зажиточная купеческого происхождения православная семья. Отец был потомком выходца из Голландии, мать, Вера Васильевна, урожденная Марецкая, была начитанной дамой-патронессой, интересовавшейся разными людьми и вопросами <...>» etc).

[1] О каком событии идет речь, установить не удалось. Есть не слишком высокая вероятность, что имеется в виду благотворительный вечер в пользу А. Ф. Шмидт (урожд. Романовой), матери А. Н. Шмидт; ср. в письме Белого к Метнеру от 1 апреля 1905 г.: «На днях даем вечер в пользу ее старушки матери в одной частной квартире, думаем собрать около ста рублей» (РГБ. Ф. 167. Оп. 1. Ед. хр. 44. Л. 4 об.).

3. Н. П. КИСЕЛЕВ — АНДРЕЮ БЕЛОМУ*

25 апреля 1905. Москва.

Многоуважаемый Борис Николаевич.

Я уже заходил несколько раз, чтобы отдать Вам деньги за билеты. Оставляю их теперь Вам: десять за десять, дороже я продать не мог. № 102 у Михаила Ивановича[1].

Чаю скорее Вас увидеть, или во вторник у С. Соловьева или в среду у Вас.

Весь Ваш Н. Киселев.

25/IV 5.

---

* РГБ. Ф. 25. Карт. 17. Ед. хр. 12. Л. 1.

Записка, не прошедшая почту. На обороте: Его Высокородию Борису Николаевичу Бугаеву.

[1] Михаил Иванович Сизов (1884–1956). То, что билет, предназначавшийся ему, остался в архиве Киселева (см. примечание к предыдущему письму) объяснимо: на рубеже апреля и мая он срочно уехал в Полтавскую губернию, откуда уже 6 мая прислал Киселеву длинное исповедальное письмо (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 19. Ед. хр. 28. Л. 1–4 об.).

4. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

5 мая 1907. Москва.

5/V 7.

Дорогой и многоуважаемый Николай Петрович, есть до Вас сериозное дело. Приду к Вам от 5 до 6ти.

Уважающий Вас Б. Бугаев.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 1. Л. 1.
Записка, не прошедшая почту.

5. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

20 марта 1908. Москва.

Глубокоуважаемый и дорогой Николай Петрович,

ужасно извиняюсь: сегодня у меня философское собрание; надо будет оппонировать; не могу пропустить. Референт просил быть[1].

Жду Вас, если Вам есть время <sic> в Субботу вечером 22 Марта.

Ради Бога, простите: мне было так радостно, что Вы хотите зайти: а вот неловко перед референтом, если я пропущу.

Очень, очень жду Вас в субботу.

Остаюсь искренне преданный Вам

Борис Бугаев.

P. S. Мой поклон и уважение Вашей супруге[2].

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 5. Л. 1–2.
Конверт, не прошедший почту. Помета адресата карандашом: 20 марта 1908.

[1] Сведений о философском собрании в этот день не обнаружено; более того, этим же днем датировано письмо Белого к Блоку, где, в частности, говорилось:

> «<...> вот уже четыре недели, как засел дома, нигде не бываю, никого не вижу: стал тяжел на подъем. И никому не писал. Много читаю, занимаюсь. Кроме того: пишу повесть. В общем чувствую себя недурно, когда один. В газетах не пишу. Надоели все газетчики, и вообще литературная атмосфера, из которой я не без усилия вырвался. Моя полемика в итоге отшатнула от меня решительно всех литераторов, так что я теперь совсем чужой всем. И я доволен» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 359).

[2] Киселева Кристина (Христина Лаврентьевна; урожд. Вестрем, в первом браке Кристенсен; 1872–1942).

6. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

22 января 1910. Бобровка Тверской губ.

Милый, милый Николай Петрович,

из моего далека[1] пишу Вам. Не знаю что, но хочу сказать Вам что-то близкое и светлое; вернее, нет слов: есть большая радость, хочется поделиться с Вами улыбкой.

Хотя мы с Вами и видимся мало, но память о Вас всегда со мной.

Вы мне стали близки очень — этим летом, когда я даже не знал, что Вы будете.

Не удивитесь моему письму: оно — от всей души.

Из моего далека хочу улыбаться всем близким; будет, будет!..

Ну всего светлого. Вашей супруге поклон.

Любящий и уважающий Вас

Борис Бугаев.

Бобровка. 22 января 10 года.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 6. Л. 1–2.
Конверт. П.ш.: Оленино Тверской губ. (23.1.10); Москва (24.1.10).

[1] Белый уехал в Бобровку (имение Рачинских) около 10–12 января, вернулся в Москву в середине 20-х чисел (см.: Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А. В. Лавров // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 784).

7. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

30 мая 1910. Демьяново Московской губ.

Николаевская ж.д.
Станция «Клин».
Село Демьяново[1].
Имение Танеева. Дача № 3
Б. Н. Бугаев

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 6. Л. 4.
Помета адресата: 30.5.1910.

[1] Белый выехал в подмосковное Демьяново (где его мать снимала дачу) в середине мая; ср. в письме А. С. Петровского к Вяч. Иванову: «Б. Н. с матерью на даче. С А. Р. <Минцловой> он не виделся и уехал в день ее приезда в тяжелом состоянии» (Письмо от 23 мая 1910 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 32. Ед. хр. 98. Л. 2 об.). Очевидно, сообщение дачного адреса — реликт устного приглашения или призыв к возобновлению эпистолярных контактов.

8. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

1910. Москва.

Простите за посещение в неурочное время.

Многоуважаемый Николай Петрович,

Волей судьбы я в Москве. Приходите ко мне в 8–8½ часов. У меня читает Л. Д. Семенов[1].

Буду ждать.

Весь Ваш Б. Бугаев.

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 6. Л. 5. Единственное основание для датировки — положение письма в архивной папке.

[1] Об отношениях поэта Леонида Дмитриевича Семенова (1880–1917) и Белого см.: *Лавров А. В.* Леонид Семенов — корреспондент Андрея Белого // Лавров А. В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 426–446.

9. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

30 августа 1910. Москва.

Дорогой Николай Петрович,
я — в отчаянии; вчера пролежал весь день с дикой мигренью. Не мог подняться, ни — уведомить; оттого то не был. Жду, когда Вы назначите мне; нельзя мне только — завтра[1].

Весь Ваш Борис Бугаев.

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 6. Л. 6
Помета получателя: 30 августа 1910. Приложен листок со стиховедческими графиками и надписями «Тютчев», причем рукой Киселева. Помета его же: 23.6.1910. «Автограф Андрея Белого».

[1] Вероятно, 31 августа было зарезервировано для встречи с Брюсовым; ср. в письме последнего от 27 августа:

> «Если же вы предпочитаете приехать ко мне, то застанете меня дома в воскресенье вечером, между 7 и 9, или в понедельник и вторник утром, до 2 часов дня. Своим посещением меня, конечно, очень обрадуете. Вы догадываетесь, что я хочу говорить с вами о вашем сотрудничестве в "Русской мысли"» (Переписка <Брюсова> с Андреем Белым / Вступит. ст. и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 419).

10. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

6/19 декабря 1910. Палермо.

Милый Николай Петрович!

Привет! Вена — туманна. Венеция — жемчужина в туманном атласе. Неаполь — злой, пестрый арлекин в прекрасном наряде, курящий трубку (Везувий). Средиземное море — ласковое; Палермо — прекрасен, добродушен и бестолков[1]. Но солнце, море, апельсины, цветы — ласкают. Привет: все хорошо. Целую.

Борис Бугаев.

От Аси привет. Супруге Вашей привет. Всему привет!

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 6. Л. 8. Открытка с видом Палермо. В левом верхнем углу рукою Белого: «<Христос> С Вами!»
П.ш.: Palermo (19.12.10); Москва (12.12.10).
Адрес: Николаю Петровичу Киселеву. Пречистенский бульвар, д. 31 кв. 9. В редакцию книгоиздательства «*Мусагет*». *Russie*. Moscou.

[1] Белый более подробно описывал маршрут их с А. А. Тургеневой итальянского путешествия в письме к матери:

«Промелькнула быстро неприятная Вена, там — ночевали; осмотрели два готических старых собора (Св. Стефана и Peter-Kirche; утром рано уехали на Венецию; сразу за Веной начались дикие горы, как в Тироле: стало холодно, грозно, туманно; на одной станции вышли гулять; весь день тянулись горы; вечером очутились в Италии; стало тепло; а когда блеснуло по обеим сторонам поезда бирюзовое, освещенное луной сквозь туман Адриатическое море, то стало радостно; показались огни Венеции. Скоро мы закачались в гондоле; остановились в отеле "Виктория"; открыли окно и любовались долго картиной из окна; в Венеции пробыли сутки; осматривали Св. Марка, катались, а вечером уехали по направлению к Риму; ночью проехали Флоренцию, а утром замелькали дикие холмы Кампаньи; в девять часов приехали в Рим; не останавливаясь, поехали дальше к Неаполю. Лил дождь, пошли опять горы, покрытые оливками; и вот перед Неаполем замелькали апельсиновые рощи с золотыми, желтыми и зелеными апельсинами, показался Неаполь; в Неаполе пробыли всего два часа; успели поблуждать по улицам: (чуть не заблудились); в Неаполе уже идет восточный стиль (дома с плоскими крышами, мавританского стиля постройки); заходящее солнце осветило поразительно пеструю картину; в 8 часов приехали на пароход "Гарибальди"; в 11 часов тронулись в море; прошел Везувий, покрытый тучами, вышли из залива; пароход стало покачивать; я безумно обрадовался морю; мы с Асей долго ходили по верхней палубе. Асе стало не совсем хорошо от моря; я же долго, долго стоял у носа парохода, около которого разбивались волны. От моря не страдал. Утром приехали в Палермо: место изумительное; море бирюзовое, тихое, нежное; город небольшой, кругом — апельсинные рощи, кипарисы и поля кактусов; цветут громадные розы, жонкили <разновидность нарциссов — *А. С.*> и прелестные цветы; на улицах пальмы» (Письмо от 4/17 декабря 1910 г. // «Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. 1899–1922 / Подгот. С. Д. Воронин. М., 2013. С. 112).

Подробнее см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый — путешественник по Средиземноморью (новые материалы) // Лавров А. В. Символисты и другие. С. 477–483).

11. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

13/26 декабря 1910. Монреале.

Милый Николай Петрович!

Привет. Все хорошо. Вот вид Монреаля, где мы теперь живем[1]. Дико, грозно, странно, много арабского вокруг; но — хорошо. Все поясню... (а) веранда плоской крыши, где мы живем. (в) Монреальский собор[2] 12 века с лучшей мозаикой в мире; сплошь мозаичный.

Ну, Христос с Вами.

Любящий Б. Бугаев.

P.S. Вашей супруге привет.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 6. Л. 9. Открытка с видом Монреале.
П.ш.: Монреале (23 или 26.12.10); Палермо (26 или 28.12.10); Москва (20.12.10).
Адрес: Москва. Николаю Петровичу Киселеву. Пречистенский бульвар. Д. 31. Кв. Киселева. Russia. Moscou. Москва.



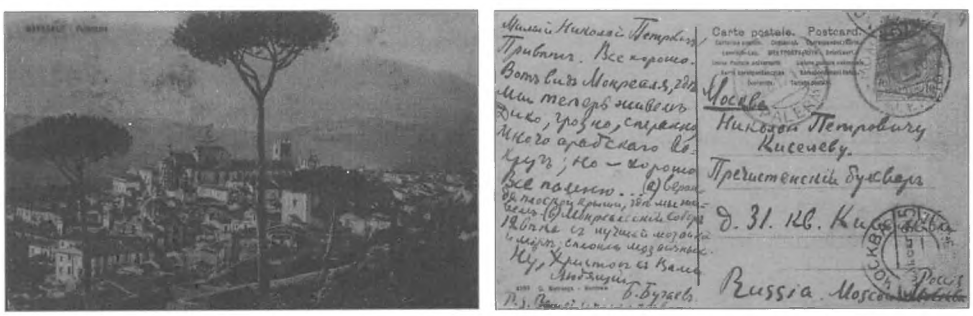
Открытка с видом Палермо
На обороте письмо Андрея Белого Н. П. Киселеву
6/19 декабря 1910. Палермо. РГБ

[1] Монреале (Monreale) — деревня недалеко от Палермо (сейчас — пригород Палермо). Белый и А. А. Тургенева приехали туда в начале 20-х чисел декабря по новому стилю. 11/24 декабря Белый писал В. Брюсову: «Я — в Монреале, старом городке у подножия гор; здесь все дико; много мавританско-испанского. Мало итальянского» (Переписка <Брюсова> с Андреем Белым. С. 422). 12/25 декабря Белый отправил письмо Вяч. Иванову: «Пишу из Монреаля, старого городка, где старинный собор 12 века совсем Византийский и полуразрушенный, бенедиктинский монастырь (см. на обороте). Я не один; я спокоен и счастлив. Тихо, уединенно, немного грозно». (Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920) / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и Дж. Малмстада // Русская литература. 2015. № 2. С. 64). В тот же день было написано письмо к З. Гиппиус:

> «Мы в Монреале, старом испанско-мавританском городке; из комнаты большая терраса; внизу — обрыв; там — апельсинные рощи; вдали — Палермо; еще дальше — синяя необъятность моря; над головами обрывистые горы, поросшие кактусами; я — счастлив; от счастья хочется протянуть руки; сказать: «Милые мои — не забывайте». Христос с Вами. Я — не один». (*Лавров А. В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 410–411).

См. также письмо к матери от 18/31 декабря: «Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 113–114.

[2] Буквы «a» и «b» Белый поставил на лицевой стороне отправленной открытки.



Открытка с видом Монреале. Пометы рукой Андрея Белого
На обороте его письмо Н. П. Киселеву
13/26 декабря 1910. Монреале. РГБ

12. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Э. К. МЕТНЕРУ, А. С. ПЕТРОВСКОМУ, Н. К. МЕТНЕРУ, Н. П. КИСЕЛЕВУ, М. И. СИЗОВУ, Н. А. ПОЦЦО (ТУРГЕНЕВОЙ)*

25 декабря 1910 / 7 января 1911. Тунис.

7 января. 25 декабря.

Милый, родной Эмилий Карлович,

с новым годом! Желаю радости, счастья; сейчас сидим с Асей перед углями; камин рассказывает про то, что могло бы быть, да не вышло. Милый, верьте, — будет, будет, будет! Целую, жму руку.

Б. Бугаев.

Родной мой Алексей Сергеевич!

Да, камин говорит, рассказывает: сейчас были не в Тунисе, а с вами всеми, с «*московским*». Буду скоро писать, а сейчас, в этот день русского Рождества, хочется только сказать: с новым годом: и этот год будет решающим. Обнимаю

Б. Бугаев.

Дорогой Николай Карлович!

И Вас, Вас слышу: угли навеяли снежную бурю: где пламенный жар, там — и метель. Вы, метельный, как верю в Вас!

Обнимаю

Б. Бугаев.

Дорогой Николай Петрович!

С Новым Годом: близко, близко — все будет: если не здесь, то — «там»; что-то сейчас коснулось меня, что-то шепчет, успокаивает: не существует пространства; я ощущаю нашу общую связь. Христос с Вами, не забывайте: Вы, сейчас, хранитель того, *чего никогда не бывало, никогда не бывало*. Но оно — *будет*!

Б. Бугаев.

И ты, Миша, — не спроста: не унывай; испанский принц должен пройти пустыню[1]: но за пустыней — земля обетованная. Пусть этот наступающий год — улыбнется наступающим счастьем, не счастьем мира, а того, что за миром. Мы — вместе. Обнимаю,

Б. Бугаев.

Милая Наталья Алексеевна[2],

и Вы — Вы тоже: хочу просто взять Ваши руки, улыбнуться. Вы — сестра. Все хорошо. Ничего, что трудно; будет день, будет час, мы увидим, узнаем. Целую Вас. Христос с Вами

Б. Бугаев.

В «*Московское*»: *братьям и сестре*. Братьям прочесть в четверг. Сестре после четверга[3].

Всем вместе.

Заповедь новая нам дана: *пусть любим друг друга.* Не старая заповедь, а *новая*: это Ее последнее слово. И Она — Она с нами[4].

Б. Бугаев.

Ради Бога, будьте вместе! Ничего не должно распасться.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 8. Л. 1–2 об.
На бланке «Hotel Eymon». Porte de France. Tunis. Адрес: *Россия. Москва.* Его Высокородию Николаю Петровичу Киселеву. Пречистенский бульвар. Д. 31. Кв. 9. В книгоиздательство «Мусагет». Russie. Moscou.
Конверт. П.ш.: Тунис (нрзб.); Москва (3.1.11).

[1] Этот образ (прямой источник которого, если он и существовал, нам неизвестен) не случаен: Сизов в своих историософских построениях регулярно провидит русско-испанские параллели. Ср. в письме к Белому от 13 января 1911 г.:

> «А я сегодня понял, почему мне так интересно, дорого и близко заманчиво испанское!: это единственный, какой мы пока имеем, синтез Запада и Востока. Запада вполне сознательного, горячего и ясного и Востока вполне сильного, но достаточно культурного, какими были мавры. Этот синтез, м<ожет> б<ыть>, в пустяках (?) — в песне, в чертах быта, но принципиальное значение его от этого не меньше. Поэтому я думаю, я прав, если утверждаю, что "испанское" не пустяк для России, именно для России, для нее это проблема будущего, но в более серьезной, грандиозной, значительной и трудной постановке. "Русский обыватель и испанцы", — вовсе не пустая и не комическая тема» и т. д. (цит. по: *Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 466).

[2] Поццо Наталья Алексеевна (урожд.: Тургенева; 1886–1942) — старшая сестра А. А. Тургеневой; жена юриста Александра Михайловича Поццо (1882–1941); предмет (в будущем) кратковременной мучительной страсти Белого, художница, антропософка (о роли ее в движении см., напр.: *Жемчужникова Н. М.* Воспоминания о московском антропософском обществе (1917–1923) / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Т. 6. М., 1992 (ук.); здесь же ссылка на две ее публикации: Ответ Н. А. Бердяеву по поводу антропософии (Путь. 1930. № 25) и: *Turgenieff-Pozzo N. A.* Zwölf Jahre Arbeit am Goetheanum. 1913–1925. Dornach, 1942). Важные подробности о роли ее в жизни Белого содержатся в его письме к М. Я. Сиверс 1916 г. (см.: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — Рудольф Штейнер — Мария Сиверс // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 59–64). См. также прим. 1 к письму 25.

[3] В оговорке по поводу четверга чудится соответствие с богослужебными практиками Мережковских (главный день в домашней церкви которых падал именно на четверг), но большинству адресатов письма этот обычай неизвестен или безразличен. Ср., кстати, в письме к Блоку от 1/14 мая 1912 г.: «Четверги же для меня звучат *по-особенному*. С 1910 года (не могу сказать, почему). И потом четверг наиболее благодатный день — *день сафира* и планеты Юпитера» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 455; для Блока, хорошо посвященного в тайны дома Мережковских, как раз было понятно, «почему»; «сафир» — сапфир).

[4] Подразумевается А. Р. Минцлова и ее прощальное письмо (см. письмо 21 и примечания к нему).

13. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

13/26 января 1911. Максула-Радес. Тунис.

Милый, близкий Николай Петрович,
пишу Вам с чувством некоторого беспокойства. Как? Все ли благополучно. Хотел бы от Вас иметь хотя бы несколько слов...

Как находите Вы сейчас «*Мусагет*»<?> Друзья мне о «*Мусагете*» не пишут ничего ровно. А хотелось бы знать Ваше мнение.

Бердяев мне пишет, что он очень ценит знакомство с Вами[1]. Как находите Вы Бердяева? Как Вы и что Москва?

Пишу все вопросами. О себе же скажу только, что все хорошо, ясно и радостно. Внутренно нет никаких туч, но есть внешние сложности.

Сейчас мы живем в арабской деревне под Тунисом[2]. С арабами хорошо и просто. Местность очаровательная; ничего подозрительного нет. В арабах нет ничего монгольского; они благородны, самостоятельны, почтенны; нигде я не видал столько почтенных старцев, как в Тунисе. Дом, где мы живем, совершенно чист от всяких вибраций; чувствуешь себя в известном смысле безопаснее, чем в Москве — о, насколько безопаснее: никакой напряженности, никаких психических, чуждых волн.

В Монреале было совсем не так: очень светлое чередовалось с очень темным.

Милый Николай Петрович, прошу Вас, по получению письма, напомните Кожебаткину, что у меня денег нет уже давно, телеграммы не посылаю (дорого), и что денег жду переводом по телеграфу[3]. Мой адрес. Afrique. Tunisie. Maxulla-Radès (près de Tunis). A Madame Rebeyrol, buraliste[4] de Radès. Мне.

Христос с Вами. Очень люблю и помню. Желаю Вам Нового года. 1911 год — решающий. Остаюсь любящий Вас

Б. Бугаев.

P. S. Вашей супруге привет.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 7. Л. 1–2 об.
Конверт. П.ш.: Maxulla-Radès (26.1.11); Москва (20.1.11); (21.1.11).
Адрес: Россия. Москва. Его Высокородию Николаю Петровичу Киселеву. Пречистенский бульвар. Д. 31. Russie. Moscou.

1 Н. А. Бердяев писал Белому 26 декабря 1910 г.: «Очень для меня ценно знакомство с Н. П. Киселевым. Благодарю Вас, что Вы устроили это знакомство» (*Бойчук А. Г.* Н. А. Бердяев. Письма Андрею Белому // De visu. 1993. № 2. С. 18).

2 Белый описывал особенности местной топографии в письме к Блоку от 2/15 января 1911 г.: «Живу в арабской деревушке, ослепительно белой, ослепительно чистой с плоскокрышими, высокими, похожими на башню трехэтажными домиками, с рядом снежно-белых, каменных куполов, прекрасным минаретом, рядом гробниц (Марабу), осененных пальмами, оливками и фиговыми деревьями. Мы живем с Асей в настоящем, арабском доме, одни, занимаем 3 этажа с крохотными, затейливыми, очаровательными комнатушками, то сплошь состоящих <sic> из чудесных окон, то без окон вовсе; у нас — изразцовые полы, простенки, крутая лесенка и громадный, прямо на полу лежащий восточный диван; в комнатах курим арабские благовония.

Кругом арабы: хозяйка наша — единственная француженка во всем селе (Радесе); в 1/2 версте, за горой село *Maxulla*, где устроены виллы французов; в Радесе же ничего европейского нет» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 384). На сегодняшний день населенный пункт называется Radès, а Maxula (так) осталась только в названии учреждений.

[3] Вопреки сказанному, 4 января (н. с.) Белый отправил А. М. Кожебаткину энергичную телеграмму: «Vite vite trois cents» (Быстро быстро триста — *фр.*) — «Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!!!». Письма Андрея Белого к А. М. Кожебаткину / Предисл., публ. и коммент. Дж. Мальмстада // Лица: Биографический альманах. Вып. 10. СПб., 2004. С. 155. Там же приведены многочисленные письма, записки и открытки угнетенного нерегулярным поступлением финансов Белого к А. М. Кожебаткину, исполнявшему должность казначея «Мусагета».

[4] Содержательница табачной лавки (*фр.*).

14. Н. П. КИСЕЛЕВ — АНДРЕЮ БЕЛОМУ*

21 января / 3 февраля 1911. Москва.

Москва, 21.I / 3.II 1911.

Дорогой, любимый Борис Николаевич!

Счастья, счастья желаю Вам прежде всего — оттого не писал до сих пор, что боялся прикосновением смутить Ваше счастье, которое чувствую — минуты счастья кристаллизуются в душе как и минуты страдания, и те и другие кристаллы драгоценны — всегда боюсь помешать. От Вас получил две открытки, официальное письмо и сейчас письмо ко мне; из последнего, а также от друзей и близких узнал что Вы все-таки всегда пребываете во Москве некоторою частью своей души.

Я рад, что Вы пришли к тому взгляду на арабов, которого я давно придерживался: они благородны, они арийцы в этом смысле; и не только они, но и некоторые другие семитические народы: ассирийцы, египтяне и евреи (?) в древности; теперь же только арабы. Тут мне кажется является внешним очень верным критерием благородство архитектурного стиля: припомните ассирийские и арабские в Испании дворцы, и сооружения в Египте. (Игорь Грабарь продолжает «Историю русского искусства»[1]: это важнейшее культурное дело 1910 года: оказалось — да, неожиданно оказалось, что и в старой Руси была *благороднейшая* архитектура). Выше (?) при евреях: их архитектура бедна. В духовном же смысле семиты наши отцы; и имена «Халдея» и «Египет» в известном отношении стали нарицательными. Может быть, в том и трагизм еврейства, что это предок, не пожелавший или не могший умереть — как умерли его братья ассирийцы и египтяне (и арабы, *как целое*) — и являющийся носителем устаревшей, атавистической традиции. Вот последние данные *филологии* (на основании сирийских апокрифов): хранители гроба Адама (райского камня, Грааля) были: *Сим* (семиты; хамиты — монголы; иафетиды — мы) — Мельхиседек — какое то отношение трех волхвов — Иосиф из Аримафеи; от Иосифа традиция переходит к иафетидам; евреи *не сумели отказаться* в пользу потомков (то же мнение в «Трудах съезда спиритуалистов»[2]).

Еще об арабах: величайшей мудрости и красоты «Книга тысячи ночей и одной ночи», которую я сейчас (уже с осени) читаю. Ей делают упреки в однообразии, низменном эротизме и т. п., но все это пустяки: надо только читать, читать в полном переводе и тогда находятся страницы и десятки страниц, с которыми немногие произведения могут сравниться.

Еще — и последнее — об арабах: ведь Вы теперь в стране ясновидящих по профессии (под влиянием мага ребенок, смотрящий в лужицу чернил, видит и описывает людей в любом месте находящихся[3]: многие свидетельства путешественников и оккультистов), кажется, этот интересный опыт вполне невинен; при удобном случае я его проделал бы.

Теперь о Москве. Все тихо и спокойно. В «Мусагете» готовятся несколько книг, скоро выйдут[4]. Кружок ритмистов разбежался после Рождества, но кажется опять собирается[5]. Какие книги, не пишу, скоро Вы их получите. Кое-что готовлю и я[6]. В. М. Викентьев, египтолог, предложил собрание древне-египетских сказок[7], Брюсов — биографию К. Агриппы[8]; оба предложения приняты. Степун опоздает с «Люциндой» Шлегеля, вероятно до осени — жаль, прекрасная книга[9]. В сущности, о «Мусагете» нечего сказать: все сидят и работают. Эллис меньше безобразничает. Его «Stigmata» выйдут прежде всего[10].

С. О. Гессен перед отъездом в Фрейбург читал реферат «Проблема чужого я»[11]; я окончательно убедился, что никогда ничего в философии не пойму. Впечатление же такое, что гносеологи только узурпируют чужие области — религии, мистики, науки и т. д. и, внося в них свой метод, лишают их всякого содержания и обеспложивают — хотя и утверждают противоположное. На мой взгляд (но простите снисходительно мой дилетантизм) весь спор имел такой вид, что одни утверждали $2 \times 2 = 3$ (идеалисты), а другие $2 \times 2 = 5$; при этом из последних одна часть говорила: $2 \times 2 = 4 + 1$ (риккертианцы), а другие: $2 \times 2 = 6 - 1$ (когенианцы). Я признал бы возможность даже такого спора в плоскости чистой математики — и всякого другого, как угодно по видимости нелепого, но в научной плоскости — здесь же все время говорилось о вопросах, которые (я говорю это как ученик Яна Амоса Коменского[12]) *только* интуитивно могут быть решены. Еще раз простите за дилетантство.

Бердяев мне очень нравится, будет мне очень полезен при изучении истории оккультизма, и вообще интересен и хорош; но в нем пока есть что-то что мешает быть с ним откровенным. Во всяком случае буду видеться с ним.

Г. А. Рачинский *в Риге*, но все позволяет думать что скоро поправится[13]. Как-нибудь пойду к П. И. Астрову[14].

Господь храни вас обоих. Обнимаю Вас; Асе шлю привет. Китти тоже шлет приветствия и пожелания всего лучшего.

Всегда Вас любящий Н. Киселев.

РГБ. Ф. 25. Карт. 17. Ед. хр. 12. Л. 2–4 об.

Конверт утрачен. На бланке книгоиздательства «Мусагет»; к печатному адресу: «Пречистенский бульвар, д. 31, кв. 9» приписано рукой Киселева: «моя кв. 10».

[1] Задуманная монументальной «История русского искусства» И. Э. Грабаря, выпускавшаяся издательством И. Кнебеля, успела воплотиться лишь в пяти томах (Т. 1–4, 6; М., 1910–1913). Первые четыре тома были посвящены архитектуре.

[2] Имеется в виду статья П. Чистякова «Бессмертие по традициям азиатских розенкрейцеров», напечатанная в «Трудах съезда спиритуалистов»; см.: Труды Первого Всероссийского съезда спиритуалистов и лиц, интересующихся вопросами психизма и медиумизма в Москве с 20 по 27 октября 1906 года. М., 1907. С. 98.

[3] См., напр., подробное изложение этого метода ясновидения: *Randolph P. B.* Seership! The magnetic mirror. Toledo, Ohio, 1875. P. 11–12.

[4] В начале 1911 года в «Мусагете» планировалось одновременно выпустить три книги; ср. в письме А. С. Петровского к Белому от 18 января 1911 г.: «В “Мусагете” все благополучно, хотя довольно медлительно. На днях должны выйти одновременно “Арабески”, “Стигматы” и книга Э<милия> К<арловича>» (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 132; подразумеваются книги Белого, Эллиса и «Модернизм и музыка» Метнера). В действительности «Стигматы» вышли в феврале 1911 г., «Арабески» в марте того же года, а «Модернизм и музыка» (под псевдонимом Вольфинг) только следующим летом.

[5] Имеется в виду «ритмический кружок» — стиховедческий семинар, организованный Белым в апреле 1910 г. См.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, XII (Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 515). Тарту, 1981. С. 101–106. Ср., кстати, в письме одного из участников: «<...> после Вашего отъезда туго и малолюдно собирался кружок раза два, а там подошли и святки. <...> Но вот прошли праздники, а из ритмистов никто в “Мусагете” и не побывал. Наконец, на днях получил я от Сидорова письмо, в котором он просит разрешения собраться в понедельник 17-го января, в “Мусагете” для совещания по ряду *очень важных* дел кружка. <...> Ближайшее собрание назначено на следующий понедельник, и на нем мы начнем свою работу над паузными формами. Доклад сделает Дурылин — Шенрок в качестве официального оппонента <...>» (Письмо В. Ф. Ахрамовича к Белому от 17 января 1911 г. // РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 19. Л. 1, 1 об., 3 об.).

[6] Вероятно, речь идет о подготовке тома материалов из семейного архива Киселева; ср. в письме А. С. Петровского Белому от 31 марта 1911 г.: «Киселев готовит том “Архива Киселевых” с неизданными стихами Языкова, рисунками Пушкина и всяческой перепиской, сдает на Фоминой» (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 180; книга напечатана не была). Не исключено, впрочем, что имеется в виду подготовка Киселевым двухтомной книги «Провансальские лирики XII и XIII веков», объявленной в издательских планах, но в свет не вышедшей (ср. в письме Киселева к Метнеру от 19 июня 1910 г.: «“Пров<ансальские> лир<ики>” быстро продвигаются вперед и размер книги очень значительный» (РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 18. Л. 2 об.) или сборника Стендаля «О любви» (ср. в письме Метнера к Белому от 11 января 1911 г.: «<...> даже Киселев не приготовил обещанного тома о провансальцах и так же медлит с переводом *О любви* Стендаля» — РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 7. Л. 1 об.).

[7] Викентьев Владимир Михайлович (1882–1960), египтолог, близко стоявший к некоторым из сотрудников «Мусагета». Упомянутая книга издана не была.

[8] Этот план воплотился в изд.: *Орсье Ж.* Агриппа Неттесгеймский, знаменитый авантюрист XVI в. / Пер. Б. Рунт, под ред. В. Брюсова. М., 1913.

[9] В каталогах «Мусагета» была объявлена печатающейся книга: Шлегель Ф. Люцинда. С приложением писем Шлейермахера / Пер. и вступит. ст. Ф. А. Степуна. В письме к Э. К. Метнеру от 3 августа 1910 г. переводчик, в частности, подтверждал срок сдачи

работы: «Люцинду, как говорили, привезу к январю готовую в манускрипте» (*Степун Ф.* Письма. М., 2013. С. 79). Судя по смете расходов издательства, работа переводчика была полностью оплачена (РГБ. Ф. 167. Карт. 17. Ед. хр. 20. Л. 1). В свет книга не вышла.

[10] Книга стихов Эллиса «Stigmata» была выпущена в середине февраля (см.: Книжная летопись Главного Управления по делам печати. 1911. № 8. 26 февраля. С. 29).

[11] Гессен Сергей Иосифович (Осипович; 1887–1950). 14 января 1911 г. он читал в кружке у М. К. Морозовой доклад «Проблема чужого я в связи с проблемами солипсизма и данности»; ср. подробный отзыв М. И. Сизова в письме к Белому от 13–15 января 1911 г.: «Реферат мне очень понравился, как и другим. Он производит впечатление найденного пути. Эм. Карл. думает, что сам Гессен этого не понимает и смотрит на него более узко. А у меня к Гессену после этого реферата прямо нежность. Было и что-то непередаваемое. В Гессене обнаружилось в этот приезд его что-то общее с Алекс. Серг. Я Гессену сказал, что буду тебе писать о реферате, он просил написать подробнее и передать тебе его горячий привет» (РГБ. Ф. 25. Карт. 22. Ед. хр. 26. Л. 91 об.). Ср. отзыв М. К. Морозовой из письма к Е. Н. Трубецкому от 26 января 1911 г.: «Собрание с Гессеном было интересно <...>». — Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках / Сост., подгот. текста В. И. Кейдана. М., 1997. С. 327; ср. противоположный отзыв: «<...> случайно встретившись на реферате Гессена у М. К. Морозовой (скучнейшая история) <...>». — Письмо В. Ф. Ахрамовича к Андрею Белому от 17 января 1911 г. // РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 19. Л. 1 об.–2. Ср. отзыв Сизова в письме к Г. А. Рачинскому от 24 января: «Недавно у Марг. Кир. в философском кружке читал реферат Гессен. Ваше председательское место занимал “умный Шпет”. С Гессеном поцарапался А. И. Огнев. Интересно говорил Фохт. Самый реферат, на мой взгляд, очень интересен, хотя не везде достаточно отчеканен. Тема: проблема чужого “я” в связи с проблемами солипсизма и данности» (РГАЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Ед. хр. 2891. Л. 1 об.–2).

[12] Чрезвычайно любопытная автохарактеристика Киселева как ученика знаменитого чешского просветителя Ян-Амоса Коменского (1592–1671), кажется, не найдет развития, за исключением, может быть, внимания, уделенного ему в статье: *Киселев Н. П.* О московском книгопечатании XVII века // Книга. Исследования и материалы. Сборник II. М., 1960. С. 169 и след. В 1910-е годы Киселев состоял членом берлинского общества Я.-А. Коменского (см. циркуляры общества 1913-го года, отложившиеся в его архиве: РГБ. Ф. 128/III. Карт. 18. Ед. хр. 32).

[13] В январе 1911 г. Г. А. Рачинский (давно и близко знакомый с Киселевым; ср. инскрипт: «Другу и брату Николаю Петровичу Киселеву от сердечно его любящего Григ. Рачинского. 27/XII 10». — РГБ. Ф. 128/III. Карт. 19. Ед. хр. 7. Л. 3) переживал тяжелый период жизни: «Рачинский в плохом состоянии. Запой, кот<орого> не было уже 3 года. В то же время раскаяние, угнетенное состояние, стремление к монашеству» (Письмо В. К. Шварсалон к Вяч. Иванову. 11 января 1911 года (п.ш.) // РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 4. Л. 32). Для излечения он был отправлен в Ригу в клинику нервных болезней Э. Э. Соколовского; ср.: «Есть в Москве одна новость не из приятных: Григ<орий> Алекс<еевич> опять болен, хотя и не так сильно, как неск<олько> лет назад, однако его пришлось везти в Ригу. С ним поехал Алекс<ей> Серг<еевич Петровский>. Из Риги он хотел заехать в Петербург» (Письмо М. И. Сизова к Белому от 13 января 1911 г. — *Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 465); ср. в письме А. С. Петровского к Белому от 18 января: «У нас тут несколько расхворался Гр<игорий> Ал<ексеевич> и даже принужден был ехать лечиться в Ригу. Тревожиться за него особенно не надо: перевозбужденность на почве неврастении, но далеко не такая сильная, как в прошлый раз, четыре года тому назад, нервные дерганья и т. д. Все же грустно. Я проводил его и на обратном пути заезжал в Петербург, навестил Вяч<еслава> Ив<ановича Иванова>» (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 131–132).

[14] Астров Павел Иванович (1866–1919) — юрист и публицист; оба корреспондента были в 1904–1907 гг. посетителями его кружка; в середине 1900-х Киселев помогал ему с небольшой полусекретарской работой. Ср. попутную, но выразительную характеристику: «Вообще популяризация идет во всю: один из аргонавтов (правда нищенский: Астров) будет возвещать принципы религиозной-общественности <sic> с столбцов "Русских Ведомостей" (???!!)» (Письмо Белого к Метнеру от 1 апреля 1905 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 1. Ед. хр. 44. Л. 4 об.).

15. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

14/27 марта 1911. Каир.

Милый, милый Николай Петрович!

Очень вдруг захотелось сказать Вам несколько слов: приближается август. Мы должны весной встретиться. Мы должны вместе провести хотя бы один день. Что будет, не знаю. Судя по отрывкам во Французской прессе в России — смутно, чревато событиями. Более трех месяцев не читал я русских газет. Ничего не знаю. Здесь же спокойно, пошло, мертво, т. е. пошло везде, где европейская цивилизация наложила руку на Африку; там же, где нет Европы, безобидно, чисто, свободно, *но ничем не чревато*. Отсюда мне кажется, что узлы мировых событий — в России. Еще и еще, и еще говорю всему: *да*! Буду в Москве вероятно в первой половине мая. Непременно должны встретиться!

Мы ждем денег, чтобы плыть в Иерусалим. В Иерусалиме пробудем с неделю; недели две отдохнем в Греции. А там — в Россию. Приедем в Луцк. В Луцке проживу несколько дней, чтобы потом на неделю, на две приехать в Москву. Лето провожу в Луцке; в августе, конечно, буду в Москве[1]. В августе следует нам быть вместе.

Милый, как странно: мы с Вами все время сменяем друг друга. Помните прошлую весну и лето. Тогда были Вы. Осенью — я. Зимой опять Вы.

Что сказать о Каире. Каир безобразен, грязен, гадок. И Каир — прекрасен. Нил, сады Булака[2], окрестности — восторг; сам же Каир <—> пыжащийся быть цивилизованным турка да миллионщик англичанин, дерущий за все огромный процент; процентом обложены сами пальмы. Впечатление от здешних англичан как и от здешних «*арабов*» (?!) самое гнусное; арабы — ничего арабского в них нет; они растворились в феллахах и турках. Насколько сохранилась арабская культура на севере Африки, настолько провалилась она в Египте. Каир — центр африканской деморализации; и Каир — центр цивилизации. Здесь даже есть у арабов свой египетский университет; египетские студенты кричат о свободе и равенстве; в прошлом году они освистали Рузвельта, обратившегося к ним с речью[3]. Это ли — не «прогресс»? И однако «*гаже*» цивилизованного египтянина трудно себе представить. Университет — и на *1000* четыре грамотных! В Каире и под Каиром «*декадентские*» пейзажи; Каир неуютен; самая здесь природа грозна, сердита, печальна; и вместе с тем чисто тропическая роскошь.

Но самое неприятное здесь — блохи; они прыгают всюду по улицам; стоит пройтись по Каиру, как домой с собой приносишь с десяток блох. Мы с Асей

воюем с блохами немилосердно; и с надеждой ждем денег, чтобы бежать из Египта. Насколько в Тунисе хочется жить, настолько удовлетворяешься беглым обзором Каира. Ну прощайте. Христос с Вами. Остаюсь крепко любящий Вас Борис Бугаев.

P. S. От Аси привет.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 7. Л. 4–5 об.
Конверт. П.ш.: Cairo (27.3.11); Москва (25.3.11). Помета получателя: Получено 26/III.1911. Адрес: Russie. Moscou. Россия. Москва. Е. В. Николаю Петровичу Киселеву. Пречистенский бульвар. Дом 31. Кв. 9. В книгоиздательство «Мусагет».

1 Этот план подвергся некоторым корректировкам: 10 апреля (н. с.) Белый и А. А. Тургенева прибыли в Иерусалим, во второй половине апреля через Грецию перебрались в Константинополь, 5 мая (н. с.) были в Одессе, где расстались: А. А. Тургенева поехала в Боголюбы, близ Луцка Волынской губернии, где служил Владимир Константинович Кампиони, отчим сестер Тургеневых, а Белый один в Москву — и вернулся в Боголюбы только десять дней спустя.

2 Булак — гавань Каира. Ср.: «<...> виллочки, виллы, кусточки, сады; вот — садищи; вот — пальмы; предместье Каира, Булак <...>» (*Андрей Белый*. Египет // Московский альманах. Вып. 1. М., 1922. С. 123).

3 Имеется в виду нашумевшее выступление («Law and Order in Egypt») экс-президента США Теодора Рузвельта (1858–1919) перед студентами каирского университета 28 марта 1910 г.; прозвучавшие в нем предложения «заслужить свободу» были встречены аудиторией с негодованием; см.: *Reid D. M.* Cairo University and the making of modern Egypt. Cambridge. 1990, P. 42–43; *Tyrrell I.* Crisis of the wasteful nation. Chicago, 2015. P. 318 (библиография вопроса).

16. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

Около 8/21 апреля 1911. Иерусалим.

Хорошо, светло — радостно: несказанно. Цветы и камни — вот Палестина. Иерусалим продолжается в Иудейские горы; это не горы, несложенные стены Грядущего Града: так это ясно, что только слепцы не *увидят. Будет, будет*! Глядя на горы понял Кабаллу <sic>. Легко дышится; отдыхаем от Казней Египта. Храм Гроба Господня... — я им ошеломлен (пишу о чисто внешнем впечатлении): вовсе не то, что можно думать. Все *живо* там. Напряжение страшное. У гроба — монах католик и монах православный (рядом): церкви *соединились*, соединены неразрывно *фактом* (храмом).

Здесь проживем. Здесь *все* говорит. Здесь точно дома...

Пасху встретим здесь[1].

Христос Воскресе! Ура России![2]

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 9. Л. 1.
Открытка с видом Иерусалима. П.ш.: Иерусалим (нрзб.); Москва (14.4.11?).

1 Православная Пасха в 1911 году приходилась на 10 апреля.

[2] Ср. в написанном несколькими днями позже письме к А. М. Кожебаткину: «Возвращаюсь в десять раз более русским; пятимесячное отношение с европейцами, этими ходячими палачами жизни, обозлило меня *очень*: мы, слава Богу, русские — *не Европа*: надо свое неевропейство высоко держать, как знамя, а у нас в Москве, а частности в "*Мусагете*", "*Европа*" все более устанавливается на ходули: европейничать для меня сейчас помимо всего просто... быть провинциальным модником» («Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!!!». Письма Андрея Белого к А. М. Кожебаткину. С. 164–165).

17. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

29 ноября 1911. Москва.

Дорогой Николай Петрович,

я упустил из виду ряд мелких, но в виду отъезда неизбежных дел, вследствие чего решительно не могу быть у Вас сегодня[1]. Да и думаю: что Вы в своих решениях могли бы обойтись без меня, ибо думаю, что буду с Вами *во всем согласен* (о Кожебаткине[2], журнале и т. д.)[3]. Дело в том, что сегодня утром надо было работать, так что уложиться и сделать необх<одимые> покупки могу только сейчас.

Привет собравшимся.

Остаюсь искренне преданный

Борис Бугаев.

P. S. Передайте Алеше[4], чтобы он последил, что предпримет Кожебаткин для моей 2-ой лекции; допустить, чтобы он ее похерил, я не могу, а он, кажется, похерит ее[5].

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 9. Л. 2 - 3.
Конверт, не прошедший почту. Помета адресата: 29/XI 1911.

[1] Имеется в виду отъезд в имение Рачинских «Бобровка» (Тверская губ.), запланированный на следующий день; еще 20 ноября Белый просил о гостеприимстве А. А. Рачинскую: «Помимо моего желания видеть Вас и милую Бобровку, мне надо работать (срочно), а мы неожиданно в ноябре очутились в Москве (холода выгнали нас с дачи), совершенно растерялись в городском гаме, так что я не могу работать в Москве» (цит. по прим. Л. К. Долгополова: *Андрей Белый*. Петербург. М., 1981. С. 690; ср. в письме к Блоку: «Я 30-го на 10 дней уезжаю». — Письмо от 26 ноября 1911 г. // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 431). Одним из неотложных дел, на которые ссылается Белый, было возвращение Блоку части долга; ср. записку на купоне отправленного в этот день почтового перевода: «Дорогой Саша! Посылаю Тебе 35 рублей. Итого буду должен тебе 465 рублей» (Там же. С. 432).

[2] Речь идет о назревавшем отстранении Кожебаткина от должности секретаря «Мусагета»; в письме к Метнеру от 5 декабря Белый подтверждал решительность: «Я уже с прошлой весны ужаснулся деятельности Кожебаткина, сначала тоном, какой он задает "Мусагету", когда нас нет (тон непереносный), потом его не всегда чистыми интригами, наконец полной бездеятельностью, наконец сознанием, что в журнале он был бы невозможный секретарь» (цит. по: «Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!!!». С. 130–131).

[3] Вероятно, имеется в виду редакционное собрание «Мусагета» (сохранились протоколы двух — 23 сентября и 14 ноября 1911 г.; РГБ. Ф. 167. Карт. 17. Ед. хр. 29).

[4] А. С. Петровский.

[5] Вероятно, имеется в виду публикация — отдельным изданием или в будущих «Трудах и днях» — одной из лекций Белого, но подробности этого проекта нам неизвестны. Если справедливо это предположение, то «1-й лекцией» должна считаться брошюра «Трагедия творчества» (М., 1911), основанная на одноименном докладе и вышедшая в середине ноября 1911 г. Не с этим ли сюжетом связано письмо В. Ф. Ахрамовича к Белому от 13 июля неизвестного (1911?) года: «На вопрос Ваш: думает ли "Мусагет" издавать брошюры, я мог Вам ответить, конечно, только обратившись к Эмилию Карловичу. Он мне сказал:

— Напрасно Борис Николаевич нервничает. Напишите ему, что конечно думает... Успокойте его!» (РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 19. Л. 7 об.). Другой вариант — что Белый возвращается к проекту устройства «Мусагетом» двух лекций, первая из которых («Страна бреда и ужаса. Египет») была прочитана 5 ноября 1911 г., а вторая — о Толстом — намеченная на конец ноября, так и не состоялась (см. письмо к А. С. Петровскому от конца ноября 1911 г. и комментарии к нему: Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 199–200).

18. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

7/20 апреля 1912. Брюссель

Дорогой Николай Петрович!

Христос Воскресе! Все эти дни собирался Вам писать, но после болезни, как это ни странно, накопились дела.

Тяжелую Святую Неделю провели мы с Асей[1]: болезнь, почти сорок градусов жара 4 дня, полная беспомощность при отсутствии прислуги. Одно время я уже почти решил, чтоб нас перевезли в больницу; там по крайней мере был бы уход. Но всего страннее, что у нас с Асей был всего только... грипп.

Здесь тихо и хорошо: спокойно и бездумно. Я страшно рад, что уехал. Дни текут нормально, и никакие огорчения не сваливаются на голову. Только вот Москва: кажется, я в Москву *не вернусь*: довольно с меня химер и душных сплетен.

Пишу в таком горьком тоне, потому что — что с Эмилием Карловичем? Он мне прислал нервное, почти крикливое письмо на 20 больших листов, полное укоризн и химер. Все письмо наполнено упреками за первый номер журнала, какими-то фантастическими ужасами перед моей *якобы* дружбой с Кожебаткиным, каким-то сыском моего поведения и сообщениями *града бабьих сплетен*, из которых каждая вырастает почти в химеру[2].

Я оскорблен, обижен, ничего не понимаю, за сплетни не ответственен, с Кожебаткиным *не дружу*, с Мусагетом не *разрывал* и т. д. и т. д.

Но, милый, намекните ему, что только моя сдержанность заставила меня ему ответить *корректно*. И чтобы он осторожнее писал впредь. И так уже после критики моего поведения с Журналом *я отказываюсь принимать какое-либо активное отношение* к Журналу. Собирать статьи, думать и потом выслушивать укоризны. Кроме того: во мне крепнет после таких писем, как последнее письмо Метнера, — у меня крепнет намерение вовсе не вернуться в Москву, не прикладывать моих рук к Мусагету дабы не быть объектом нареканий, сетований, сплетен, химер...

Как это печально, что из Москвы не уедешь, что, где бы Ты ни был, Тебе вдогонку летят гадости...

Милый Николай Петрович. Желаю Вам всего лучшего, жду от Вас объясненья, что такое в Москве? Ничего не понимаю.

Остаюсь искренне любящий Вас Борис Бугаев.

Мой адрес: Belgique. Bruxelles. Place S-te Gudule 25[3].

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 1–2 об.
Конверт. П.ш.: Брюссель (20.4.12); Москва (11.4.12).
Помета адресата: «Получено 11/IV 1912».

[1] Святая неделя — восемь дней, включающие пасхальное воскресенье и следующую неделю. В 1912 г. Пасха приходилась на 25 марта / 7 апреля; Белый заболел около 9-го апреля (н. с.); ср. в письме матери: «Пишу коротко, потому что больны чуть-чуть» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 146); ср. в письме Блоку от 4/17 апреля: «<...> свалились с Асей в 40-градусном жару: у нас сделались сильнейшие бронхиты. И вот еще 8 беспомощных дней: только теперь выкарабкиваемся из болезни» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 447). Ср. в письме к Метнеру от 9/22 апреля 1912 г. (дата — по п.ш.): «Только что я перенес грипп ужасающей формы: всю святую неделю мы с Асей были больны; жар в 40° стоял 4 дня; теперь от болезни ослабел и из экономии сил, нужных мне для романа, не хочу себя обесценивать, отвечая на все незаслуженные резкости Вашего письма, ибо вижу в нем расстроенные нервы, химеры: только этим объясняю себе то особое удовольствие, с которым Вы обрушиваете на мою голову ушат неправдоподобных сплетен» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 1).

[2] Это же послание Белый упоминает в письме к М. К. Морозовой, написанном около 28 августа / 10 сентября 1912 г.: «Тотчас после нашего отъезда Э. К. Метнер, точно в насмешку над моим желанием убежать из Москвы для работы, прислал письмо мне, которое я рассматривал просто как личное оскорбление» (*Андрей Белый.* «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. М., 2006. С. 196–197). Текст его не разыскан; Белый подробно отвечает на него в коллективном послании от 21–24 апреля / 4–7 мая 1912 г. (см. письмо 19); см. также прим. 3 к нему, где цитируется письмо Метнера к Вяч. Иванову, во многом, кажется, тождественное по содержанию утраченному.

[3] См. об этой квартире в воспоминаниях: «Там скоро нашли помещение, с окнами, выходящими на собор St. Gudule; черносерые стены собора бросали свои черносерые тени нам в комнату; в окна глядели химеры, свисая от кровли собора» (*Андрей Белый.* Начало века. Берлинская редакция (1923). С. 738).

19. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ, Э. К. МЕТНЕРУ, А. С. ПЕТРОВСКОМУ, М. И. СИЗОВУ*

21–24 апреля / 4–7 мая 1912. Брюссель, Кельн.

Друзья мои,
Николай Петрович, Эмилий Карлович, Алексей Сергеевич и Михаил Иванович!

Считаю письмо это, обращенное к Вам коллективно, наиболее удобным и кратким ответом на коллективное обвинение меня в неверности «*Мусагету*» и данному слову. Недели три тому назад я получил письмо от Э. К. Метнера

полное обвинений разнообразного порядка[1]; мне ставилось в вину небрежное редактирование «Трудов и Дней», ставилось в вину мое примирение с Кожебаткиным, ставилась в вину продажа романа Некрасову, ставилось в вину халатное отношение к продаже Кавк<азского> имения[2], ставилось в вину мое охлаждение к *Мусагету*, ставилась в вину моя будто бы измена Мусагету и сближение с Домом Песни[3], ставились, наконец, на вид распускаемые Брюсовым сплетни о моей будто бы ссоре с Э. К. Метнером. Ставились в вину разнообразные и друг с другом несвязанные погрешности. Письмо меня удивило тем более, что накануне отъезда и в день отъезда мы встретились с Э. К. Метнером, как друзья, и я уехал заграницу с самым пламенным стремлением работать в «*Трудах и Днях*», уехал с самым пламенным чувством к *Мусагету*, ко всем Вам, друзья мои, в частности к Э. К. Метнеру.

Признаюсь, письмо Э. К. Метнера меня ошеломило: впечатление от него было таково — вот человек *во что бы то ни стало* добивается моего охлаждения к нему, к *Мусагету*, к «*Трудам и Дням*»: вообще к общему делу, и для этого он передает мне сплетни, которым верит: сплетни эти: мое охлаждение к *Мусагету*, небрежность к *Трудам и Дням*, *ссора с ним*. Т. е. лучшие мои чувства к общему делу были *несправедливо заподозрены*; *несправедливо я был облит ушатом вонючих сплетен*; человеческое мое достоинство оскорблено. Подозрениями об моем холодном отношению <sic> к общему делу добились лишь естественного моего охлаждения. Ибо *общее дело* не совместимо со сплетнями.

Эмилию Карловичу Метнеру ответил я обстоятельно[4], но из письма Н. П. Киселева узнал, что Э. К. письма моего *не получал*[5] и стало быть мой ответ на все пункты письма надо писать вторично т. е. вторично бросить *два рабочих* дня для того, чтобы с головой уйти в слякотное перечисление мелочных фактов и мелочных опровержений. Отвечать вторично я отказываюсь: неисправность почты не от меня зависит. Ася свидетельница, это письмо я послал (содержание оного ей прочел) и у меня имеется расписка от почты (письмо отправлено заказным).

Беспокоясь о мотивах, побудивших Э. К. Метнера резко меня обвинять, я спросил Н. П. Киселева, в чем дело. Н. П. Киселев прислал мне письмо, полное дружеских чувств, за которое я ему глубоко благодарен[6]. Но в этом письме и он *вменяет* мне два [обвинительных поступка] обвинения. (а) продажу романа Некрасову[7]. (в) Мой крутой поворот к Кожебаткину, который по словам Н. П. Киселева, утверждает, что будто я был у него и *у него ему говорил следующее*: «Двум людям, *недовольным* «*Мусагетом*», *незачем быть в ссоре между собою*».

В пропавшем письме Э. К. Метнеру я с достаточной резкостью сказал, что ничего подобного не было[8].

Но услышав эту же *ложь* во второй раз от Н. П. Киселева, я вынужден по этому поводу сказать Вам несколько принципиальных слов.

Предварительно скажу о романе и Кожебаткине.

1. Кожебаткин. В виду моего холодного отношения к нему с момента отъезда в 1910 году до нынешнего времени, я в бытность мою в Москве в 1911–12 году

никаких разговоров с ним не имел, да и вообще кроме «*Мусагета*» почти нигде с ним не встречался; я позволил себе в течение 1912 и 11 года несколько резкостей по адресу Кожебаткина, вследствие чего *кроме* недовольства им, как секретарем, между нами была явная неприязнь[9]. Я обижался на него за его халатное отношение к письмам, он — за несколько резкостей по его адресу. Эта *ссора* личного характера *никакого* касания не имеет к делам редакции. Мой отъезд из Москвы (вследствие того, что билеты были разобраны и после 16-го марта не было возможности выбраться из Москвы[10]) — был неожиданно поспешен для меня. А за несколько дней перед тем Кожебаткин уехал в Петербург; я дал ему несколько писем, поручений по делам «*Трудов и Дней*» к Блоку, Вячеславу, Недоброво; кроме того у меня было дело к Евгению Ляцкому[11]; наконец он должен был привести с собой несколько статей. Зная, что он возвращается утром 14-го марта (или 13 или 12 не помню), будучи около (в канцелярии губернатора[12]) и имея дело к Ахрамовичу, я зашел и к Кожебаткину *единственно*, чтобы получить статьи и узнать о Петербургских сотрудниках и Евг. Ляцком, ибо время у меня все было разобрано предотъездными хлопотами, и я мог просто не встретиться с Кожебаткиным; дома его не застал, ибо он *не вернулся из Петербурга*, но жена его Ж. Е.[13] упросила меня посидеть; я посидел с женой Кожебаткина из любезности минут пять (мы с Асей были не любезны с Кожебаткиными, не ответили на визит и т. д.): жена Кожебаткина говорила, что печально, что между мной и ее мужем какие-то неприятности; и я сказал, что лично я эти неприятности позабыл (действительно: лично я просто перестал на него сердиться — но какое до этого дело «*Мусагету*», раз я против Кожебаткина как секретаря?). Помню, что я сказал, что вероятно мы уже с Кожебаткиным не увидимся, и что у меня кроме желания узнать *новости из Петербурга* есть к нему дело о «*Путевых Заметках*»[14]. Жена Кожебаткина сказала: «Шура приедет завтра утром и днем будет у Вас». Я же сказал, что завтрашний день я весь в бегах. Тогда я вспомнил, что у меня на другой день первое и последнее свидание с Некрасовым, который остановился рядом с Тверской. Я и сказал, что проездом на Тверскую я на минуту заеду к Кожебаткину переговорить о делах. Что и сделал, но Кожебаткин еще *не вернулся, так что я не говорил с ним у него на дому*.

На другой день случайно встретившись с вернувшимся К<ожебаткины>м в «*Мусагете*», я имел 5 минутную беседу, состоявшую из следующего: Кожебаткин утрированно-дружественно и с чарующей улыбкой на лице мне сказал, что он рад, что старые недоразумения кончены, и что мы прощаемся в мире. Я не противоречил и *даже сказал*, что *давно* хотел ликвидировать все наши личные недовольства друг другом, как основанные *на не стоющих внимания мелочах*; может быть у меня были *очень добрые* нотки, но мной руководило лишь хорошее чувство, ибо я как бы прощался с ним, зная, что к возвращению моему в Москву уже его не будет в *Мусагете*, ибо голос мой, заявляю всем Вам, **против него как секретаря**. Прошу заявлением этим пользоваться в возможных *заседаниях с голосованием*.

Вот и все о пресловутой дружбе моей с Кожебаткиным. Все прочее есть вздор и сплетни. То обстоятельство, что ~~ф~~[15] *друзья и братья верят сплетням, а не моему заявлению в верности* показывает, что *более, чем Мусагетская* связь между нами существует на словах, не на деле: *братья* верят сплетням; *брату* остается, как не пользующемуся доверием и оскорбленному сказать: *я выхожу из коллектива, сохраняя хорошие и добрые чувства к каждому, но сохраняя свободу действий. Пока из Москвы поступают лишь сплетни и подозрения, я заявляю Вам, друзья мои, — связи в главном у меня с вами нет. И не удивитесь <sic>, если я за свой страх и ответственность ищу правды: в церкви ли, в Штейнере ли, в теософии — это Вас не касается. Вы мне не верите — я ухожу из нашего коллектива.*

2) О романе. Н. П. Киселев указывает на то, что я дал формальное обещание 1) Метнеру 2) Иванову роман сохранить до 1913 года. Вам, друзья мои, я должен напомнить об обстоятельствах дела с романом[16].

С осени 1911 года во всех разговорах с Струве и Брюсовым главным пунктом моих требований к «*Русс<кой> Мысли*» было получение единовременной тысячи рублей в момент представления рукописи. И я знал, что делал: я знал, что во второй половине года нам с женой необходимо быть в Брюсселе, необходимы мне и ей платья и прочее, обычные траты на несколько сот рублей (перечислять *статьи* этих трат считаю невозможным); далее: я рассчитывал помимо *1000* «*Русс<кой> Мысли*» зарабатывать хоть что-либо, рассчитывал, что из той же «*Р. М.*» буду получать за «*Египет*»[17], рассчитывал, что «*Путевые Заметки*»[18] уже будут напечатаны, рассчитывал пристроиться попрочнее в «*Речи*»[19]. Повторяю: план нашей жизни был *строго рассчитан*. И расчет этот был построен по необходимому нам *minimum'y*. Только таким образом необходимость мне *спокойно* работать со *спокойным* отдыхом обеспечивалась, как обеспечивалось *спокойствие* работы моей жены, в будущность [которой] этой работы я всегда верил и после слышанных мной от Данса (ее учителя) слов *верю, как никогда*[20].

Только поэтому я взял на себя непосильное и изнуряющее бремя: в 3 месяца я написал столько, что в Петербурге *все писатели* [ахали] удивлялись, как мог я столько сделать. И вот к январю, к началу моего инцидента с Р. М., я был совершенно болен. Провал многих надежд устроиться материально выносила лишь надежда на получение *1000* рублей. С обманом «*Русской Мысли*», падало все: моя работа, работа жены, отдых и т. д. Только нежной поддержке со стороны В. И. Иванова обязан я, что перенес спокойно эти дни в Петербурге[21]. От Эмилия Карловича Метнера получил я письмо из-за границы следующего содержания: если не устроится с «*Русс<кой> Мыслью*», то «*Мусагет*» предложит мне a) переиздать *Голубя* b) издать роман «Петербург» c) перевести оный на немецкий язык и издать в Германию <sic>, что за все это я получу столько же, сколько обещала мне «*Русская Мысль*». Я ответил с глубокою благодарностью. Но в письме Э. К. Метнера *тогда же* стояли слова: «*Если сумеете устроить роман, устраивайте*»[22].

Далее: насколько я понимаю список издаваемых нами книг, издание *романов* все же отклонение *по моему* от нашей программы, ибо я предпочел бы «*Голубю*» *в* «*Мусагете*» *второй том Беме*[23]. Так понимал я, и пользуясь 1) carte blanche 2) невозможными экономическими условиями, я завел переговоры с Евг. Ляцким, союзом писателей, с «*Шиповником*»[24].

Вот каково было мое поведение в первые дни после обмана «*Русской Мысли*».

Одновременно с этим 1) я получаю письмо из Москвы, что М. К. Морозова хочет мне помочь, и что «*Путь*» может быть даст мне *1000*; я, конечно, очень сконфузился, но после сообразил, что «*Пути*» я могу предложить монографию; но уже тогда я думал, что речь идет о единовременной *1000*, ибо только в единовременном получении у меня была гарантия устроиться, т. е. думал я мне «*Путь*» поможет на *основании договора* с «Русской Мыслью», где главным пунктом обсуждения, была *единовременность* получения[25].

Одновременно В. И. Иванов звонится <sic> к Аничкову и говорит ему, что журнал, который Аничков ему предлагал в 1910–11 году, необходим[26], что роман мой *Standpunkt*[27] журнала, и что мне *сейчас же* нужна *1000*. Аничков ответил, что поговорит с издателем, что журнал вероятен, но не сейчас, а сейчас он лично бы дал мне *тысячу*, чтоб задержать роман, но что у него свободных денег нет.

Я тогда задерживаю срок разговора с «*Шиповником*». И мы с Вячеславом ждем Аничкова.

Восьмичасовой разговор с Аничковым, Ивановым и мной привел к следующему: образуется журнал, члены редакции коего Аничков, Метнер, Иванов, я и Блок, что издателя надо сперва заинтересовать, и 2–3 книжки журнала нужно выпустить собственными силами, что Петербург мог бы собрать паями тысяч *8*, и что тысяч *8* должна была бы собрать Москва, ибо для 4 хорошо поставленных книжек толстого журнала нужно 16 тысяч.

Достанет ли Москва 8 тысяч — вот вопрос, который мне ставят Аничков и Вячеслав; я отвечаю, это зависит от многих причин: сольются ли «Труды и Дни» (пай 2 тысячи) с журналом, захотят ли некоторые лица (называю имена) вложить недостающие 3 пая и говорю, что Э. К. Метнер ответит на это с бóльшим основанием. Собрание решает: без разговора с Э. К. Метнером все приостанавливается. Я спрашиваю, как же мне быть, ибо завтра мне *нужны* деньги (несколько сот), ждать я не могу. Отвечают: не давайте *решительного* согласия до разговора с Э. К. Метнером. По поводу «*Тр<удов> и Дней*» и журнала телеграммой вызываем Э. К. Метнера[28].

Сущность разговора (Метнер, Иванов, я) — такова: Э. К. Метнер не обещает определенно, что Москва даст нужные деньги для возникновения журнала, но что он попытается зондировать почву; окончательный ответ он даст потом. Тогда В. И. Иванов (который знал степень необходимости для меня иметь деньги) по личному почину предлагает Э. К. вопрос: «Что делать Андрею Белому с его [журналом] романом? А. Белый обещается сохранить роман для журнала, но А. Белому необходимы деньги. Может ли Э. К. Метнер, как Редактор

Мусагета, гарантировать Белому возможность ждать?» Э. К. Метнер обещает, а в личной беседе со мной говорит о месячном жалованье. Я не навязываясь *Мусагету*, с глубокой благодарностью принимаю предложения Э. К. Метнера, полагая, что месячное жалованье + *1000* «*Пути*» которую понимаю как единовременный аванс *вполне* меня обеспечивает. И даю формальное обещание *ждать* «*Петербургского Вестника*»[29], ибо я столь же заинтересован в появлении моего романа *в этом журнале, как и В. И. Иванов, как равноправный сочлен редакции оного: хранить роман для журнала представляет для меня одинаковый интерес*, как и для Иванова, даже бóльший, ибо В. И. Иванов есть лишь доброжелатель романа, а я — его автор и одновременно член Редакции.

На основании этого соглашения я *рву* переговоры с тремя издательствами т. е. лишаюсь возможности немедленно пристроить роман (ибо обещаемая поддержка в то время для меня еще журавль в небе, а денег в кармане уже нет: и *синица* в руки необходима).

Так мы и порешили: я не без страха [за будущее] думаю о судьбе нашей поездки, которой срок уже прошел. С этими чувствами приезжаю в Москву: встречаюсь с Рачинским; Рачинский *первый* сообщивший мне о желании «*Пути*» (еще когда Э. К. Метнер был заграницей) со мною об этом *ни слова*: и я не знаю, как мне быть: словам письма я доверился, а теперь подтверждений этих слов нет, мне же первому заговорить неловко. Наконец перемогаю себя, заговариваю: Г. А. Рачинский держит передо мной многочасовую речь о том, что «*Путь*» не располагает суммами, что «*Путь*» желает мне помочь (Боже мой, до чего я чувствую благодарность «*Пути*», но... *суть то вся* заключалась для меня *в единовременной тысяче*) и в течение 6 месяцев выплачивает мне 1000 рублей т. е. по 150 рублей в месяц. Я очень поблагодарил и конечно *из благодарности к «Пути» и весьма понятному чувству деликатности* не стал спорить: но я бы мог сказать вот что: «Милые мои друзья! Я очень ценю Вас и глубоко Вам предан, но... я должен существовать: существовать литературой в Москве мне нельзя, ибо в Москве нет ни журналов, ни широкой литературной среды. Мне остается покинуть Москву и переехать в Петербург, где благодаря моим литературным связям я мог бы зарабатывать до 300 рублей в месяц; стоит мне переехать в Петербург, и я бы мог с благодарностью отклонить поддержку «*Пути*», ибо мой труд оплачивался бы вдвое дороже»... А на 150 рублей в месяц я жить не могу, не могу уехать заграницу на основании тех же суждений, какие лежали в основе переговоров в «*Р. М.*» т. е. все дело было в единовременной *1000*, которую я работой, чорт возьми, заслужил, ибо 15 печ<атных> листов «*Романа*» + 15 печ<атных> листов «Путевых заметок» при нормальной расценке труда = минимум *4000* т. е. году с лишком свободы и независимости. Вместо единовременной тысячи я должен был получить 1/5 ее то есть этого не хватило бы даже на первые дни заграницей по причинам, которые я могу изложить тому или другому из Вас *конфиденциально*, но не могу возвестить *urbi et orbi*, ибо у меня все же есть самолюбие[30].

Итак с обещанной *1000* «*Пути*» я потерпел фиаско. А второе фиаско меня ожидало вот в чем: «*Мусагет*» остался без денег[31], следовательно на поддерж-

ку «*Мусагета*» я, как задолжавший, и не мог рассчитывать: о плане издания *обеих частей «Голубя»*[32], т. е. о своем предложении из за границы, Э. К. Метнер не произнес ни слова (и эта возможность получить аванс отступала в неопределенность). Кроме того: *Э. К. Метнер* мне решительно сказал, что денег на «*Петерб<ургский> Вестник*» Москва не даст, да и я видел, что Москве абсолютно этот «*Вестник*» не нужен, не интересен, как неинтересно, может быть, и то, что я пишу (я же вижу полное равнодушие к себе, как к писателю со стороны ряда близких — равнодушия не заявляемого, но проявляющегося в тысячах мелочах <sic>).

Заявление Э. К. Метнера о том, что в Москве для журнала денег нет = полному краху «*Пет<ербургского> Вестника*», которому я дал обещание сохранить роман при условии поддержки. *После этого заявления я оказался совершенно свободным по отношению к формальному обещанию*: формальное обещание имеет силу пред *чем-либо* или хотя бы пред *тенью чего-либо* — пред тем что может быть: без поддержки из Москвы журнал *быть не может*, и формальное обещание мое стало обещанием перед *Grand Néant*[33]. Об этом я скорбел 1) как член Редакции нерожденного журнала 2) как подведенный невольно, ибо оставалось *вновь* ехать в Петербург, *вновь* в полной неопределенности начинать сношения с [журналами] редакциями (об этом Э. К. Метнер не подумал — вообще о реальных трудностях, когда они касаются не нас лично, даже друзья думают *слишком поверхностно и отвлеченно*). Хорошо Э. К. Метнеру, имеющему прекрасный кабинет, часы досуга и внешние удобства и кроме того *ответственного романа не пишущего*, отвлеченно исчислять бюджет не студента, а *писателя с женой*, их жизнью и потребностями бюджет, не принимая в соображение реальных не вполне отчетливо видимых фактов. Словом ему ничего не стоило сказать мне: не будет журнал (Пет<ербургский> Вестник) и он даже не подумал, что это *значит для меня*, для которого факт существования журнала есть факт свободы.

Легкость, с которой он это сказал, не соблаговолив выяснить, что *мне* теперь делать с разоряющим меня *пустым* обещанием, привела меня к мысли *спасать свою свободу* от невозможного для меня в то время бюджета в 150 рублей; и я махнул рукой и на обещание Метнера обеспечить меня для журнала, и на свое (сохранить рукопись), ибо хранил бы я ее — для кого?

Теперь *Мусагет* ропщет на то, что я отдал роман, который де был бы украшением «*Мусагету*». Помилуй Бог, какая честь! *Украшением* роман стал лишь тогда, когда произвел он успех среди петербургских литераторов, заявивших интерес хотя бы тем, что они старались познакомиться с его содержанием. За 6 месячную жизнь в *Москве никто из друзей* даже не пытался поинтересоваться, над чем я работаю. Писатель же всегда пишет для *кого-нибудь*. У меня было впечатление, что роман мой, если и интересен кому-либо, то только не мусагетцам, не *Мусагету*. Отсюда мое авторское самолюбие и породило некоторую сдержанность: поймите же — навязывать обе части «*Голубя*» *Мусагету* я не хотел. Сообщая мне о невозможности достать денег для «*Пет<ер-*

бургского> Вестника», Э. К. Метнер **не повторил** своего предложения издать обе части, а я из чувства деликатности промолчал. И далее: *жить на 150 рублей в месяц я не мог*, единовременно получаемая тысяча пролетела. И никто, никто даже не понял, в какое положение я поставлен. Мне оставалось или *для возможности* окончить роман скорей продать его, или переехать в Петербург и там приискать себе работу.

На основании всего сказанного a) с романом я чувствовал себя свободно всегда на основании *неоднократных заявлений* Редактора *Мусагета*, что я могу пристроить мой роман на стороне. И необходимости его предупредить не было (об этом ниже) b) попытка Э. К. Метнера достать деньги для *«Петерб<ургского> Вестника»* или *не была предпринята*, или *не увенчалась успехом*. Во всяком случае: помню его слова: «Денег достать не откуда». И этим формальное обещание мое **себе**, как члену Редакции и В. И. Иванову само собой **падало**. Обвинения Н. П. Киселева вполне основательны при предположении, что он не знаком с тем, в каком смысле я давал обещание, да и мысль о сохранении романа для журнала принадлежит *мне* с Вячеславом задолго до того, как Э. К. Метнер приехал в Петербург. И потому сторона всего этого дела не та, какой она выглядит из письма Н. П. Киселева.

Теперь, обвиняя меня, Э. К. Метнер какими-то экивоками указывает на реакционность издательства Некрасова: а смысл этого экивока таков: поссорившись с *кадетами* и в пику Струве я пристраиваюсь к правым. В этом освещении личность моя выглядит довольно гнусно: прошу Ал. Сер. Петровского, Н. П. Киселева, М. И. Сизова высказать мнение: похоже ли все это на меня? Сколько я знаю, Некрасов *кадет*[34] т. е. помимо возмущающей меня инсинуации в авантюризме тут фактическая неправда (если б я был авантюрист я получал бы 15 тысяч, не сидел на шее у *Мусагета*, и не выслушивал бы попреки в авантюризме).

Как брат и член того же коллектива я спрашиваю Э. К. Метнера: серьезно ли это нарекание? Если он действительно думает, как написал, наше участие в общем деле — возможно ли?

Дорогие друзья!

Обрываю это письмо, ибо спешим на *«Гибель Богов»*. Вагнеровские торжества — единственная роскошь, которую мы позволяем себе, ибо не услышать *«Тристана»*, *«Валькирию»*, *«Гибель Богов»* с барейтскими исполнителями нельзя[35]. И вот я ловлю себя на том несоответствии между *строем души* нашей брюссельской жизни, тишиной и какими-то счастливыми знаками, нами слышимыми — с той душной атмосферой, которую вызывают московские письма. По-видимому в Москве что-то есть нездоровое, отравляющее атмосферу. Обрываю письмо, чтоб потом продолжить...

Извиняюсь за бессвязную форму изложения: дело в том, что пишу все это уже во второй раз, ибо по *воле небес* письмо к Э. К. Метнеру пропало. Не за-

ставляйте же меня 3 раз писать все о том же. 3 таких письма = рабочей недели по нервной затрате сил.

Мое свиданье с Некрасовым, после которого до последнего времени все можно было еще изменить ибо окончательного решения пока не было, состоялось перед самым отъездом. Говорить о свидании этом до факта свидания, не хотелось: ибо я даже не думал, что из этого что-либо выйдет. Последние дни мы с Э. К. Метнером не видались, все по той же причине — предотъездной беготни и массе личных дел (у меня и Аси). Перед отъездом я говорил с Э. К. о разговоре с Некрасовым, и в его лице *не встретил* ни возмущенья, ни решительного настоянья — чтобы я *подумал*. Так что факт его *глубокой обиженности* для меня полный сюрприз. И я сетую: надо было мне в лицо сказать свое мнение; тогда не было бы все этой путаницы. Тогда я бы мог *еще* из за границы что-либо переменить.

Вообще церемониться друг с другом в разговорах с глазу на глаз, чтоб потом осыпать упреками в письмах — этой системы я не понимаю. Она-то и порождает химеры. Отчего Э. К. Метнер не обрушился на меня при прощанье, не выдвинул мне своих оснований; отчего он это сделал в письменной форме. Разговор — имеет начало и конец: недомолвки, даже ссора в личной беседе — открытая гроза. А за всякой грозой — очищение атмосферы. Письменные пререкания — только копят неразразившееся электричество, сеют недоверие между близкими и плодят химеры.

Друзья мои, если Вы считаете себя друзьями, не подавайте повод мне думать, что Вы ищите со мною разрыва. Мое отношение к *Мусагету* и ко всем Вам таково же каков был наш вечер накануне моего отъезда (когда Э. К., М. И. и А. С.[36] собрались у меня), а не таково, как рисует *какой-то враль со стороны*. Это ясно: и довольно этого заявления. Подозрения, требования показать *паспорт*, кроме того, что оскорбительно, раздражает. Даже мирно настроенный гражданин после полицейского обыска, становится оппозиционно настроенным. А обыск, совершаемый при помощи сплетен, оскорбителен сугубо.

Неужели это не понятно? Неужели не понятно, что реакция на подозрение в добром чувстве, только одна: охлаждение этого чувства. И в свою очередь после письма Метнера мнительность моя выросла. Это — естественно. Мое отношение хотя бы к «*Трудам и Дням*»: тщетно просил я А. С. Петровского, М. И. Сизова высказать свое мнение о 1-ом номере, тщетно просил Рачинского; тщетно в 4 письмах к Ахрамовичу просил дать реальные сведения о том, какова судьба 2 номера, когда он выходит, какие статьи поступили в Редакцию, написал ли В. И. Иванов статьи, тщетно спрашивал, почему не поступает ко мне в гранках материал 2 номера[37].

Гробовое молчание, да несправедливейший разнос первого номера со стороны *соредактора*, который мог видеть в гранках допущенные мной оплошности и вовремя их исправить, а не *сваливать* на сочлена по выходе номера все погрешности[38]. Естественно, что *гробовое молчание* на мои письма и просьбы

объяснялись мной по своему. И вывод: уже *две недели* как я не предпринимаю никаких шагов к 3 номеру: не пишу в Петербург, ибо *у меня пропала охота быть критикуемым и только критикуемым всякий раз, когда я что-либо активно сделаю в Мусагете*. Не выходить из *Мусагета* я собираюсь, не бросать *Труды и Дни*: я жду, чтоб распалась та психически создавшаяся атмосфера после письма Э. К. Метнера, *что интриган, ведущий в Мусагете политику, добивается чего-то, нарушающего мусагетский status quo*.

Думать о *Мусагете*, болеть *Мусагетом*, редактировать журнал т. е. отвлекаться постоянно от *своего личного дела* мне становится необоримо трудным. Друзья мои — чего мне надо? Мне надо — свободы и покоя. *Журнала, редакции* не надо мне. Все это надо, когда есть *общее дело*, когда это *долг*. Самое ужасное для меня теперь слышать, когда мне говорят, что *Мусагет* главным образом для меня. Поймите — мне ничего не надо, кроме тишины и душевной уравновешенности, которой наносит удары всегда — Москва, Москва и Москва. Разве Вы не видели, что после летнего недоразумения с Э. К. Метнером[39] я всю зиму только и старался быть дальше от той *клоаки сплетен*, которая образовалась где-то *вблизи от Мусагета*. Я уезжал в деревню, в Петербург, и в *Москве почти не был*.

И злая ирония и тут связывает меня с какими то *мелкими интригами*. Как же не сказать мне: «*Je m'en fiche*»[40].

Здесь, в Брюсселе, я едва пришел в себя, а меня опять вдогонку, точно нарочно, доканали *мерзостями*.

Друзья мои: если я в *Мусагете*, так это потому, что я с Вами, потому что знаю — что за *Мусагетом* стоит нечто *большее*. И вот я поколеблен *теперь*: если верят интригам, если *какие то мы* <*sic*> поворачиваются против меня и *забывают, что в 1909 году* было время, когда мне было предложено собрать близких *нашему*, и что из всех я только про себя сказал: «Вот — они». И эти они — Вы, друзья мои. Если все это было, то *значит*, что я Вас люблю, Вам верю, и надеюсь, что чувство это — не *политика*, не Редакция, не *Мусагет*, не *Труды и Дни*. Редакция, журнал, издательство без сквозящего, вечного неизменного за всем — ерунда: и кой черт мне *Мусагет*, если наши отношения могут быть поколеблены *какой-либо злободневною пылью*. Если же злободневная пыль колеблет отношения эти, что я вижу из письма Метнера, из некоторых строк письма Н. П. — если Вы думаете, что я способен интриговать с интриганом и т. д. — я проникаюсь равнодушием к *нашему делу издательскому*, как к сосуду скудельному из которого выдохся дух. И далее: я беру мой посох — и прощайте друзья; Вы меня не увидите вместе: встречайте, ищите *тот свет*, который меня переполнил *когда-то*, которому я не изменил (ибо и ныне ищу и буду искать без Вас — все того же Главного как искал и *без* Вас до 1909 года).

Все зависит не от меня, а от Вас: корень зла — в Вашем недоверии, а не в моей душе. От Вас будет зависеть, пойдем ли мы и впредь одною дорогой или разойдемся, потому что Вы *напали на меня, а не я на Вас*. Свалок, драк, скандалов и безобразий *я не хочу* — и их не будет.

При получении впредь чего-либо, оскорбляющего меня, я буду просто *не отвечать*: *замолчу. Это — мое последнее разъяснение.*

Ибо я не Эллис, и все пререкания отзываются неделями мигреней, неработоспособностью, а работоспособность моя сейчас — мой насущный хлеб.

Не лишайте же меня моего единственного богатства: внутренней деятельности, и или не пишите мне вовсе, или подумайте как иные неосторожные слова отзываются *больно* в душе.

Привет и мир Вам.

Борис Бугаев.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 10. Л. 4–12 об.
Конверт. П.ш.: Кельн (7.5.12); Москва (26.4.12).
Письмо было начато не позднее 4 мая, поскольку в этот день в опере «La Monnaie» давали «Гибель богов»; посещение спектакля заставило прервать работу над текстом (см. прим. 33 к этому письму); отправлено оно было, судя по штампу на конверте, три дня спустя.

1 См. прим. 2 к письму 18. Перечисленные далее пункты обвинений подробно комментируются ниже, при ответах Белого на них.

2 См. прим. 8 к письму 24.

3 «Дом песни» — организованный в 1908 г. французским писателем П. д'Альгеймом и его женой певицей М. А. Олениной-д'Альгейм концертно-лекционный центр, в деятельности которого Белый принимал живое участие. Обертоны обиды Метнера становятся понятны из его письма к Вяч. Иванову от 3 апреля 1912 г.:

> «Бугаев *продал* роман и *помирился* с Кожебаткиным. Т. е. совершил двойное предательство. Ибо продал (вопреки слову, Вам данному, и несмотря на то, что мы с Рачинским устроили ему большой аванс в *Пути*) консервативному Некрасову всего за 2000 р. (я предлагал ему 1400–1500) с авансом в 400 р., т. е. продал мимо Мусагета, кот<орый> напечатал его тяжелые и убыточные книги, продал не в большое книгоиздательство, а в такое же, как Мусагет. Примирение с Кожебаткиным (упорное искательство этого примирения во имя того, что оба они, видите ли, имеют основание быть недовольными Мусагетом) положительно ничем не объяснимо или же морально очень скверно для Бугаева. Сам же он заварил кашу, требовал от меня удаления Кожебаткина от должности секретаря, а когда я, внимая его просьбе и желая восстановить мир в редакции, нарушаемый истерическими реакциями Бугаева на хамоватый деспотизм Кожебаткина, решил соединить это секретарское coup d'état с намеченной мной ревизией мусагетских дел (через комиссию: мой отец, Рачинский, Киселев) и направить все дело в парламентское русло во избежание личных, слишком личных осложнений и оттенков, — Бугаев не вовремя, не дождавшись конца им самим затеянного дела, сбежал за границу (это еще извинительно, т. к. ему в Москве негде было жить и работать) и перед отъездом подложил грандиозную свинью мне, помирившись с Кожебаткиным и даже заключив с ним теснейшую дружбу на почве "общего недовольства Мусагетом".
>
> Я не стану <излагать> подробно всех обстоятельств, сопровождавших эти шаги Бугаева, как он целую неделю перед отъездом (которую я провел в городе) избегал меня, не советовался со мною об этих шагах, как он мне о них смущенно рассказал только на вокзале, и многого другого. Скажу только, что в результате в литер<атурных> кругах Москвы говорят о разрыве Бугаева со мною и об уходе Бугаева из Мусагета. Брюсов <зло>радствует. Кожебаткин в моем отсутствии <гово>-

рит о том, что все улажено и все <текст поврежден> по-прежнему. Все страшно смущены происшедшим. И в *Мусагете*, и в *Пути*. Многие небезосновательно подозревают, что Бугаев действовал по наущению Петра Ивановича д'Альгейма (ярого врага Метнеров и Мусагета), под влияние которого он вновь подпал благодаря Асе. Избегнуть продажи романа Бугаев мог бы, если уж ему нужны были деньги сверх того, что он получил из Пути (1000 р. авансом ежемесячными взносами по 200 р.), заложив имение; но тут он не проявил того же упорства, как в продаже романа и в искательстве примирения с Кожебаткиным, а наоборот, непонятным образом (несмотря на наличность всех документов) решил отложить дело до осени и (зря совсем) отправить на место своего quasi-тестя Кампиони, вероятно, чтобы дать ему нажить. Одним словом, тургеневское болото, дом песни <так!> с его интригами, эгоизмом, возмутительным беспорядком и беспринципностью... 10 лет исполняется нашей дружбе, которой Бугаев сам так добивался, Вы знаете меня; я туго схожусь с людьми; но зато я люблю по-настоящему тех, кого люблю... И вот Бугаев в Доме Песни недавно ругал всех своих друзей... Это все между нами; это не сплетня; я знаю это... Мне очень, очень тяжко, но все кончено; никогда уже Бугаев не войдет больше в мое сердце. Я знаю также, что Ася терпеть меня не может, а она выученица д'Альгейма, этого интригана, иезуита и деспота» (*Богомолов Н. А.* Addenda et errata к публикации переписки Вяч. Иванова и Э. К. Метнера. Электронная публикация на сайте «Исследовательского центра Вяч. Иванова в Риме»: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2012/12/bogomolov_addenda_et_errata_2012.pdf).

Ср., кстати, в письме Белого к Метнеру от 9/22 апреля 1912 г. (дата — по п.ш.):

«О П. И. д'Альгейме, успокойтесь: все Вами рассказанное столь же химерично. В угоду Вашей подозрительности не рвать же мне житейских отношений с людьми, близкими мне через жену. И тут у меня одна просьба: у нас с Асей так уж сложился быт жизни, что мы читаем письма друг друга: я распечатываю попросту ее, она — мои. И вот случилось, что без меня без всякой задней мысли Ася прочла Ваше письмо, в котором ее *дядя*, которого она горячо любит, назван *авантюристом*» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 6 об.).

[4] Имеется в виду письмо Белого от 9/ 22 апреля 1912 г. (дата — по п.ш.); вопреки сказанному далее, оно благополучно добралось до Москвы (московские штемпели — 12 и 13 апреля) и сохранилось в архиве адресата: РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57.

[5] Это письмо, вероятно, утрачено.

[6] Вероятно, это то же, утраченное ныне, письмо.

[7] Подробности допечатных мытарств романа «Петербург», которые не закончились с его продажей Константину Федоровичу Некрасову (1873–1940) тщательно описаны; см., напр.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Петербург. М., 1981. С. 557–566 (некрасовский сюжет) и далее.

[8] В письме, которое Белый счел пропавшим, этот эпизод комментировался так:

«Вы пишете, что Кожебаткин мой друг, что я настойчиво ходил к нему перед отъездом, был три раза, жаловался на *Мусагет*. Слушайте: *я кричу Вам* — не смейте говорить вздора! У Кожебаткина был 2 раза, когда должен был через 2 дня уехать, и надо было наскоро узнать, какие статьи он привез из Петербурга. Путаясь в канцелярии губернатора и едучи на свидание с Некрасовым, я случайно оказывался недалеко от него: и так как я знал, что он возвращается из Петербурга такого-то числа, я и зашел к нему, но его не застал, ибо он не приехал. Тогда я поднялся наверх к Ахрамовичу и переговорил о делах. На другой день, будучи на Тверской, я опять зашел, ибо уезжал через день и думал, что его уже не увижу, а знать реальное содержание 2 номера мне надо было, как надо было говорить о "*Путевых Заметках*".

Прочие часы были расписаны. И на этот раз я его не застал. Ваши слова есть полнейшая белиберда. Встретился я с Кожебаткиным случайно в Мусагете на другой день, говорил пять минут и так как перед отъездом мне хотелось быть в мире со всеми, а я был всю зиму очень сух и подчас груб с Кожебаткиным, то я и сказал, что хочу проститься с ним в мире» (Письмо от 9/22 апреля 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 3 об.).

[9] Краткий свод взаимоотношений Белого и Кожебаткина см. в предисловии Дж. Малмстада: «Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!!!». С. 127–132.

[10] Белый и А. А. Тургенева выехали из Москвы в Берлин именно 16 марта 1912 г. (ст. ст.).

[11] Белый особенно гордился приглашением Николая Владимировича Недоброво (1882–1919) в «Труды и дни»; ср. в письме к Метнеру от 9/22 апреля 1912 (дата — по п.ш.): «Вы просите меня быть построже: но, дорогой, авторы народ обидчивый: и приглашая в журнал *избранных*, аристократов духа, как Недоброво, нужно помнить, что нельзя их заставить *маршировать по команде*. Я по крайней мере умею создать атмосферу согласия, стараюсь натолкнуть на мысль» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 2 об.). Деловые контакты Белого с историком литературы и журналистом Евгением Александровичем Ляцким (1868–1942) в основном складывались вокруг публикации «Путевых заметок» в журнале «Современник» (см.: *Андрей Белый*. Письма к Е. А. Ляцкому / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 г. Л., 1980. С. 218–230).

[12] Канцелярия генерал-губернатора располагалась в Чернышевском переулке; Кожебаткин жил в Трехпрудном.

[13] Жанна Евгеньевна Кожебаткина (? – 1938); иными сведениями о ней не располагаем; добавим лишь ее характеристику как «милой и приветливой» (инскрипт С. Есенина; см.: *Юсов Н. Г.* «С добротой и щедротами духа...»: Дарственные надписи Сергея Есенина. Челябинск, 1996. С. 106).

[14] «Путевые заметки» Белого готовились к изданию в «Мусагете»; медлительность их судьбы вызывала у автора нарекания, не утихшие и много лет спустя: «<...> Метнер a priori невзлюбил “Путевые заметки” (их кисло, медлительно набирали года, чтобы после сбыть “Сирину”) <...>» (*Андрей Белый*. Начало века. Берлинская редакция (1923). С. 665). Ср., кстати, в письме Метнера к Блоку от 6 декабря 1912 г.:

«Путевые заметки хорошо бы пристроить в *Сирине*, кот<орый> имеет возможность издать их с большею роскошью; для них необходима очень хорошая бумага, т. к. рисунки Аси Тургеневой (очень удачные с натуры) должны быть среди текста и не на отдельных листах; те рисунки необыкновенно удачно дополняют текст своей острой (хотя и не совсем уверенною) графичностью. — Мусагету труднее будет справиться с этой задачей... Книга выйдет на славу!» (Неизданная переписка А. Блока и Э. Метнера / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9. С. 105).

См. также прим. 10.

[15] Белый использует здесь и далее розенкрейцерский знак: крест, вписанный в круг; ср. в письме к М. К. Морозовой, написанном около 28 августа / 10 сентября 1912 г.:

«К кресту + присоединяется Rosa, т. е. Lumen Coeli Sancta Rosa. Т. е. то, о чем Вл. Соловьев писал:

«Подруга Вечная, Тебя не назову я,
Но Ты пойми мой трепетный напев».

Rosa есть мир и просветленная земля до Афродиты Небесной, т. е. Святое Человечество, Св. Плоть, Церковь. Символ Розы — полнота, совершенство, т. е. круг: О; итак, символ Розенкрейцерства ⊕ или ⊕ роз. И этот знак носят на себе все “теософы”, идущие за Штейнером» (*Андрей Белый*. «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. С. 199–200).

[16] Большая часть излагаемых далее сведений документируема и иными источниками, см.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». С. 557–559.

[17] Очерк «Египет» был опубликован в журнале «Современник» (1912. №№ 5, 6, 7).

[18] Книга, принятая и авансированная «Мусагетом», напечатана там так и не была (см. прим. 6 к п. 24).

[19] В газете «Речь» (с ее весьма значительными гонорарами) Белый напечатал в 1911 году цикл путевых заметок (перечислены в коммент. Дж. Малмстада: «Кожебак!.. Да ведь это хуже, чем гусак!!!». С. 155).

[20] Брюссельский гравер Мишель Огюст Данс (1829–1929), у которого А. А. Тургенева брала уроки гравировального искусства. Ср. в письме Белого к М. К. Морозовой от 3/16 апреля 1912 г.: «<...> от Данса, Асиного учителя, я прихожу в совершенный восторг: это какой-то патриарх, седобородый, добрый и одновременно строгий с учениками. По правде сказать, мне думается, что он — ископаемый человек и что в Европе теперь таких людей уже нет» (*Андрей Белый.* «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. С. 183).

[21] Белый прожил на «башне» Иванова с 21 января по 28 февраля 1912 г. (Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества / Сост. А. В. Лавров // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 786).

[22] Это письмо нам неизвестно.

[23] Белый упоминает издание, которое появится только в 1914 г.: *Беме Я.* Aurora или Утренняя заря в восхождении / Пер. А. Петровского. М., 1914. При этом сама книга числится среди уже оплаченных к 1912 г. См.: РГБ. Ф. 167. Карт. 17. Ед. хр. 20. Л. 3.

[24] См.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». С. 557.

[25] Деньги были обещаны Белому московским книгоиздательством «Путь» в качестве аванса за монографию о поэзии Фета (см.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Символисты вблизи. Статьи и публикации. СПб., 2004. С. 103–104); замысел этот остался неосуществленным.

[26] Подразумевается замысел литературного журнала, обсуждавшийся А. Блоком, В. Пястом и Е. Аничковым зимой 1910–1911 г.; первичный свод данных о нем см.: *Соболев А. Л.* К истории журнала «Дневники писателей» (1914) // Федор Сологуб. Разыскания и материалы. М., 2016. С. 555–558.

[27] Букв.: «точка зрения» (*нем.*).

[28] Эта телеграмма, датированная 16-м февраля, сохранилась: *Богомолов Н. А.* Addenda et errata к публикации переписки Вяч. Иванова и Э. К. Метнера. С. 3. Точные даты пребывания Метнера в Петербурге неизвестны, но ср.: «Вы прожили 2 дня в Петербурге и пришли в ужас, устали. *Я Вас ждал* две недели в этом “ужасе”» (Письмо Белого к Метнеру от 9/22 апреля 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 2 об.–3); следовательно, речь, вероятно, идет о первых числах марта.

[29] Это название несостоявшегося журнала несколько раз появляется в документах; ср.: «Роман пытался пристроить с согласия Мусагета в Петербурге и разорвал переговоры 1) благодаря “Петербургскому вестнику” (существованье коего зависело от нескольких тысяч в Москве)» (Письмо Белого к Метнеру от 9/22 апреля 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 3); «<...> связан я словом был с проектом “Петербургского Вестника” и В. Ивановым, а не с “*Мусагетом*” <...>». — Письмо к М. К. Морозовой около 28 августа / 10 сентября 1912 г. (*Андрей Белый.* «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. С. 197). Ср., кстати, в письме Вяч. Иванова к Метнеру от 3 июля 1912 г.: «О романе Белого. Все это было неприятно узнать. Тяжело и похоронить мечту о журнале, где бы мы дружно и действенно, властно и реально заговорили с обществом не о лаборатории,

а о жизни». — В. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров / Вступит. ст. и публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. Вып. II. С. 344.

30 Нужда, о которой Белый не хотел говорить публично, по всей вероятности — долг А. А. Тургеневой Дансу, учителю графики; ср. в письме Белого Метнеру от 9/22 апреля 1912 г. (по п.ш.): «<...> обнаружилось в Брюсселе, что Ася должна Дансу более 200 руб. + платья ей, верхняя одежда мне, костюм, табак, месячная плата Дансу <...>» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 57. Л. 4 об.).

31 Сведения об операционных убытках «Мусагета» Белый получил немедленно по возвращении в Москву; ср. в письме к Блоку от 8 или 9 марта 1912 г.: «Приезжаю в Москву — сюрприз: Метнер говорит, что 1) денег не будет (журнал пролетает), 2) *Мусагет* получил до сентября вдвое меньше, чем ждал, и не может дать аванса под роман, который в 1913 году печатается» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 445).

32 Первоначально «Петербург» задумывался как продолжение «Серебряного голубя».

33 Великое Ничто (*фр.*). Это выражение имеет почтенную историю (включающую в себя выразительные примеры его русской рецепции), но подробное ее изложение увело бы нас чересчур далеко.

34 К. Ф. Некрасов действительно избирался в Государственную думу I созыва (1906) от кадетской партии.

35 Ср. в письме к Блоку от 1/14 мая 1912 г.: «После нашей болезни и совершенно на время забытого сна мы были на трех Вагнеровских спектаклях с байретскими исполнителями ("Лоенгрин", "Тристан", "Валькирия")» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 455); ср. в письме к матери от 10 мая 1912 г. (н. с.): «Перед этим <поездкой в Кельн> слушали "Гибель богов" с байретскими исполнителями <...>» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 152). Белый и Тургенева слушали Вагнера в театре La Monnaie; «Лоэнгрин» в 1912 г. давался 6, 5 и 20 апреля; «Тристан» — 23 и 25 апреля; «Валькирия» — 30 апреля; «Гибель богов» — 4 мая (справка Л. Р. Тиняковой).

36 Э. К. Метнер, М. И. Сизов, А. С. Петровский.

37 Ни одно из упомянутых писем не разыскано (несмотря на хорошую сохранность переписки с Петровским). Во втором номере «Трудов и дней» (1912. Март–апрель) статей Иванова нет; о причинах этого сам автор писал Э. К. Метнеру 3 июля 1912 г.: «Кроме того, мне хотелось, чтобы № 2 вышел без моего участия; "во 2 № не пиши", шептал мне мой Daimōn» (В. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров. С. 340); в этом письме он благодарил Метнера за присланные корректуры того же второго номера, что заставляет предположить, что задержался он с печатанием более чем ощутимо.

38 Это письмо с упреками, кажется, не сохранилось.

39 Вероятно, имеются в виду финансовые пререкания с Метнером весны — лета 1911 года, лучше прочего видные по письмам Белого к Петровскому; они после попытки примирения увенчались письмом Белого к Метнеру от 17 июля 1911 г., где претензии были суммированы (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 43).

40 Мне наплевать (*фр.*).

20. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

24 апреля / 7 мая 1912. Кельн

Дорогой Николай Петрович!

Спасибо Вам за письмо: лично Вам отвечаю подробно на днях. Передайте нашим мою любовь и мою неуклонную веру в душевную близость.

Пишу из Кельна после лекций Штейнера[1].

Крепко жму руку Вам. Борис Бугаев.
Мой привет Мих. Иван., Алекс. Серг. и Эмилию Карл[2].

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 4.
Открытка с видом кельнского собора. П.ш.: Кельн (7.5.12); Москва (27.4.12).
Помета адресата: «Получено 27/IV 1912».
Письмо написано в тот же день, когда было закончено предыдущее (коллективное), но, вероятно, отправлено вечером, поскольку добралось до Москвы днем позже. Резкая смена тона по сравнению с предыдущим была связана со знакомством с Р. Штейнером; ср. примирительные интонации написанного два дня спустя письма Метнеру:

> «Итак я считаю, что сделал ошибку, пославши длинное послание "друзьям"... Если то, о чем я пишу там окрепло, то ведь не в письме проявится оно – в деле. Зачем *слова*, и **слова на бумаге**, и ***слова на бумаге***, доходящие по адресу через много дней, когда эмоция, вызвавшая то или иное резкое слово уже угасла и душа светит душе и улыбается душе: слыша в пространстве хорошую мысль о друге, укрепляешься: а письмо, не выражающее сущности переживания моего, в момент получения ложится гибельной неправдой. <...> Я пишу сейчас, усмиренный, с любовью глядя сквозь *дым и чад*, отделяющие нас: *Вы же еще не получили моего отчаянного* письма, вызванного действительным душевным страданием: после написания того письма пролетели огненным метеором наши Кельнские дни, разговор со Штейнером — конспективно-общий (я начал, Ася кончила). Вот все это прошло, я вернулся с огромным просветлением: *годы*, казалось, прошли в эти 3 дня» (Письмо от 10 мая 1912 г. (дата по п.ш.) // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 60. Л. 1–1 об.).

«Слова на бумаге» один раз подчеркнуты дважды, второй — трижды.

[1] Ср. в письме к матери от 10 мая (н. с.): «<...> мы 2 дня были в Кельне (Кельн от Брюсселя в нескольких часах пути). Мы слышали 3 лекции Штейнера и даже познакомились с ним. Прекраснее и сильней этого человека я не видал никого» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 152). Белый и А. А. Тургенева были в Кельне 6 и 7 мая (н. с.; останавливались в отеле St. Paul; см. факсимиле письма Белого к М. Я. Сиверс от 6 мая 1912 г. на почтовой бумаге отеля в кн.: Andrej Belyj: Symbolismus, Anthroposophie, ein Weg. Texte — Bilder — Daten. Dornach, 1997. P. 38; текст письма: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 42); вернулись в Брюссель 8-го вечером. Встреча с Штейнером произошла 7 мая; ср. поздний конспект: «Разговор шел о феноменах в Брюсселе, как быть; об ~~ф~~; о моем отношении к А. Р. <Минцловой>; о возможности или невозможности учиться у Доктора» (*Андрей Белый*. Свидания с Доктором / Публ. Д. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Т. 9. М., 1992. С. 471).

[2] М. И. Сизов, А. С. Петровский, Э. К. Метнер.

21. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ, Э. К. МЕТНЕРУ, А. С. ПЕТРОВСКОМУ, М. И. СИЗОВУ*

Около 7/20 мая 1912. Брюссель.

Николаю Петровичу, Эмилию Карловичу, Алексею Сергеевичу, Михаилу Ивановичу.

Дорогие мои друзья!

Пишу это письмо не для пререкания, а для мира и согласия в будущем. Для этого мне нужно очень отчетливо выявить свои грани, чтобы позиция моя была ясна для Вас. Это тем более необходимо, что теперь, после поездки

в Кельн, свидания и разговора со Штейнером, которому я предложил ряд вопросов, просто решающих, мое отношение к Нему и его делу, Вам, должно быть, важно знать, *где* я и в *чем* я.

Еще осенью я твердо решил, что буду ждать *только до мая*, что томление неопределенности, отсутствие продолжения раз начатого пути, путаница с *лекциями*[1], обрывочность указаний, как быть с ними, действует разлагающим образом на меня, на каждого из нас, на весь наш дружеский коллектив, проявляясь и во внешней деятельности (хотя бы в «*Мусагете*») нерешительно, без инициативы (что говорить — истекший сезон был нудный, вялый сезон: что-то было *неладное* между нами — Кожебаткин ведь лишь *эмблема* неладицы, *ларва*, паразитировавшая на нашей путанице, и *только*). Скажу еще более: в Москве я просто физически задыхался все время. Вы спросите о причинах: причины таковы. Я считал, что раз мы *коллектив*, то и во внешнем, в журнале, должна быть общая платформа, что я должен быть выразителем равнодействующей нас всех. В «*Весах*» я действовал за свой страх: как символист *врубался* в ряды петербургских писателей, наделал ошибок, быть может: но все тут было *четко* и *ясно*. Все лично мной платформировано: между статьей общего характера и последней рецензией было единство. В «*Мусагете*» я стал в высшей степени нечеток, ибо считал своим долгом, не предавая позиции Эмилия Карловича, не предавать позицию Алексей Сергеевича и вместе с тем не предавать «*Пути*», не предавать Блока, Иванова. Вышло — какое-то кадетство: как согласовать 1) «*Логизм*» Гессена 2) «*Оккультизм*» Киселева 3) «*Направленчество и Россию*» Блока 4) «*Символическую школу поэзии*» Иванова 5) «*Символизм, как миросозерцание*» мой 6) «*Культуру*» Эмилия Карловича[a] 7) Заглядывание к Штейнеру Алексея Сергеевича и Михаила Ивановича[2]. Едва я напирал на «*логизм*», морщились: Алексей Сергеевич, Михаил Иванович, Николай Петрович, В. Иванов. Едва я стал напирать на «*символизм*», как заморщились: Степпун, Яковенко[3] и я получил критику первого номера от Э. К.[4] И все забывали *филантропичность* моей позиции: корчась от логосовских статей, Алексей Сергеевич не сказал своего веского, определенно выраженного слова. Сотрудничество есть *со-действие*. *Со-действия* в деле не было со стороны большинства мусагетцев. За исключением Э. К., я должен отметить ужасающую пассивность в деле со стороны например М. И. Сизова, Алексея Сергеевича. Эмилий Карлович то уезжал, то был <в> деревне так же, как и я, и мы встречались редко по независящим от нас обоих обстоятельствам. Отсюда естественная недоговоренность. Далее *со-трудничество* в смысле идейного *со-действия* абсолютно не встретил я в ряде членов «*Мусагета*» в столь любимой мне области: в литературе и искусстве. Никакого идейного общения, никакого волнения о предметах искусства в М. И. Сизове и А. С. я не встретил:

---

[a] Слова «"Культуру" *Эмилия Карловича*» подчеркнуты синим карандашом; внизу страницы — исчезающая карандашная пометка рукой Н. П. Киселева: «Отметки синим — Э. К. Метнера».

наоборот — искусство последних десятилетий было объявлено гнилым, мне советовалось писать à la Крыжановская[5]. Должен сознаться, что единственно с кем я от времени до времени (за исключением Э. К.) говорил в «*Мусагете*» о искусстве, это был... Кожебаткин!

Мы вот завели *символический* журнал, а ведь для большинства мусагетцев символизм почти ненужное слово: ну кто разбирал, соглашался или хотя бы полемизировал с моим мнением о символизме? Ведь «*Эмблематикой Смысла*» занялся разве что... В. Иванов из Петербурга[6]. Я имею основание думать, что *реально* моя позиция относительно символизма, мой разбор символизма попросту друзьям неизвестен, не нужен. Иначе у некоторых друзей не было бы столь большой *апатии* к животрепещущим вопросам искусства. Все, что я писал как теоретик, как практик (ритм), было вне плоскости большинства товарищей по Редакции. Моя статья о *Мистике* например была принята не как стремление от чисто созерцательной мистики к практическому пути, а как озорство этого Бориса Николаевича, которого нужно опекать неизвестно *от чего* и *во имя чего*[7]. *От чего* меня опекали? От жажды к деятельности? *Во имя чего*? *Во имя того*, к чему прикоснулись некогда ритуально через меня?

Мое недоумение, как всем нам быть, как гармонически в своей личности преломить разноустремленность нас всех, *я знаю*, понималось (например, Эмилием Карловичем[a]) как беспринципность. Друзья мои: блюдя ради нас несуществующее *status quo*, я превратился из льва в верблюда[8]: нагрузился степпуновским скарбом от «*Логоса*»[9]. Стоило мне сделать шаг, как появлялось за спиной моей опекающее мнение. Словом, шаткость, неопределенность, недоумение, неуверенность этого года происходили во мне из доброго чувства, из желания не развертывать своего личного знамени — знамени Андрея Белого — во имя все чаемого знамени целого кружка людей.

А где это знамя? Чего идейно хочет коллектив? Куда плывет «*Мусагет*», как целое? Ясна ли позиция: разрублен ли гордиев узел разноустремленности?

Уезжая из Москвы, я был полон желания продолжать и впредь со всеми считаться, всех опрашивать, обивать все пороги: аллегорически начинать день в беседе с Ахрамовичем в стенах редакции, далее забегать к Ник<олаю> Петровичу, чтоб продолжить день с Эмилием Карловичем и окончить в беседе с Наташей[10] и Асей все о том же, о «*Мусагете*», о надеждах и опасениях, ибо я люблю «*Мусагет*». Для «*Мусагета*» я тащился в Петербург, там выслушивал критику Вячеслава, защищал «*Логос*», чтоб потом в Москве спорить у Степпуна, защищая Вячеслава. Помню разговор с Гершенсоном <sic>, когда он нас всех укорял лишь в «*гутировании*»[11] мистики, ибо «*центра не видно у Вас*» (слова Гершенсона); «будьте оккультистами, будьте религиозными проповедниками, но не будьте людьми, равномерно ценящими и понимающими *все*» (слова Гершенсона)[12]. Я часами сражался за «*Мусагет*» и в «*Петербурге*», и в «*Пути*».

---

[a] Слова «*например Эмилием Карловичем*» подчеркнуты синим карандашом; над ними рукой Метнера написано: «Эллисом!».

А когда я в «*Мусагете*» отстаивал «*Путь*» Эмилий Карлович меня заподозрил в желании[a] перебежать в «*Путь*» (летняя переписка)[13]. Словом: бóльшего идейного самопожертвования во имя *коллектива* (иные члены которого уже год относительно идейной платформы в рот набрали воды) *быть не может*.

И вот, уезжаю я — мне в спину летит обвинение в неверности «*Мусагету*».

Это было последнею каплей: я не сержусь — но видит Бог, две недели я ходил, как будто меня облили ведром холодной воды.

Параллельно с этим уже с месяц у нас с Асей ряд знамений, требующих разрешения[14]: есть минуты, когда человек бежит на исповедь: только *старец* или *ведающий* может дать совет, как быть. Такие странные знамения вплоть до встреч и *странных явлений* настолько участились для нас, начиная с нашей болезни и с общего сна (я и Ася увидели во сне Штейнера единовременно[15] — после все и началось). Словом «*сидеть у моря и ждать погоды*» было уже невозможно: *час приходил*...

Передряга с Москвой разрешила меня от последнего замедления[b]. Моя политика выжидания принята, как беспринципность. Моя *филантропичность* безжалостно раскритикована, друзья мои (некоторые из друзей *биографически* забыли наши отношения: если бы они вспомнили годы нашего знакомства, я не был бы для них «*объектом опекания*»). Недоверие ко мне, первому и последнему в коллективе, показало мне, что *коллектива* в специфическом смысле уже нет, и что я свободен. Когда я писал первое свое письмо ко всем Вам, и потом ходил по улицам Брюсселя, я чуть не плакал от незаслуженного недоверия. За помощью мы поехали к Штейнеру, и да: *получили ее*. Считаю долгом сказать: с июля я в Мюнхене *при Штейнере*; что он велит, то и будет. Пора и мне позаботиться *лично о себе*, где мне учиться, дабы в будущем, Вы, друзья мои, не упрекали меня в отсутствии четкости.

Теперь скажу каждому из Вас то, что накопилось у меня.

Эмилию Карловичу.

Эмилий Карлович, старинный мой друг: Вам я обязан более, чем кому-либо! Вы некогда раскрыли мне многие тайны музыки; Вы реально познакомили меня с благородством германской души, Вы приблизили Ницше, образ Гете зазвучал магическою симфонией — забуду ли Вас? Никогда, никогда. Далее: мы вместе глядели на одни зори, подавали друг другу руки, как братья-рыцари. Разбитый, усталый я приплелся к Вам в Нижний, и Вы успокоили меня[16]. Далее: не раз Вы оказывали мне дружеские услуги, которые забываются только со смертью. Выходя из *коллектива*, я считаю, что я остаюсь лично с Вами.

Но вот мои грани различия с Вами: я более, чем Вы, русский, русская Душа, русский надрыв, русский народ, плачущий, по выражению Штейнера, «*дет-*

---

[a] Слова «*заподозрил в желании*» подчеркнуты синим карандашом; внизу рукой Метнера написано: «не потому!!».

[b] После «*замедления*» синим карандашом поставлена звездочка; на полях рукой Метнера написано: «Эллисом!»; под страницей: «А моя политика выжидания наименована «головка в коконе»!

скими слезами»[17], в Вас подчас вызывает брезгливость, а русского «*мужичка*», с которым я часами просиживаю, как с своим-братом, Вы обегаете, лишь увидите издали. Тут я не с Вами, а глубоко с Блоком: Вы боитесь хаоса, забывая подчас, что хаос есть реальная плоть Космоса: *кто не войдет в гущу хаоса, тот не сумеет этой гущи сорганизовать*. Мое принятие Штейнера идет и по этой линии против Вас, ибо он *бóльше Вас чует в безобразии настоящей России нетленную красоту России грядущей*. Я иду к нему в надежде вернуться некогда в Россию служить ей полезным работником. По другой грани мы расходимся тоже: Вас шокирует Штейнер, что из Гете он делает *средство* пропаганды; соглашаюсь, Гете громаден: и нельзя им жертвовать: о, искусство до последнего издыхания буду я оберегать от всех теософов, оккультистов, оберегать даже от иных мусагетцев[18]. И Штейнеру я искусства не отдам. Но — Вы забываете, что есть вопрос, о котором *прямо* мы никогда не говорили (а вот пришло время начать с него в коллективном послании). Это вопрос о Христе. *Гете* или *Христос*? Допустим, что такой альтернативы не может быть. Но если бы была, то я *со Христом* против *Гете*. Я не *пантеист*: я был, есмь и буду исповедующим имя Христово и реально чувствующим *Его Приближение*. Вместе с тем я не могу быть во внешней Церкви, изжил позицию Мережковского[19], знаю, надо теперь становиться под определенное знамя Христово: полтора года ждал призыва — и нет его. И потому я теперь иду к Штейнеру: Христос и Россия! О том и другом говорит мне Штейнер. И верю — культура, искусство приложится. А у нас вот хранят глубокое молчание о Христе и России (в Мусагете), о культуре же много говорят. Я говорю: я — с культурой. Но если бы встало противоположение: быть с культурой в пассивности, или стать активным солдатом подготавливаемого Крестового Похода и быть вне плоскости культуры, я бы стал крестоносцем. Я понимаю, *о последнем* не говорят, но есть моменты, когда не сказать о *последнем*, значит отречься: если бы встретилась альтернатива — «*метать бисер*» «*между водкой и селедкой*» с одной стороны и «*отречься от Христа*» простым молчанием, я стал бы между *водкой и селедкой метать бисер*, чтобы *не отречься молчанием*.

А Гете, культуру, корректность и космичность (не хаотичность) приемлю во всех тех пунктах, где они не умалчивают о Христе там, где иной раз уже молчать становится невозможным. Поймите, друг: у меня бывают минуты *знания*, *ощущения* того, что Штейнер говорит о Приближении. Как же я могу не идти на голос об этом, особенно видя, что в атмосфере московского *перевоздержания*, осторожности и мусагетской боязни сказать свое последнее *credo*, как веруем, — в этой атмосфере *цветы не цветут, сплетаются сплетни и братья начинают коситься на братьев*. Оттого то мы с женой и поехали в Кельн.

Николаю Петровичу.

Николай Петрович! К Вам моя любовь, мое уважение — уважение глубокое и стремление слушать Ваше строгое и правдивое слово. Не понимаю я в Вашей позиции следующего. Вы вместе с Эмилием Карловичем против Штейнера: но вы считаете себя православным и Ваше Главное, насколько я Вас понимаю, есть православный Путь. Как же Вы примиряете в себе наш общекультурный

путь с неуклонно узкой и глубокой линией православия? Если сумеете научить, научите: я вот измучился, изошел кровью между нашим знаком[20] и философией, между Востоком и Западом, Москвой и Петербургом, Россией[a] и Европой: скажите — в итоге этих восемнадцати месяцев[21] нашли ли Вы равновесие, считаете ли Вы, что все между нами благополучно; если *да*, скажите в чем наше преимущество перед всеми; если *нет*, то... куда идти? Вам, как Церковнику, я скажу: были года, я искал в Церкви внешней *слов поучения*, и я нашел лишь красноречивое молчание, полное и смысла, и вместе многосмыслий: лучшее в Церкви молчит. Мы гибнем, а *они* всё молчат: заговори *они*, я был бы не со Штейнером, а *они* молчат, молчат, все молчат, пока несведущие (вроде путейцев[22]) предлагают лишь схемы. Вы то хотите быть и во внешнем круге видимой Церкви, а она Вас не приемлет: она Вас отлучит за Ваши эстетические вкусы, за Ваши увлечения алхимической литературой. Я не рву с Церковью, но я вынужден вне очертания церковной ограды искать ответа на вопросы мои. Они *не знают о Христовом Приближении*. И радость Воскресения во Плоти[b] им чужда. Словом, они хотят Креста: Розы никогда не примут они. Выходя из коллектива, я протягиваю с любовью и благодарностью руку Вам: будемте друзьями и впредь. Я же не могу оставить плоть, общество, искусство, жизнь: я не могу быть без Розы.

Оттого то мы с женой поехали в Кельн.

И еще. Штейнера все христиане подозревают в люциферизме и предвзятом толковании Христа. Я должен заявить, что слышал лекцию Штейнера «*Христос и XX век*»[23]. Эта лекция была точно нарочно для меня прочитана: все мои сомнения в его понимании Христа *рассеяны* этой лекцией. Его понимание не посягает на *символ веры*, ни на православное *раскрытое в разуме* учение, а углубляет, говорит о еще не раскрытом в истории («Многое имею еще сообщить Вам», но... «а когда придет Утешитель»[24]). Отрицая принципиально углубление символизма о Христе, Вы должны отрицать и учение Соловьева о догматическом развитии. Мои лично сомнения о Христе этой слышанной лекцией сняты. Из всех тем, именно эта была для меня наиспорнейшая в Штейнере. Неслучайно он ее при мне читал. Отрицание Штейнера должно быть основано на реальном знакомстве с ним, на свиданиях и разговорах с ним, а не на подозрении. После *реального* соприкосновения с ним в ореоле знамений, мы решили хотя бы два месяца пожить *при нем*, чтобы ответить на вопрос, что есть Штейнер. И мое главное пожелание видеть Вас в Мюнхене на августовском курсе в качестве эксперта от Москвы[25], где много говорят против Штейнера и где мало соприкасались реально с его личностью. Приезжайте: предупреждаю Вас, Штейнерьяда отныне в Москве усилится, и Вам все равно

---

a Над словом «Россией» поставлен знак вопроса; сверху написано синим карандашом рукой Метнера: «в кот<орой> *не* верят Штейнеру».

b Слова «Воскресения во Плоти» подчеркнуты синим карандашом, рядом поставлен знак вопроса.

придется когда-нибудь ехать к нему, хотя бы для того, чтобы уметь в будущем бороться с все растущим его влиянием.

Алексею Сергеевичу.

Алеша, брат мой! Тебе ли писать о том, что нас разделяет, когда Тебя ощущаю воистину братом! Мне ли забыть многое, многое за 10 лет нашей близости[26]! Знай только, помни — Ты мне брат: и все имеющиеся между нами «*разногласия*» и «*при*» не относи к себе лично: помни — я говорю о сегодняшнем непонимании наших отношений, свято неся вечную ношу нашей неразрывной близости. Так и помни. А теперь позволь мне для будущей ясности облегчить душу.

Линия моего непонимания Тебя заключается в том, что вижу иногда у Тебя желание *опекать* там, где никакой *опеки* быть не может. У Тебя есть много чисто-отеческого желания снисходить, понимать, оберегать, помогать. Это Твоя прямо *жемчужная* черта прекрасна, я ей преклоняюсь, но... с некоторого времени тут что то не так: ты снисходишь... почти до слепоты. Для Тебя слово *увлечение* есть почти страшное слово. Ты безмерно спокоен, или желаешь казаться таковым. И часто Ты в этом кажешься *слепым*. От этого Ты начинаешь производить впечатление человека, у которого выдохлись все интересы. Искусство Тебе не дорого: ты уже даже перестаешь понимать искусство. Мне иногда зимой было трудно с Тобой говорить, ибо на все у Тебя одно: «Э, да что там!»... Смотри: за «*э да что там*» как бы Ты не просмотрел, что совершается в душах близко от Тебя стоящих людей. Помнишь наш разговор в Бобровке[27], когда я кричал: «Говоришь, говоришь, вопишь, а не слышат!» Ведь это я Тебе говорил, но и тогда, в Бобровке Ты меня не услышал. Вы все под моим молчанием и моей видимой растерянностью просмотрели линию моего выхождения из *коллектива*. Уже полтора года, с Каира[28], я пытаюсь каждому из Вас что-то сказать, и у меня впечатление будто Вы не слышите меня, погрузились каждый в себя и из этой Нирваны равнодушно, *без увлечения* судите, взвешиваете, режете по живому, говорите о *коллективе*, но это — звук пустой. Алеша, опомнись: протри глаза — не Тебе меня опекать; решать за другого, что ему нужно: вспомни: я всегда был с именем Христовым, я никогда не менял круто основной линии пути; а Ты? На первом курсе я с Тобой сражался за *Главное*, и конечно *Главным Главного* было имя Христово. На втором курсе Ты круто повернул, и я, доходивший почти до бешенства в спорах с Тобою за *все святое*, в два месяца был заподозрен Тобой в антихристианстве?[29] Ты пошел в Академию[30]. И настали года, когда я уже был опять-таки более христианином в исповедании чем Ты. Никогда не рисовал я ломаных линий, каким был, таким стал. Я упрекаю Тебя в том, что вижу, как Ты забываешь вчерашнее. Как бы я ни менял *тактику,* я не есмь тот, кого опекают. Всю эту зиму при попытках говорить ребром у Тебя я встречал «*э, да что там*». Алеша, бойся страшного паралича в развитии личности, имя которому «*благодушие и равнодушие*».

Милый брат, целую Тебя. Помни: эти слова мои не обвинение, а только до *nec plus ultra*[31] подчеркивание одной едва звучащей в Тебе ноты; если она

зазвучит громче, Тебе грозит остановка. Этой нашей общей остановки боюсь я: мы из *коллектива* превратились в *коллегию* друг друга опекающих и друг за другом ходящих дозором вплоть до наведения справок и сыска. Сторож коллектива, оберегая *коллектив* от увлечений, гневов, восторгов, как бы не стал Ты оберегать общее и от «*звуков сладких и молитв*»[32]. Побольше Тебе истерики, безумия, вдохновения — побольше «*эллисовщины*», иначе сетования Эллиса о Вашем с Мишей кадетстве превратятся в сетованья реальные. Боязнь *увлечения*, желание, чтобы все было благополучно часто обертывается окаменением и утратой огня, а с огнем угашаются в сердце все интересы.

Огня интереса к реально происходящему в душе ближнего я желаю Тебе. *Михаилу Ивановичу*.

Миша, милый: Ты не думай, что я забыл ту особую линию наших с Тобой отношений, которая началась с прихода в гости ко мне «*Всаднику Белому*» Тебя «Всадника Рыжего»[33]. С этого дня я Тебя особенно нежно полюбил; я всегда был с Тобою, и когда мы встречались, и когда не встречались. Твоего письма из Ялты в трудные для меня дни я тоже не забыл[34]: все знаю, все помню. С той поры много изменилось — Ты возмужал, углубился: я уважаю глубоко Твою выдержку, твердость воли, постоянство в намеченной цели, и систематичность. Уже давно — мы братья. И выходя из *коллектива,* я не только жму руку Тебе на прощание, я жму руку Тебе, как путнику на параллельном и мне близком пути. Что же я имею против Тебя? Против Тебя я немного имею, но уж буду до конца четок. Буду намеренно углублять мои недовольства. Алексей Сергеич снисходительно опекает и притом часто не видит, что он опекает, и во имя чего в данном случае опекать: опекает и снисходит *так вообще*; и потому иногда бывает *слеп*: получается *путаница*. Ты же часто уходишь, Твоя опасность: «Мое дело сторона». «Вы — Мусагет, вы <?> — штейнерист». Ты подчеркиваешь иногда свою неприкосновенность в том, в чем мы сообща *барахтались этот* сезон, думая, что соблюдаем какое-то *status quo*. Тебе я скажу прямо: Когда мы в Брюсселе встретились с Эллисом[35], Эллис мне сказал: «Жму Тебе руку за то, что Ты всю зиму твердо держался в стороне от Штейнера. Я даже против Тебя старался организовать в Москве кружок, но я на Тебя не сердился, ибо лучше Штейнера проклинать, чем заглядываться на него».

Так вот: *крайний левый* штейнерьянец подал бывшему *крайнему правому* (с его точки зрения) свою левую руку, осуждая кадетскую тактику М.И. Сизова и Петровского. Я знаю, что это не так, но считаю нужным заявить, что я не был в Штейнеровском *бунде*[36], ожидая *времен и сроков*. Относительно себя я соблюдал *во имя всех нас* (как носитель лозунга) строжайший нейтралитет: на Штейнера, как *мне временно* запрещенное, не заглядывался и даже вызывал с Вашей стороны нарекание в индифферентизме. Но моя нерешительность, боль, молчание, убегание в сторону, надеюсь, были красноречивыми показателями, как мучительна для меня остановка в *Пути*. Вы этого не поняли.

Поймете ли Вы меня теперь? Я не знаю. Что касается меня, я себя понимаю прекрасно. В день, когда я счел *необходимым* в виду отсутствия ясности наших

отношений выйти, я столь же определенно и решительно, с «*увлечением*» так сказать, поехал в Кельн предложить Доктору прямой вопрос, как мне быть *далее*. И когда вместо ответа Доктор нас позвал, я не счел нужным говорить о том, что пути наши не сходятся (какие это у нас пути — «*сидеть у моря и ждать погоды*» до смерти?). Я определенно заявил Штейнеру, что согласен: и теперь если потребует тактика движения, я поступлю в какие угодно «*теософы*» и в какие угодно «*тетки*»[37], раз прикажет тот, кому я доверяю. То, что я знаю о Гельсингфорсе (а я все знаю[38]) заставляет меня надеяться, что и Вы с Алешей отныне придете прямо к Штейнеру, а не станете «*так сказать*» Штейнерьянцами.

Милый друг, вот сказал, как умел.

Дорогие друзья, еще раз прошу верить моей любви, преданности к каждому. Да хранит Вас Господь.

Б.

P. S. Если Алексея Сергеевича это письмо мое уже не застанет, то по прочтению оного Э. К. Метнером, Н. П. Киселевым и М. И. Сизовым я *очень* прошу переслать и А. С. Петровскому по его летнему адресу.

P. S. Друзья мои! Первый акт моей самостоятельности — мой отъезд в Кельн к Штейнеру. В виду того, что я *ощутил* потребность быть в мире и истине, что на *Москву, посылающую лишь душные сплетни* я махнул рукой, в виду того, что без ~~ф~~ жить я не хочу, не могу, я спешно на 3 дня выезжаю в Кельн, к Штейнеру.

Кольцо оставлено *не нам*, а **мне и через меня** Вам. В своих подозрениях Вы забыли, что А. Р. **мне** было сказано[39]. Ритуально я был *первый* и *последний* **при ней**.

Кольца я Вам не отдам.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 10. Л. 14–20 об.
Конверт. П.ш.: Брюссель (20.5.12); Москва (10.5.12).

1 Слово читается нечетко; дословно: «ледициями». Если это описка и имеется в виду именно «лекциями», то см. прим. 5 к п. 17.

2 М. И. Сизов и А. С. Петровский подпали под влияние идей Штейнера раньше, чем Белый; ср.: «В то время <лето 1910> Сизов и Петровский примкнули к учению Штейнера; мне то не нравилось; но Петровский решил ехать в Берн, на курс Штейнера <...>» (*Андрей Белый*. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 366). Термин «кадетство» для характеристики их образа мыслей и поведения впервые употребил, кажется, Эллис; ср. в его письме к Киселеву от 6 августа 1912 г. (н. с.; дата по п.ш.):

> «Но московские теософы — просто кадэты <sic>. Оккультизм! Во что обратился Миша? Я не могу с ним двух слов сказать. Чем стал бывший ницшеанец Э. Метнер со своей “культурой”, гетеанством и кантианством, с “Логосом без λογος’а”? *Куда все ушли, где все*? И в то же время — разложение Бальмонта, проституционное кадэтство В. Брюсова, самоубийство В. Гофмана, болезнь Сережи Соловьева, ужасная смерть Сапунова, эротомания гениального Скрябина, петербургский “цех” поэтов, мертвое стояние “Мусагета”» (РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 2. Л. 35).

[3] Из первого номера «Трудов и дней» была по настоянию Белого исключена статья близко стоявшего к «Мусагету» философа Бориса Валентиновича Яковенко (1884–1949); см.: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 394–395; здесь же — о коллизии, которую подразумевает Белый в комментируемых строках.

[4] Это письмо, кажется, не сохранилось.

[5] Имеется в виду плодовитая романистка, пишущая на оккультные темы, Вера Ивановна Крыжановская (псевд.: Рочестер; 1857–1924). Этот обидный совет, авторство которого нам неизвестно, запомнился Белому надолго; ср.: «<...> Вячеславу Иванову, Аничкову и ряду других петербуржцев обязан я — не Москве, не друзьям "мусагетским", где мне советовали писать романы в духе Крыжановской <...>» (Из литературного наследства Андрея Белого / Публ. К. Н. Бугаевой // Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937. С. 456).

[6] «Эмблематика смысла» — название ключевой статьи самого Белого, вошедшей в его сборник «Символизм» (М., 1910); вероятно, здесь подразумевается дискуссия с Вяч. Ивановым о символизме, развивавшаяся в 1908 г.

[7] Имеется в виду статья Белого «Нечто о мистике» (Труды и дни. 1912. № 2. С. 46–52).

[8] Образ из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше: «Три превращения духа называю я вам: как дух становится верблюдом, львом верблюд и, наконец, ребенком становится лев» (Пер. Ю. М. Антоновского).

[9] Об издаваемых «Мусагетом» сборниках «Логос» см. прежде всего кн.: «Логос» в истории европейской философии. Проект и памятник / Под ред. Н. С. Плотникова. М., 2006.

[10] См. прим. 2 к п. 12.

[11] Вероятно, от *фр.* gouter — пробовать, смаковать.

[12] Этот разговор мог состояться в мае 1910 г., когда Белый принес М. О. Гершензону сразу несколько образцов продукции «Мусагета»: «Тороплюсь: сейчас пришла Ал. Ник. <Чеботаревская> (она со мной как всегда, не обижена), а вслед за тем А. Белый: принес мне Логос, Серебр<яный> голубь и Гиппиус. Они сидят у Е. Н. <Орловой> и ждут меня чай пить» (Письмо М. О. Гершензона к жене от 19 мая 1910 г. // РГБ. Ф. 746. Карт. 21. Ед. хр. 19. Л. 1–1 об.). Ср., кстати, характеристику Гершензона, данную Белым при обсуждении будущих сотрудников «Трудов и дней»: «Гершенсон (не жид, а еврей, знаток эпохи 30-х годов, честный, часто интересный, благородный — *очень полезен*)» (Из письма Метнеру конца лета — начала осени 1909 г. // РГБ. Ф. 169. Карт. 2. Ед. хр. 4. Л. 4).

[13] Ср., напр., в письме Метнера к Белому от 19 июля 1911 г.:

> «Вы <...> не в состоянии быть русским европейцем и мечетесь от западничества к славянофильству и обратно; <...> Вы <...> не в состоянии быть в дружбе с мистикой, не ссорясь с общественностью (и обратно) <...> Вы летите от *Мусагета*, в кот. видите слугу гнилого Запада, и *Орфея*, в кот. усматриваете руководителя мистических миазм, в *Путь* или еще какой-н. петербургский орган, кот., по-вид<имому>, нарождается усилиями Блока и др.» (РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 7. Л. 20).

[14] Череду этих знамений Белый описывает в письме к Блоку из Брюсселя от 1/14 мая 1912 г.: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 454–457.

[15] Этот сон подробно описан в том же письме к Блоку:

> «Оба засыпаем — оба видим один сон: зала, по зале проходит Штейнер, окруженный толпою; у Штейнера другое, не штейнеровское лицо; вот что мы видели оба; я более детально не видел; Ася видела все подробнее. Она видела, что Штейнер не Штейнер, а какой-то другой с островыраженными чертами лица; через мгновенье лицо его сменилось другим лицом, а голос сказал: "Что Вы все ищете Штейнера, когда он тут". Это тут звучало, как: "Тут — в Брюсселе"... Когда мы проснулись и пересказали друг другу сны, то мы не удивились: общие сны уже не раз случались у нас. Удивительно прозвучал лишь невыразимый в словах темп сна» (Там же. С. 454–455).

[16] Имеются в виду события середины марта — начала апреля 1904 г., когда Белый, угнетаемый личными переживаниями, спешно выехал из Москвы в Нижний Новгород к Метнеру.

[17] Эти слова Штейнера Белый приводит в письме к Блоку от 1/14 мая 1912 г., ссылаясь на эпистолярное сообщение одного из русских слушателей его Гельсингфорских лекций:

> «В эти дни (по письмам из Москвы я узнал впоследствии) в Гельсингфорсе двое из наших встречали со Штейнером русскую Пасху, разговлялись вместе (в Гельсингфорсе были лекции Штейнера); в эти же дни тайно от немцев (чтобы их не обидеть) Штейнер говорил долго о значеньях и судьбах России кучечке русских, приехавших к нему из Москвы; о содержании лекции писали мне, что его передать невозможно, что "*будущего России нельзя ждать, что это — чудо, можно лишь его призывать*". И еще вот его слова: "Она (Россия) так долго плакала детскими слезами, и еще ей предстоит этими слезами столько же проплакать..." С этими словами он подошел к окну, взял портрет Вл. Соловьева и долго в задумчивости смотрел на него...» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 455).

См. также прим. 34 к этому письму.

[18] Из этой оговорки вырастет масштабная полемика автора и адресата письма, запечатленная в двух книгах: *Метнер Э.* Размышления о Гете. Кн. I: Разбор взглядов Рудольфа Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма (М., 1914) и ответ на нее: *Андрей Белый.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности (М., 1917).

[19] Один из центральных пунктов религиозного быта Мережковских — вопрос о молитвенном размежевании с официальной церковью; Белый, участвовавший в их домашних богослужениях, хорошо представлял себе их позицию в этом вопросе.

[20] Т. е. розенкрейцерством.

[21] Белый подразумевает время, прошедшее с осени 1910 г., когда он сам, Метнер, Петровский, Сизов и Киселев, инициированные А. Р. Минцловой, начинают обсуждать практические аспекты розенкрейцерства (*см.: Серков А. И.* Предисловие // Киселев Н. П. Из истории русского розенкрейцерства. СПб., 2005. С. 34–35). Ср., кстати, ретроспективный взгляд:

> «<...> ее посредничество между интимным кружком и учителями, долженствовавшими среди нас появиться, превратилось в хроническое состояние ожидания, во время которого на наших глазах нарушилось равновесие Минцловой; ее первоначальные ценные указания и уроки (позднее обнаружилось, что эти уроки — материал курсов Штейнера) все более и более отуманивались какими-то не то бредовыми фантазиями, не то кусками страшной действительности, таимой ею, но врывавшейся через нее в наше сознание и заставлявшей меня и Метнера чаще и чаще ставить вопрос о подлинности того "*братства*", которого представительницей являлась она <...>» (*Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 453).

[22] Т. е. религиозных философов из круга издательства «Путь» (Н. А. Бердяев, В. Ф. Эрн, Е. Н. Трубецкой, С. Н. Булгаков и др.).

[23] Эту лекцию Белый и Тургенева слышали 6 мая в Кельне (см.: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М. 2006. С. 42).

[24] Ин. 16:12, 15:26.

[25] Имеется в виду курс из восьми лекций на темы: «Об инициации. О вечности и мгновении. О духовном свете и жизненной тьме», прочитанный Штейнером в Мюнхене с 25 по 31 августа 1912 г. Киселев выполнил пожелание Белого; последний писал матери 14/27 августа: «Здесь до 30 человек русских. Из Москвы здесь: Петровский, Сизов с женой, М. И. Сизова, Викентьев, Киселев, madame <Е. Ю.> Недович, Волошина, Григоров с женой и др. Из Петербурга приехала Сер<афима> Павл<овна> Ремизова, жена Алексея Михайловича» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 159).

[26] Белый и А. С. Петровский приятельствовали с 1899 г., когда оба поступили на отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета; см.: *Малмстад Д.* «Мой вечный спутник по жизни» // Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 6 и сл.

[27] Вероятно, подразумевается разговор конца февраля — начала марта 1909 г., когда оба приятеля гостили в имении Рачинских, или конца марта — начала апреля 1910, когда с ними там была А. Р. Минцлова (см. их общее письмо к Вяч. Иванову от 7 апреля 1910 г. (Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920). С. 58–59; дата отъезда, вопреки установившимся сведениям — 26 марта, ср.: «Вчера мы уехали с Б. Н. в Бобровку. Я заходил днем с тобой повидаться и проститься, но не застал: постучал и ушел. Думаю пробыть, пока не будут кончен Рэйсбрук и Бодлэр, которого отдал в печать наполовину». — Письмо Петровского к Киселеву от 27 марта 1910 г.: РГБ. Ф. 128/III. Карт. 18. Ед. хр. 46. Л. 5 об.).

[28] Белый был в Каире с середины марта до начала апреля 1911 г.; см., в частности, п. 15.

[29] Подборку сведений, составляющих контекст этой фразы, см.: *Малмстад Д.* «Мой вечный спутник по жизни». С. 6–7.

[30] В конце лета 1903 г. Петровский резко переменил свою жизнь и поступил в Духовную Академию (см.: Там же. С. 21–22 и сл.).

[31] До крайних пределов (*лат.*).

[32] Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[33] Намек на эсхатологическую презентацию Сизова (вкупе с собственным соответствующим метаописанием); ср., напр., в письме к Блоку от 6 февраля 1905 г.: «Мы сидели молча с рыжим апокалипсическим всадником (Сизовым). Мы молчали. Рыжий всадник кротко возразил Култышко на тему об “общине”. После мы шли с рыжим всадником. Была тишина. Весна. Ласка искристых фонарей... Он говорил: “Смотрите, повторяется. Она опять близко”...» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 197; Култышко неопознаваем). Об инфернальных ассоциациях рыжего цвета у Белого см.: *Бойчук А. Г.* О «Кубке метелей» Андрея Белого. М., 2015. С. 81. Об обстоятельствах знакомства с Сизовым см.: *Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 449.

[34] Среди сохранившихся писем Сизова к Белому, помеченных Ялтой нам не попалось, но есть два письма 1905 г. из Алушты (РГБ. Ф. 25. Карт. 22. Ед. хр. 26. Л. 40–43 об., 48–49 об.).

[35] Встреча с Эллисом произошла буквально за несколько дней до этого момента; ср. в письме Белого к матери от 5/18 мая 1912 г.: «Мы вернулись в Брюссель <из Кельна> точно во сне. Написали Эллису в Берлин о нашей встрече со Штейнером. Через два дня к нам прилетел Эллис, взявший отпуск у Доктора, и провел с нами 3 дня. Эллис очень окреп, очень помолодел, изменился к лучшему. Он — бритый, и ему это очень идет. Мы читали дневник Эллиса (записанные им беседы со Штейнером: это нечто удивительное)» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 154); исключительно подробно эта же встреча описана в письме к Блоку от 19 мая / 1 июня 1912 г. (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 464–467); судя по нему, Эллис приехал в Брюссель утром 2/15 мая. Об этом же свидетельствует написанное в тот же день (судя по почтовому штемпелю) письмо Белого к Метнеру: «Пишу Вас не по личному делу, а по делу Эллиса. Дорогой друг, извините если я вмешиваюсь в отношения между Конторой “Мусагета” и Эллисом (Эллис у меня в Брюсселе), но: контора “Мусагета” ужасно с ним поступает. Эллис всю ту зиму *го-ло-дал*. И мой долг вмешаться» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 61. Л. 1). Ср. впечатление Эллиса, высказанное в недатированном письме к Киселеву: «Мое свидание с Белым в Брюсселе было ознаменовано несомненными, редчайшими и благословенными

явлениями: был сильный запах невидимых роз, световые явления и звуки» (РГБ. Ф. 128/ III. Карт. 12. Ед. хр. 2. Л. 16).

[36] Бундом Белый иронически называет «Антропософское общество»; ср. в письме к А. С. Петровскому от 27 июня /10 июля 1912 г. «Я в *Т<еософское> О<бщество>* не поступлю, а в *Бунде* с Асей конечно будем» (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 216–217).

[37] Этот термин был разъяснен самим Белым:

> «<...> соединение сектантства с поразительным отсутствием интересов к чему бы то ни было, кроме Штейнера, характеризовало тот тип теософок, которые были прозваны "*теософскими тетками*"; и характеризовала тот тип удивительная любовь к сплетням (мистическим, оккультическим, просто житейским).
>
> Да, "*тетка*" есть тип: подавлял он количеством; придя в общество, не разглядели б сразу вы действительно замечательных, образованных, углубленных людей (они были — не в малом количестве; и они доминировали морально); но "*тетка*", так сказать, выступала наружу при первом знакомстве с движением Штейнера: она первая к вам подскакивала, начинала учить, агитировать, ставить отметки вам, даже за вами подглядывать; с беззаветным усердием "тетка" готова была наставлять вас, расстраивать даже семейную жизнь. Вид этой тетки? Бледна, зелена, некрасива, немолода, худа, часто в очках, часто стриженая, в яркой тунике, в яркой столе, не гармонирующей с цветом туники, с преогромным крестом на груди, с острым носом <...>» (*Андрей Белый*. Начало века. Берлинская редакция (1923). С. 781).

[38] Имеется в виду встреча русской Пасхи 1912 г. в Гельсингфорсе Штейнером и его учениками (см. прим. 17 к этому письму): предшествовавший ей цикл лекций слушали М. И. Сизова, В. М. Викентьев, К. П. Христофорова, М. И. Сизов, А. С. Петровский, Б. А. Леман и Эллис; главным информантом Белого, судя по всему, был последний; ср. резюме:

> «Любопытные вещи Эллис рассказывал про Гельсингфорс (где у Штейнера был, между прочим, и Леман), но Леман не присутствовал на русской встрече Пасхи. А говорят, это было нечто незабываемое. Было всего 17 русских и с ними Штейнер. Когда он разрезал кулич и роздал, то вдруг наступило молчание, продолжавшееся 20 минут, во время которого поднялась такая буря астрального света, что нельзя было выдержать (ежегодно около Штейнера по нескольку случаев сумасшествия: не выдерживают страшной напряженности в атмосфере буквальных чудес в его окружении — кстати: сейчас около него начинает видеть слепой, у которого разрушилась уже клетчатка глаза). После этого он встал и ушел. За ним бросились все русские и отнесли ему цветы. Эта встреча в Гельсингфорсе была первой встречей Доктора <с> Россией, и первым реальным его приближением к России, за которой последуют и другие встречи» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 464).

Обращение Штейнера к русским слушателям его лекций в Гельсингфорсе, произнесенное 11 апреля 1912 г., сохранилось и напечатано: *Штейнер Р.* О России. Из лекций разных лет. СПб., 2013. С. 11–22.

[39] Речь идет о кольце с розенкрейцерским символом (крест, вписанный в круг), которое А. Р. Минцлова отдала Белому накануне своего таинственного исчезновения 17 августа 1910 года: «<...> Минцлова, уезжая, дала мне кольцо свое; и сказала: — когда к Вам придет человек, произнеся текст (такой-то), вы вынете кольцо и ответите ему текстом (таким-то); и после того он откроется вам, объяснивши, что он — розенкрейцер; то будет — чрез год, в то <же> время или — в сентябре. И тогда, если вы захотите, вы можете говорить о "*пути посвящения*" с ним» (*Андрей Белый*. Начало века. Берлинская редакция (1923). С. 643).

Просящиеся на перо коннотации с узловым сюжетом эпопеи Д. Р. Р. Толкиена вряд ли будут уместны на этих страницах.

22. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

Около 19 мая / 1 июня 1912. Брюссель.

Дорогой и близкий мне Николай Петрович!

Вчера получил Ваше хорошее письмо. Спасибо за ответы по пунктам. Я хотел бы лишь написать Вам, что многое в моем письме (коллективном) вероятно эмоционально несправедливо, и я искренно прошу меня извинить. Но этот эмоциональный тон, повторяю, вызван письмами Э. К., неоднократно писавшего мне в таком тоне, что у меня не оставалось сомнения: я принужден был думать, что Вы, друзья мои, считаете, что я совершил какую-то измену. Я просил убедительно Э. К. писать в более спокойном и корректном тоне; и в ответ получил еще более нападающее письмо, мелочность обвинений (если бы они и были справедливы), высчитывания количества прегрешений и т. д., размазанное на 25 страницах большого формата[1], вместе с тем молчание Миши и Алеши, которым я писал[2] — все это и вызвало с моей стороны коллективное письмо. Так что Ваше письмо и письмо Ал. Сергеевича[3], полученные впоследствии, мне показали, что Э. К. *больной расстроенный* человек, и я пожалел, что поднял такой шум на истерические многостраничные письма. Тщетно я умолял Метнера *не писать* мне длинных нападательных писем (после каждого у меня пропадало <sic> часть охоты иметь реальное сопр<яжение> с *Мусагетом*). Я и теперь получаю громадные письма, где *отражаются последние мои* разъяснения и т. д. Чего Э. К. хочет так истерически *воля* 2 месяца, не знаю[4]. Я же отказываюсь ему отвечать по пунктам, жалею, что написал оба коллективных письма, свидетельствую Вам свою искреннюю неизменную любовь и преданность. Мой адрес: France. Bois-le-Roi. Seine et Mame. Chez Monsieur Pierre d'Alheim[5]. Мне.

Мой привет Вашей супруге. От Аси привет. Искренне преданный Борис Бугаев. Из Bois-le-Roi напишу.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 10. Л. 1–2 об.
Конверт. П.ш.: Брюссель (1.6.1912); Москва (22.5.1912).

1 Письмо это, кажется, не сохранилось.

2 Из майских писем к М. Сизову и А. Петровскому, касающихся этого сюжета, сохранилось только послание к последнему от 11/24 мая (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 201–205).

3 На сегодняшний день — не разыскано.

4 На одно из этих писем (по большей части ныне утраченных) Белый отвечал:
«Сейчас получил Ваше письмо длинное. Прошло около месяца после отправки моего письма до Кельна, до ряда событий невероятных в нашей жизни с Асей. И ответ Ваш через месяц повергнул меня в грустное чувство: *когда же все это кончится*! Вот два уж месяца, как хочу я Вам написать о целой *эпопее*, нами пережитой, но Ваши письма отнимают *какую бы то ни было возможность психически* иметь с Вами общение духовное вне *Кожебаткина* и продажи *романа*, который, кстати сказать, я не мог писать около 3 недель из-за писем Ваших» (Письмо от 19 мая / 1 июня 1912 г. (по п.ш.) // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 62. Л. 1–1 об.).

Всего четыре дня спустя Белый отвечал на, вероятно, новое письмо:

> «Что Вы все толкуете о моих поступках, стоите над душой и два месяца не даете мне покоя. Вы мне сорвали мою работу, измучили — и гвоздите, гвоздите, гвоздите. Убедительно прошу Вас, дорогой друг, что лучше вообще не писать мне, чем безрезультатно препирать и попирать меня и самому препираться о мои письма, которые суть лишь самооборона» (Письмо от 23 мая / 5 июня 1912 г. (по п.ш.) // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 63. Л. 1 об.–2).

Впрочем, вскоре тон писем изменился: «Позвольте мне через раздирающую наши отношения полемику принести мои искренние извинения в резком тоне всех моих отповедей Вам» (недатированное (июнь 1912?) письмо // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 64. Л. 1).

[5] Имение П. И. и М. А. д'Альгеймов недалеко от Фонтенбло, куда Белый отправился в начале июня (н. с.); ср. в письме к матери от 20 мая/11 июня 1912 г.:

> «*Bois-le-Roi* нечто вроде дачного места под Парижем. Кругом леса, идущие в Фонтебло <так в книге>. Я устал в Брюсселе; и когда наступила жара, то не мог работать. Ася меня отправила работать одного в *Bois-le-Roi*, а сама осталась на неделю в Бельгии оканчивать работу у Данса (переехала к нему). Завтра она приезжает. <...> Живу в милом домике с громадной библиотекой очень редких и ценных книг. Жду с нетерпением Асю. Мы пробудем в Bois-le-Roi до начала июля» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 156; в публикации Д. Мальмстада злосчастный топоним читается «Фонтенебло»; вместо «наступила жара» — «наступили жары» (последнее кажется, кстати, естественнее); см.: Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 121).

23. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

4/17 июня 1912. Кельн

Дорогой друг!

Спасибо за присылку «*Инкунабул*»[1]. Просмотрел и увидел, что должно быть много было труда.

Еще раз спешу заверить Вас в моей искренней любви и просить Вас извинить меня за всю хаотическую сложность моих «*посланий*». Продолжаю чувствовать «*Коллектив*» вопреки письмам. И да — *он есть*. Продолжаю чувствовать *связующее нас Главное*. Кроме личной привязанности и дружбы, кроме Главного есть еще мотив быть нам вместе: *нас так мало; и мир нас не любит*. Никакая *пря* нас не разъединит.

Милый Николай Петрович! приезжайте же в Мюнхен[2]. Право, будет хорошо для нас всех и для Вас *даже в случае* если Ваш приговор Штейнеру будет отрицателен. Все-таки *это надо видеть и не раз, и не два*: *такого второго явления нет в мире*. Надо не на основании личных догадок *решить*, что всем нам вместе и каждому порознь делать с явлением этим. Скоро буду Вам писать о *тысячи и одной ночи* происходившей с нами все два месяца нашей брюссельской жизни[3]. Итак крепко жму руку и обнимаю Вас. Любящий Б. Бугаев. Ася приветствует Вас.

<*Приписка*:> Адрес до 20-х чисел русского июня. France. Bois-le-Roi. Seine et Marne. Chez M. Piesre d'Alheim. Мне.

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 5–6 об.
Конверт. П.ш.: Кельн (17.6.12); Москва (8.6.12).

[1] Имеется в виду первая часть труда Киселева: Каталог инкунабулов Московского Публичного и Румянцевского музеев. Вып. 1. Инкунабулы «Румянцевского музеума» / Сост. Н. П. Киселев. М., 1912.

[2] Киселев действительно присутствовал на августовском курсе Штейнера в Мюнхене (см. прим. 23 к п. 21), что, впрочем, отчасти могло быть и почти случайностью: он был командирован в Германию Румянцевским музеем для изучения библиотечного дела. Ср., впрочем, упоминание про «несколько очень больших разговоров», состоявшихся между Белым и Киселевым в Мюнхене (Из письма Белого к Петровскому от 24 сентября / 7 октября 1912 г. // Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 220).

[3] Имеется в виду череда мистических явлений, связавшихся для Белого с предстоящим визитом к Штейнеру (см. прим. 14–15 к п. 21).

24. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — ИЗДАТЕЛЬСТВУ «МУСАГЕТ»*

Август 1912. Мюнхен.

«*Мусагету*».

В виду всевозможных осложнений в прошлом и для пресечения взаимного непонимания в будущем я суммирую то, что имею сказать «*Мусагету*» (редактору-издателю или той корпорации лиц, находящихся в Москве и связанных с Издательством, которая составляет идейную группу «Мусагета»).

Разделяю мои пункты на пункты теоретического порядка, предложения, недовольства.

I. *Пункты теоретического порядка.*

Здесь определяю свой взгляд на «*Мусагет*».

1) Предполагаю, что «*Мусагет*», если помнить историю его возникновения, не есть только издательство, но издательство, имеющее идейные цели.

2) Предполагаю, что я член Редакции, более того, член Редакции — проводивший реально свои взгляды в «Весах». И потому считаю возможным вмешиваться во все детали издательства. (Если оба мои предположения не разделяются редактором-издателем или коллегией лиц, составляющих «*Мусагет*», прошу меня своевременно вывести из заблуждения).

3) Я считаю, что «*Мусагет*» не есть только полезное Книгоиздательство, но и живое дело, формы проявления которого разнообразны, гибки, текучи; как живое дело, «*Мусагет*» не может руководиться застывшим Кодексом Кодификации и параграфов. Как живое дело, «*Мусагет*» должен более заботиться о тактике и выявлении себя во времени: слышать «*шум времени*»[1], ибо само собой разумеется, что Члены Редакции «*Мусагета*» относятся с уважением к Прекрасному, Вечному, неизменному во все времена[2]. Но на *вечном* и *прекрасном* в этой плохой современности не построишь *живого дела*: культурные

ценности или *творятся* или культурные ценности являются предметом разговора. Я понимаю *Мусагет*, как самое творчество того, что впоследствии будет объектом рассуждения, *культура* он или нет, и не довольствуюсь пониманием «*Мусагета*», как учреждения, заключающего культурные ценности всех веков и народов в переплете с изображением марки «Мусагета».

4) То есть: «*Мусагет*» не музей, а храм, а — живой алтарь.

5) Алтарь служения русскому и не русскому символизму (в предположении, что символизм само собой разумеется есть *культура*).

6) Есть творчество культуры: и есть констатирование культурных ценностей. Есть буддийская, христианская, арийская и т. д. культуры и есть Будда, Христос, Зигфрид и т. д. Не знаю, был ли культурен Господь наш Иисус Христос, но знаю, что он создал культуру. Хотел бы, чтобы «*Мусагет*» служил тому, что впоследствии может быть рассмотрено, как новая культура. В словах «*мистерия*», «*религия*», «*посвящение*» слышу нечто, часть чего впоследствии бывает всецело *культурой*. Не знаю, культурен ли я, утверждая, что *культура* есть остывание *лавы* творчества; а сама *лава* творчества продукт посвятительного религиозного огня. Не полемизирую со словом *культура*, но в своем личном деле в оном не нуждаюсь, предоставляя оформливать <sic> уже со стороны, культурна ли моя литерат<урная> деятельность или нет.

7) «*Мусагет*» отсюда для меня — алтарь служения Ведомому мне Богу: форма же проявления служения этому Богу сообразна с «*шумом времени*». Признаю лишь *до некоторой степени* (но признаю всецело), что иногда время определяет эти формы так, что Ведомый Бог в этих формах является, как Неведомый, т. е. в маске за подписью «*Культура*». Этому Богу служу с ограничением (но служить могу).

8) В этом смысле для меня *Маской* божественного дыхания был символизм, и я лично в слове *Культура* не нуждался: если в этом слове нуждаются мои сотоварищи по Редакции, протестовать я не буду, но буду стремиться акцентуировать иные слова: *мистерия*, *Бог*, и наконец *Символизм*...

9) Алтарем «*неведомому богу*» (в сущности ведомому) был для меня Символизм, в тайном своем предчувствующий «*новую землю и новое небо*». Эта нота звучала в Вл. Соловьеве: но в *символизме* специально это предчувствие внесли В. Иванов, Ал. Блок и я.

10) Как один из трех, собственно двух, теоретиков русского символизма я в *Мусагете* не могу допустить, чтобы эта нота [моего идейно-литературного] *не была уважена*, т. е. чтобы со мной не считались.

11) Символизм был лишь вопросом, осознанием первоисточника великой культуры грядущего чрез ars в mysterium.

12) Реальным раскрытием символизма для меня является *розенкрейцерство*. Отношение к *розенкрейцерству* не минуешь при осознании реальных путей *культурной* работы в «Мусагете».

13) Слово «*оккультизм*», стоящий <sic> в программе моего товарища по Редакции Эллиса вызывает ряд недоразумений (есть оккультизм и оккультизм)[3]. Будучи до сих пор согласен с товарищем Эллисом я заявляю, что под

оккультизмом разумею я некоторые стороны развития, бессознательно затронутые символизмом и реально осознанные в *розенкрейцерстве*. В этом смысле розенкр<ейцерский> оккультизм лишь углубляет *тайное чаяние русского символизма* и не становится в отношение антиномии с моим пониманием «*Культуры*». Я считаю единственно реальным углублением символизма в ~~ф~~: я с ~~ф~~ *не вопреки* моей литер<атурной> деятельности, а *благодаря*.

14) Не знаю, «Культура» ли мои *симфонии*, но писал я их с иным чувством, нежели чувство культурного служения; я писал их, как реальное предчувствие космических событий будущего, а не как *образы* на потребу культурного созерцания.

15) Не удивительно, что единственным продолжением моего пути есть то течение, в котором слышу я прямой ответ на чаяния, отображенные в моих произведениях; и мой путь не может быть связан констатированием, что и эти чаянья тоже «*культура*», что и им есть местечко в этнографическом музее Культур всех веков и народов.

16) Я — писатель идейный: и идейное вмешательство мое в идейный путь «*Мусагета*» неизбежно, пока я состою Членом Редакции «*Мусагета*».

17) Или напротив: если мой путь реализации культуры будущего и служения культуре будущего в ~~ф~~ символизме и в ~~ф~~ оккультизме признается реально нарушающим *Status quo* понимания культуры «*Мусагетом*», я прошу не о<б>ращаться ко мне с вопросами идейного порядка.

18) И в последнем случае Мусагет остается для меня чрезвычайно нужным книгоиздательством, с которым я могу быть периферически связан идеями и кровно связан практически, как писатель, нуждающийся в дружеском издательстве.

19) Все пункты, намеченные здесь, касаются не вопроса моего об участии в Мусагете, а вопроса о том: есмь ли я, как и Эллис, один из руководителей издательства.

20) Если мы с Эллисом признаемся действующими членами Редакции, я просил бы считаться с нашими мнениями хотя бы в такой мере, в какой считались с нашими мнениями 2 последних года существования «*Весов*», где мы делали реально политику «*Весов*», хотя и не были во всем согласны с Брюсовым[4].

21) В «*Мусагете*» же абсолютно не считаются с Эллисом; и часто лишь уведомляют меня о состоявшемся без нас решении, что есть в сущности *nonsens* (стоит уехать из Москвы, как остаешься в полной неизвестности о «*Мусагете*»).

22) Если же более реальное вмешательство в дела и судьбы *Мусагета* не признается желательным, я просил бы точного уведомления о *степени* нашего вмешательства и *кодификации* границ нашего участия в установлении программы деятельности.

23) Если же мы вовсе устраняемся из *Мусагета* и *В. Иванов* и *Ал. Блок* не призываются Э. К. Метнером на наше место, для меня явствует, что на штабквартире русского символизма спущен флаг движения, так или иначе (с *Мира Искусства*) где либо развевавшийся в продолжении 12 лет.

И тогда это есть момент исторический: русский символизм, не имея пристанища, обращается в странст<в>ие подобно *бегунам* не имеющим града[5].

24) Это спущение флага движения не упраздняет, конечно, полезной роли книго-издательства, в котором мы надеемся найти приют для наших книг. Весь вопрос тут в установлении внутренней связи своего «*Я*» с внутренней жизнью *Мусагета*.

25) Так же мы будем сотрудничать, присылая наши рукописи, ждать появления наших книг; но мы не будем тогда заявлять, что *Мусагет* есть издательство, судьба которого связана с тем, что установлено нами, как путь (мной в «*Символизме*» и «*Арабесках*», Эллисом в книге «*История русского символизма*»).

Вот пункты теоретические.

Предложения.

1) Надеюсь в недолгий сравнительно срок вернуть «*Мусагету*» мой долг *Мусагету*[6].

2) Подобно тому, как Мусагет признал полезным издать собрание стихотворений Ал. Блока[7], не найдет ли *Мусагет* полезным реально приступить к скорейшему изданию

a) Моих четырех *Симфоний*.

b) Моих стихов в 2-х томах, где я бы сделал выборку.

c) «*Путевых Заметок*».

d) Первой части *Голубя* (в случае принципиального согласия о первой части *Голубя* я пишу особое письмо)[8].

В таком случае, если это предложение принимается и осуществляется в ближайшем будущем, то часть моего долга покрывается гонораром за означенные книги. Если бы *Мусагет* сделал мне 1½ года тому назад соответствующее предложение, то значительная часть долга моего была бы покрыта. Я много слышал о том, что можно было бы издать мои произведения и о том, как долг мой бременит *Мусагет*. Почему же за 1½ года со стороны *Мусагета* не было предпринято шага, облегчающего мне *уплату долга* и облегчающего *Мусагет*, хотя бы тем, что книги готовы, авторский гонорар уплачен и т. д.

Будь это сделано ранее, мы стояли бы на пути ликвидации наших деловых счетов.

Ведь сумма гонорара за помеченные книги превысила бы 1000 рублей, т. е. освободила бы мне 1000 рублей при уплате долга после ликвидации с именем[9].

Я молчал, или признаться, я ждал со стороны *Мусагета* этого предложения. **Но предложения не было**.

Недоумения.

1) Почему *Мусагет* не отвечает на письма?

2) На мое *деловое* письмо, как Редактора «*Тр<удов> и Дней*» около 3 месяцев тому назад, я не получал *никакого ответа* от секретаря В. Ф. Ахрамовича[10]; между тем в этом письме я спрашивал, к какому сроку мне готовить статью для

3 № и какой материал имеется в портфеле Редакции[11]. Дважды я спрашивал и не получив *ответа*, решил, что умываю руки. Лишь от Э. К. Метнера чрез 1½ месяца я получил извещение в тоне сетований, что материала нет, и что № выходит летом[12].

Симптоматичная, ужасающая халатность в деле письмен<ных> ответов *лишает меня всякой возможности* сноситься с Ред<акцией> «Труд<ов> и дней».

3) На мое деловое письмо, где Редактор Э. К. Метнер, мне ответили, что адрес Э. К. Метнера неизвестен[13]. А у меня вопрос, от которого зависит все мое будущее в ближайшие дни. *Подчеркиваю*: адрес Редактора должен быть известен *всегда*.

4) На мою телеграмму В. Ф. Ахрамовичу ответ получил А. С. Петровский в такой форме: «Передайте Бугаеву, что адрес Метнера неизвестен»[14].

5) Я прошу передать В. Ф. Ахрамовичу, что не ответ на деловое письмо и ответ на телеграмму не мне, а Петровскому, рассматривается мной, как нарушение элемент<арных> правил приличия (адрес ведь мой в Мусагете). Должен ли я в таком молчании видеть неуважение и игнорирование меня лицом, стоящим непосредственно при *Мусагете*. Или и это лишь *досадная оплошность*?

Я просил бы вообще раз навсегда принять во внимание, что я никаких ссор не желаю, но это хронически и в Африке, и в Боголюбове, и в Мюнхене в деле сношения с Редакцией наталкиваешься на сплошные бестактности, в результате которых в душе накопляется досада, так что все вопросы, связанные с *Мусагетом*, при их постановке приобретают *несимпатичный оттенок* какой-то затаенной враждебности со стороны остающихся членов Редакции в Москве и нервной повышенности в тоне писем со стороны членов Редакции, вынужденных проживать за чертой Москвы.

Я хотел бы, чтобы это оказалось обычной формой московской небрежности, а не выражением враждебного настроения. При последнем, согласитесь, трудно иметь сношения с *Мусагетом*.

Примите уверение в моем уважении

Борис Бугаев.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 8. Л. 4–15 об.
Конверт, не прошедший почту. Надпись: «*Мусагету*. (Редактору Издателю, или коллегии лиц)».
Датируется условно по упоминанию писем в «Мусагет» с требованием адреса Метнера; эту же историю Белый рассказывал М. К. Морозовой, датируя ее августом и связывая с приездом в Мюнхен группы московских антропософов (см. прим. 13). Учитывая, что письмо не прошло почту, можно предположить, что оно было передано с кем-то из возвращавшихся домой москвичей.

[1] Одно из самых ранних появлений у Белого это прославленного в будущем выражения (годом раньше Белый без кавычек, но с подчеркиванием использует его в письме к Блоку; см.: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 416); в печати оно, кажется, впервые появится в финале «Котика Летаева».

[2] Ср. центральный лейтмотив «Симфонии (2-й, драматической)»: «Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена» (*Андрей Белый*. Собр. соч.: Симфонии. М., 2014. С. 93).

[3] С осени 1910 г. Эллис был страстно увлечен теософией; см.: *Майдель Р. фон*. «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое литературное обозрение. № 51. 2001. С. 214–239.

[4] В этом утверждении содержится довольно значительное полемическое преувеличение.

[5] Имеется в виду секта бегунов, одно из ответвлений старообрядчества (см., напр.: *Островский Д. В.* Каргопольские «бегуны» (Краткий исторический очерк). Петрозаводск. 1900). Белый изучал раскольничьи толки во время работы над «Серебряным голубем».

[6] Довольно сложная история финансовых взаимоотношений издательства «Мусагет» (прежде всего — его владельца Э. К. Метнера) и Белого отчасти проясняется из предыдущих и следующих писем. В письме к Вяч. Иванову от 3 апреля 1912 г. Э. К. Метнер говорит, в частности: «Бугаев должен Мусагету больше 3000 р. <...>» (*Богомолов Н. А.* Addenda et errata к публикации переписки Вяч. Иванова и Э. К. Метнера. С. 9). Ср. также в письме Белого к Блоку от 15 или 16 ноября 1911 г.: «"Мусагету" должен я 3000 (путешествие), которые уплачу по продаже имения и который соглашается ждать, но который не может без явного ущерба изданий помочь мне сейчас» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 427). В смете расходов «Мусагета» на 1912 год указано, что гонорар Белому за «Путевые заметки» был выплачен авансом (РГБ. Ф. 167. Карт. 17. Ед. хр. 20. Л. 3).

[7] Трехтомное «Собрание стихотворений» А. Блока было выпущено «Мусагетом» в 1911–1912 гг.

[8] Ни один из этих планов не был осуществлен.

[9] Белому (в доле с его матерью) принадлежало имение близ Адлера в Сочинском уезде Черноморской губернии, которое он намеревался продать с середины 1900-х гг. (ср. в письме к З. Гиппиус от начала августа 1907 г.: «Вопрос о продаже земли на Кавказе, вероятно, затянется <...>». — Неизвестное письмо Андрея Белого / Публ. В. Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. Т. 5. М., 1991. С. 209); позже он стал связывать с ним ряд смелых коммерческих планов (подробно изложенных в письме к матери августа 1913 г.): заложить его в банк, разбить на участки, сдать в аренду под плодовый сад, а впоследствии, когда к нему будет подведена Черноморская дорога, продать за изрядную сумму (см.: «Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 182–183).

[10] Письма Белого к Ахрамовичу неизвестны. Последний, пересылая Метнеру послания Белого, пришедшие на адрес редакции, присовокуплял в недатированном письме: «С душевной болью пересылал я Вам письма Бориса Николаевича, потому что по рассказам приехавших из Мюнхена Петровского, Киселева и Сизова подозреваю приблизительное их содержание» (РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 16. Л. 11); ср. здесь же (речь идет о подготовке 4/5 выпуска журнала):

> «Статей для "Трудов и Дней" нет совсем, никто не отвечает на письма, по выражению Степпуна "Труды и дни" похожи на "*чумных щенят*". Нам придется выпустить двойной номер (июль–октябрь), материалу необходимо листов на 8–9. Придется вероятно пополнить недостаток *литературного* (в специфическом смысле) материала *музыкальным*, от чего, надо думать, журнал только выиграет» (Там же. Л. 11 об.).

[11] Третий номер «Трудов и дней» за 1912 год планировался к выходу только осенью (ср. предварительный график, составленный Белым): «Предполагаемое содержание третьего, осеннего, номера (выйдет к 1-му сентябрю, 4-ый — в октябре, 5 — в ноябре, 6-ой — в декабре) <...>» (Письмо к Блоку от 8 или 9 марта 1912 г. // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 443). Но редакция пересмотрела свои намерения и он был издан ранее (номинально датирован «май–июнь»). В конце мая еще правились

корректуры (ср. письмо В. Ф. Ахрамовича к Вяч. Иванову от 22 мая, сопровождающее посылку гранок статей Ю. Верховского и К. Эрберга: РГБ. Ф. 109. Карт. 11. Ед. хр. 64. Л. 1). 15 июля 1912 г. Метнер писал Белому:

> «№ III я выпускаю, не дожидаясь Скалдина от Вас и статьи Вячеслава» (цит. по коммент. Д. Малмстада: Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 225); ср. в его письме тому же адресату от 13–14 / 26–27 сентября: «№ III май–июнь не мог быть мною выпушен в конце июля из-за того, что ни Вы, ни Вячеслав не возвращали статей, отосланных на просмотр; Вячеслав не присылал корректуры своей статьи; а Вы ничего как "Андрей Белый" не слали. Я уехал, оставив распоряжение немедленно выпустить № III, не дожидаясь больше ничего, ибо есть же предел запаздыванию» (Там же).

12 См. предыдущее примечание.

13 Это письмо не разыскано.

14 Ср. пересказ эпизода непосредственно в переписке участников.

> «Месяц тому назад я узнал от москвичей, что пока адрес Ваш неизвестен. 16 дней тому назад, когда уже настала крайняя пора мне просто немедленно узнать, не поможет ли мне "*Мусагет*" временно 200 стами рублей <sic>, я запросил "*Мусагет*" телеграммой, где Вы. Получил телеграмму с тем же лаконичным уведомлением "Адрес Э. К. Метнера неизвестен". Уже две с лишним недели лежит в Москве мое письмо, где я умоляю тотчас меня уведомить, может ли "*Мусагет*" немедленно мне помочь, ибо в противном случае через 2½ недели нас вышлют в Россию этапным порядком или посадят в долговую тюрьму (Швейцарские законы мне неизвестны)» (Письмо Белого к Метнеру от 27 августа / 9 сентября 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 68. Л. 1–1 об.).

Метнер отвечал ему 13–14 / 26–27 сентября: «Кто отправил Вам из редакции телеграмму "Адрес Э. К. Метнера неизвестен"???? Это чудовищно» (цит. по коммент. Д. Малмстада: Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 226). Злополучная телеграмма отложилась среди писем Белого к Петровскому: «PEREDAITE BUGAIEVU ADRES MEDNERA <sic> NIE ZNAJEM # ACHRAMOWICZ» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 70. Л. 6). Ср., кстати, в письме Белого к М. К. Морозовой около 28 августа / 10 сентября 1912 г.: «Встревоженный, я хочу подробно все выяснить у Э<милия> К<арловича>. Мне говорят: адрес его неизвестен. Я еще жду. Телеграфирую в Москву. Получаю ответ: адрес неизвестен; и мое объяснительное письмо лежит в Москве без движения» (*Андрей Белый*. «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. С. 197–198). Здесь история обмена посланиями с редакцией отнесена к текущему августу.

25. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ и А. А. ТУРГЕНЕВА — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

21 августа / 3 сентября 1912. Мюнхен.

Просим встретить Наташу[1] в 9, 9½ и 10 часов вечера, на Фридрихштрасс вокзале[2], в ресторане или в sale d'attende[3].

Ася. Боря.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 8.
Записка, не прошедшая почту. Помета получателя: 21 VIII / 3 IX 1912. Мюнхен.

1 Н. А. Тургеневу (см. прим. 2 к письму 12). Н. А. Тургенева была вызвана в Мюнхен настоятельными письмами Белого и сестры:

«Милая, милая, милая Наташа!

Скорей, милая, учитесь немецкому и приезжайте непременно. Я зову Вас серьезно, по опыту. Вам очень нужно увидеть Штейнера. Приедете и узнаете почему: вот уже 2 месяца, как мы с Асей сумасшествуем: нет — то не сумасшествие. Ведь с нами происходили прямо невероятности, совершенно реальные необъяснимые вещи.

Около Штейнера хорошо, только запасайтесь силами: страшное напряжение. Изготовьтесь к тому, чтобы перенести в его антураже всякие недомогания. Если будут препятствия, милая, то напишите о них нам: вообще, рассматривайте препятствия, как нападения. Непременно будут гонения, и всякими мелочами будут бить под ноги: не обращайте внимания и приезжайте... В Мюнхене нам будет хорошо и спокойно, особенно <если приедете> в июле, прямо из Боголюб. В июле в Мюнхене из знакомых будет лишь Эллис, а он — ничего: не мешает.

В августе же, к курсу, приедут: Христофорова, жена Сизова, Сабашникова, может быть. Петровский, а может быть и Киселев.

Будет интересно и важно по-иному: но чтобы вжиться, лучше приехать к нашему приезду. Самое позднее, мы будем в Мюнхене 8-го июля, то есть русского июня 25-го. Если бы вы приехали числа 9, 10, то было бы дивно» (*Rizzi D.* Из архива Н. А. Тургеневой. Письма Эллиса, А. Белого и А. А. Тургеневой // Europa orientalis. V. XIV. 1995. № 2. С. 313–314; здесь же — приписка А. А. Тургеневой).

Ср. в воспоминаниях: «<...> приезд же Наташи Тургеневой-Поццо к нам, в Мюнхен, — событие для нас важное; мы подыскивали себе помещенье (против Мюнхенской академии, с пансионом, с прекраснейшим видом на арку, увенчанную конями); и здесь ожидали свидания с Штейнером» (*Андрей Белый*. Начало века. Берлинская редакция (1923). С. 780). Ср. в недатированном письме Белого к М. К. Морозовой: «<...> ее <Н. А. Т.> мы выписали на наши средства к доктору, ибо ей так тяжело было и надо было, чтобы доктор лично ей помог» (*Андрей Белый*. «Ваш рыцарь»: Письма к М. К. Морозовой. С. 193). Письмо относится к возвращению Н. А. Тургеневой из Мюнхена в Россию через Берлин; ср. в датированном тем же 3-м сентября н. с. послании Белого к матери: «Сегодня утром проводили Наташу» («Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери. С. 160). Вероятно, дальнейший путь Н. А. Тургенева и Киселев должны были проделать вместе (см. п. 26). Ср., кстати, ее воспоминание год спустя: «Хотела бы суметь вам заменить в России Эллиса, признать в Вас Уинга, но даже не пытаюсь (а вы ведь мне поручены им в Мюнхене, год тому назад)» (Письмо к Киселеву от 1 августа 1913 г. (дата — по п.ш.) // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 18. Ед. хр. 71. Л. 1 об.; Уингом Киселева называл Эллис). Ср., кстати, скепсис упомянутого Эллиса по ее поводу: «Не верю я и в Наташу Тургеневу до конца, ни в Асю. Бабы они все! Сегодня Steiner, а завтра Бальмонт!» (Письмо к Киселеву от 7/20 января 1914 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 6. Л. 19 об.).

[2] Вокзал в Берлине.

[3] Зал ожидания (*фр.*).

26. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

27 августа / 9 сентября 1912. Базель

Дорогой Николай Петрович!

Извините меня за это письмо, но через неделю нас посадят либо в долговую тюрьму, либо вышлют в Россию этапным порядком (швейцарские законы мне неизвестны). И это тяжелое положение, в которое мы попали благодаря двухнедельному молчанию «*Мусагета*» и одного лица, к которому я обратил-

ся[1], заставляет меня очень Вас просить: если Вы мне не выслали еще 100 марок (что вполне вероятно, ибо Вы только что приехали в Москву), то ради Бога, в день получения письма вышлите по телеграфу на адрес: Suisse. Bale. Hôtel Bernerhof. Zimmer № 20. Мне[2]. Через 4 дня последними деньгами уплачиваем по счету, после этой уплаты неделю еще будем в состоянии питаться и спать в долг, но: через 8 дней мы — банкроты.

Так подвела нас неотчетливость друзей («Мусагета» и одного лица, упорно молчащего на мое письмо), у нас отнята даже возможность заблаговременно занять, ибо я надеялся все на скорый ответ. Теперь остался единственный путь: путь *Ка-ра-ула*! В Москве опять будут толковать о моей истерике. А что проще: просто во́-время ответить.

Остаюсь горячо преданный и любящий Вас

Борис Бугаев.

P. S. Ася сердечно кланяется Вам и спрашивает очень ли скучаете по пиве <sic> и хорошо ли довезли Наташу[3].

Наш привет Fray <sic> Kitty.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 9–10 об.
Конверт. П.ш.: Базель (9.9.12); Москва (30.8.12).

1 Судя по всему, речь идет об А. М. Поццо, который некоторое время спустя отправил Белому 130 франков, но неразборчиво написал фамилию, так что вышло «Rugdeff» и почта отказалась выдавать деньги (см. описание коллизии в письме Белого к Петровскому от 24 сентября / 7 октября 1912 г.: Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 221). Не исключено, впрочем, что подразумевается М. К. Морозова, также отправлявшая перевод в Базель (см. письмо Белого от 11/24 декабря 1912 г. с промежуточным итогом их финансовых взаимоотношений: *Андрей Белый*. «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. С. 227–228).

2 Вероятно, это был частный кредит (вне финансовых взаимоотношений с «Мусагетом»), договоренность о котором была достигнута при личной встрече.

3 См. прим. 1 к п. 25.

27. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

19 сентября / 2 октября 1912. Фицнау.

Дорогой Николай Петрович!

На днях пишу Вам большое письмо. Жаль, что Вас не было в Базеле[1]. Теперь тихо живем до Берлина в очаровательном месте, вид которого нелепо размалеван на открытке; у окон плещется озеро[2]. Сзади горы: впереди — снега дальних Альп.

Привет Frau Kitty.

Любящий Вас Б. Бугаев.

P. S. Не забывайте нас!

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 12.
Открытка с видом Vitznau. П.ш.: Vitznau (2.10.12); Москва (22.9.12).

[1] Т. е. на базельском цикле лекций Штейнера (10 лекций «Евангелие от Марка»; 15–24 сентября 1912 г.).

[2] Деревня Вицнау (Vitznau; в начале века по-русски традиционно писалось «Фицнау») на берегу Люцернского (Фирвальдштетского) озера в кантоне Люцерн у подножия невысокой горы Rigi, где Белый и Тургенева жили с 1 по 26 октября (н. с.) 1912 г. Первоначально предполагалось, что оттуда они выедут в Берлин, но, получив анонс ноябрьских лекций Штейнера в Мюнхене, переменили планы (см. письмо Белого к Вяч. Иванову от 18 ноября 1912 г. // Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920). С. 89).

28. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

20 сентября / 3 октября 1912. Фицнау

Милый Николай Петрович!

Согласно нашему условию, чтобы я написал Вам после базельского курса, пишу. Но что писать о Базеле? Писать трудно. Сам городок сонный, старый: есть уголки, которые не уступят ни Брюгге, ни Венеции; есть улички сплошь из домов XVI века. Чувствуются обломки старой благородной жизни; чувствуется, что где-то здесь *есть и люди*... Но извне поглядишь и, Боже мой! до чего сонно. Великолепен здесь Гольбейн (младший); лучшей коллекции я не встречал[1]. Закоулки XVI века, Гольбейн, да память о том, что в городе этом жил Ницше[2], вот и все...

Но Доктор!..

Именно надо было здесь, в захолустье, чтобы над нами разразился курс Доктора; конспекты 4 лекций я послал Алеше[3]; только они не передают и десятой доли прошедшего перед нами. Если сравнивать с мюнхенским курсом, то разница огромная: там, где Доктор гремел (в Мюнхене), в Базеле он грустил; а то, что было проникнуто иронией, то нежно сверкало. Вся тональность базельского курса была какая-то теплая, нежная. И сам Доктор казался нежнее и ближе.

Были моменты потрясающего величия и силы: например, когда он говорил о том, что люди *даже* Сына Божия *подорвали* (конечно, Голгофа остается рубежом мировой истории; но то, что могло бы начаться в истории тотчас же вслед за воскресеньем, то из-за людей как бы отсрочено до далекого и лучшего будущего). Перед Голгофой Христос Иисус стоял, как Иисус (три лучших ученика *заснули* перед взятием под стражу Христа Иисуса); *сон трех* учеников стал в истории сном христианства: мы и доныне еще *спим* в саду Гефсиманском, когда... *совершается* и *враг близок*.

Когда Доктор кончил свою десятую лекцию, грустно опустил голову и ушел, то... 500 (с лишком) человек не двинулись, застыли: минуты 3 длилась очень странная тишина; это молчание 500 человек, ошеломленных, застывших в трансе, → вот красноречивое свидетельство того, что это был за курс.

Ужасно жалею, что Вас с нами не было. Мы (т. е. Ася, Лева, Frau Polmann[4]) всегда вспоминали Вас: Лев очень тревожился, что от Вас нет письма. Наконец, получивши письмо, расцвел.

Было у нас с Асей и свидание у Доктора, длилось час с лишком[5]; и в общем мы еще более привязались к Доктору; а от Доктора я услышал хорошие, одобряющие, добрые слова — только от него, да от Frau Pulmann <sic> слышишь доброе слово (судя по письмам Э. К., я просто дрянной скандалист); так что более чем когда-либо радуюсь, что остаемся при Докторе: бес пространства окончательно заслонил «*Мусагет*». Да оно и лучше: нужно в нашем положении умереть для прошлого, надо, чтобы все личные связи с людьми развязались, чтобы связаться по новому.

Это развязывание связей, суммирование многолетних отношений, итоги их, новые связи → все это *лейт-мотив* для меня Мюнхена. В Базеле все это продолжалось. Как в Мюнхене для меня вдруг заволоклись туманом Алеша и Миша[6] и *тихо отплыли* до... новой встречи в будущем (здешнем или тамошнем), так в Базеле лопнула с треском десятилетняя связь с Э. К. Метнером. Вижу, что это кармически (а он вероятно думает, что не кармически, а «скандалически»): Господь с ним, желаю ему всего, всего счастливого.

Да тут у меня и маленькое дело к Вам. Вот в чем оно: передайте от меня привет Э. К. Метнеру, передайте, что я ссылаюсь на Вас, как на свидетеля того, что «*Мусагетом*» я интересовался и вкладывал в него душу, но в виду того, что всякое мое стремление разобраться во всей почтово-телеграфной неразберихе и моя естественная досада, что я не могу толком добиться ничего от «*Журнала*», рассматривается им, как выходки сходящего с ума скандалиста — передайте ему: в виду этого я приветствую *Карантин*, который он устанавливает между собою и мною; передайте и то, что еще 5 месяцев тому назад многократно хотел я ему предложить им предложенную меру по отношению к письмам его, но... ложная деликатность и «пустые» приличия удержало <sic> меня от подобного предложения. Передайте ему, что и по отношению к его письмам я буду впредь поступать, как он, по отношению к моим, что нисколько на него не сержусь, что *так лучше*; что я рад сложить в себя всякое чувство ответственности за «*Труды и Дни*» и «*Мусагет*», что так обидевшая его приписка мной прочтена В. Иванову[7], который не увидел в ней ничего обидного, что я грустно прощаюсь с ним с надеждой встретиться, если не в этой то в следующих *инкарнациях*, но что в ближайшие годы лучше нам не сталкиваться.

Можете это вместо письма прочесть ему.

А это уже между нами: с ужасом вижу, до чего Э. К. болен, ибо последнее его письмо, состоящее из яростных выкриков, плевков, заушений тому свидетельство: но, в виду того, что он заявляет, что он единственно здоровый человек, а мы с Эллисом кандидаты в сумасшедший дом (выражения его в роде «*больная ерунда*» и т. д. не самые еще сильные выражения), то мое дружеское «*успокойтесь*» принял бы он лишь за «*больную смену настроений*»[8].

В виду этого я должен, сжав зубы, *для него и себя* вырвать действительно его из своей души до того периода времени, когда он сознает «невозможность своего поведения».

Вот.

Теперь мы забрались в горы: пишу Вам, а из окон Фирвольдштетское озеро завернулось в туманы. Темносвинцовые тучи висят на гребнях гор: горы сжали нашу деревушку: вдали все серебристостальное; там льются дожди; жутко, прекрасно и уютно в бесприютности. Здесь думаем 3 недели прожить: здесь буду писать роман[9] и работать для Доктора; туристы разъехались, никого знакомых. В душе — тихая сосредоточенность и «*по хорошему*» грусть.

Каждые пять минут мы выходим на балкончик: звуки рояля, плеск струй; облака спускаются почти до подножия Vitznau; снежные горы, вчера вставшие близко, задернуты: большой, большой ливень идет на нас.

Ну, что это я заболтался. Не забывайте же; если будет желанье писать, пишите. Остаюсь искренне любящий Вас

Борис Бугаев.

Ася приветствует Вас и вашу супругу. Мой привет Frau Kitty.

Наш адрес до первых чисел русского октября. Schweiz. Vitznau. Vierwald. Stattersee. Herrn B. Bugaïeff. Poste restante.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 13–18 об.
Конверт. П.ш.: Vitznau (3.10.12); Москва (24.9.12).

1 В Базельском художественном музее («Kunstmuseum Basel») хранится богатейшая коллекция картин Ганса Гольбейна Младшего.

2 С 1869 г. по 1879 г. Ницше преподавал классическую филологию в Базельском университете.

3 А. С. Петровский. Письмо не сохранилось; более того, соответствующий фрагмент в письме от 13/26 октября 1912 г. заставляет усомниться в том, что оно существовало: «Безмерно жалею, что Ты не был в Базеле: Базельский курс *круто* подчеркнул *поворотный пункт времени*. Времена грознее, чем кажется; и единственный лозунг, нас долженствующий объединить, это — *работа, работа, работа* (не *чтение* или *обсуждение*, а понимаешь, *какая* работа)» (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 229).

4 А. А. Тургенева, Эллис и И. Польман. Polman-Mooy Johanna (урожд. van der Meulen; 1874–1953) — голландская оккультистка; родом из богатой амстердамской семьи. Вместе с о своим мужем перешла в 1909 г. из голландской секции Теософического общества в немецкую; была ассистенткой Штейнера. С 1913 г., после развода с первым мужем — спутница Эллиса. Из множества впечатляющих отзывов последнего об их совместном быте приведем один:

> «В силу моей связи с Ней не одно воплощение и особенно в 13 в., о чем и St-r говорил прямо, и теперь я связан с Ней магически и на мне все отражается. Посему я ограждаю себя молитвой, постом, медитациями по Игнатию, приходилось спать пять ночей с распятием на груди, иначе бесы материализовались на эф<ирном> плане и щекотали, теребили, вселялись в сердце, жгли ауру. Ужас, сколько перемучился! Теперь окреп. <...> Иоганна — личность таинственная, я еще многого о ней не знаю. Она вовсе не была только "ученицей" Steiner'а. Она до него с детства была ясновидящей и религиозной. По секрету сообщу, что она призналась мне недавно, что в некоторых состояниях видит Христа и во образе как бы человека Просветленного, а не "эфирно-радиоактивной массы". Верю я ее каждому слову» (Письмо к Киселеву от 7/20 января 1914 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 6. Л. 18).

Под псевдонимом «Intermediarius» выпустила ряд мистических сочинений (см., прежде всего, четырехтомный цикл «Die vier Bücher des Intermediarius» — München, 1933). В 30-е годы перешла в католичество. Ср., кстати, первый отзыв Киселева о ней: «Узнал я и ту даму, на попечении которой находится Лев: M-me Пульман, голландка, как говорят, одна из лучших учениц Штейнера. Лев почти неотлучно при ней, и она его воспитывает (с успехом!!); муж ее очень симпатичный <...>» (Письмо Киселева к матери от 27 июля / 9 августа 1912 г. // РГБ. Ф. 128/III. Карт. 26. Ед. хр. 9. Л. 33).

[5] Эта встреча состоялась 24 сентября 1912 г. (н. с.), в день последней лекции курса; см. ее конспект: «5-е свидание. 24 сентября. Подробный отчет Доктору о ходе работы. Одобрение Доктора. Присоединил к 3 медитациям четвертую. И задал работу. Базель» (*Андрей Белый*. Свидания с Доктором / Публ. Д. Мальмстада // Минувшее. Т. 9. М., 1992. С. 471).

[6] А. С. Петровский и М. И. Сизов.

[7] 13–14 / 26–27 сентября 1912 г. Метнер писал Белому: «Ваша приписка к письму Вячеслава довершила все. Меня доконали» (цит. по коммент. Д. Малмстада: Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 223). Подразумевается постскриптум Белого к письму Иванова Метнеру из Базеля от 12 сентября 1912 г.:

> «Дорогой Друг! Видите, на этот раз "Д" с большой буквы (видите, с большой буквы пишу не только слово "*Доктор*", но и слово "Друг"); итак дорогой Друг! Существуют ли "*Труды и Дни*", спрашиваю я, Редактор? Три с половиною месяца тому назад *тщетно тщился* я узнать что-либо деловое о журнале. Ничего! Просил, чтобы меня известили о сроке выпуска 3 №, а мне не ответили. Считаю недопустимым, чтобы хоть 1 № вышел без моей статьи (видите из этого, что писать буду много, **но** ввиду распределения всех моих дней требую *за месяц до* выхода номера, чтобы я был извещен о сроке выхода. Считаю необходимым напечатание статьи Скалдина. Изумляюсь, что о письме Кузмина и о статье Чудовского не уведомлен. В случае продолжения бойкотирования меня, как редактора, считаю невозможным оным числиться. На "*Трудах и днях*" я нарезался с Ахрамовичем, ибо многого не знал о полемике, что узнал от Вячеслава. Обнимаю Вас. Б. Бугаев» (РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 69. Л. 3–4 об.; хранится среди писем Белого).

[8] Выражение из того же письма Метнера от 13–14 / 26–27 сентября 1912 г.: «<...> Вы теперь внезапно вспомнили о существовании "Тр<удов> и Дн<ей>" потому, что приехал к Вам Вячеслав! Все Ваше письмо обидная ерунда! Ничего Вы "тщетно не тщились"! <...> Кто виноват в хаосе "Мусагета"??? Только и исключительно: Эллис и Вы. **НИКТО** больше!» (Андрей Белый — Алексей Петровский. Переписка. С. 224 (коммент. Д. Малмстада)).

[9] Белый продолжал работать над романом «Петербург».

29. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

9/22 октября 1912. Фицнау

Дорогой Николай Петрович!

В последний раз удручаю Вас письмом к Э. К. Метнеру. Э. К. Метнер, написав огромное письмо мне, смысл которого (если точно я понял) таков: или *он прав*, или да будет третейский суд между нами[1].

Передайте ему, что это мое письмо (ознакомьтесь с его содержанием) есть последний ответ на «*или-или*»; в нем, как видите, я делаю последнее усилие, чтобы не было окончательного развала. Требования мои не велики: *я не пере-*

держщик, ни лгун (лейтмотив последнего письма, и уже прямо-таки «*гусак*», на всю жизнь встающий между мной и Эмилий <sic> Карловичем)[2].

Приложите усилия его урезонить и ответить на мой встречный шаг к нему встречным шагом.

В случае неизбежности суда уведомите тотчас же, дабы я прислал уже написанные мои условия.

Передайте в таком случае пока, что я прошу Суда по возвращенью в Россию, ибо бросить *все* и ехать сейчас на Суд в Москву *я не могу решительно*.

Остаюсь искренне преданный Вам

Борис Бугаев.

P. S. Эллису письмо Э. К. я передам по приезде в Штутгарт[3].

Адрес. Stuttgart. Post-lagernd. Deutschland.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 20–21 об.
Конверт. П.ш.: Vitznau (22.10.12); Москва (13.10.12).

[1] Имеется в виду письмо Метнера от 1/14 октября 1912 г., представляющее собой ответ на письмо Белого к Киселеву (№ 28):

> «Письмо же Бугаева Киселеву было мне лишь прочитано, а не вручено. Оно глубоко возмутило своей неправдой и я был в таком гневе, что думал, что со мною случится нервный удар. Киселев и присутствовавшие при чтении Петровский и Сизов могут подтвердить сказанное. Мне скоро 40 лет; я отбывал воинскую повинность, состоял при прокуроре палаты, адвокатствовал и наконец был чиновником на ответственном и трудном посту. Никогда мне не приходилось встречать подобного безобразия в деловых отношениях и никогда я не думал, что мне придется быть так оклеветанным и опозоренным» etc.

Заканчивается оно так: «Я кончил. Ответа на это письмо я не допускаю ни прямо по моему адресу ни через друзей. Ответ может быть только один: предложение третейского суда и точная деловая предметная сводка обвинений меня как редактора и как человека» (РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 29. Л. 1 об., 9). Ср. также последующие на него ссылки:

> «1/14–XI отправлено мною очень большое письмо на имя Эллиса, в котором я даю объяснения по поводу Вашего письма о третейском суде и о передержках; говорю о Ваших Арабесках, об их враждебном жесте, о Штейнере и о многом другом; Эллис сообщил мне, что этого письма он Вам не решился дать; прошу Вас взять у него и прочесть; я вторично не могу писать и право же там ничего обидного нет; наоборот многое из сказанного должно удовлетворить Вас» (Письмо к Белому от 16/29 ноября 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 6. Л. 28 (копировальная книга с отпусками)).

Ср., кстати, резюме конфликта из письма Метнера к Блоку от 3 октября 1912 г.:

> «Я не стану Вас посвящать во все подробности нашего конфликта, усилившегося с той поры, когда Белый сошелся с Эллисом и оба они слились в одно существо Белоэлис (Белый потерял флексию, а у Эллиса выпало одно *л*); этот Белоэлис = (n. Белого • m. Эллиса); он угрюмо-свиреп; это существо быстро эволюционирует и ничего не помнит из того, что сказано им позавчера. Мне влагаются в уста фразы, которых я никогда не писал, и делаются нелепейшие выводы; в то же время отрицается действительно сделанное или сказанное ими обоими за последнее время. Меня опозорили и смешали с грязью — это не газетная фраза, а факт! Но у меня есть копии всех отправленных мною писем и я храню все получаемые письма. Я требую, чтобы или замолчали или предстали перед третейским судом» (Неизданная переписка А. Блока и Э. Метнера / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9. С. 98).

[2] В «Мастерстве Гоголя» этот образ, восходящий к «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», будет развит, приобретя явные инфернальные черты: «<...> из словечка “гусак” вылезает привидение; и оно — “гусак”; ползет сплошной “гусак” по жизни» (*Андрей Белый*. Мастерство Гоголя. Исследование. М., 2013. С. 276).

[3] В Штутгарт Белый и А. Тургенева переехали 26 октября (н. с.); доставленное ими письмо Метнера к Эллису неизвестно. В одном из последующих писем Метнер заявлял:

> «Отправленное (6/19–X–912) письмо было крайней важности и обращено также к Вам обоим. Вы непременно должны прочесть его... И это, обращенное к Вам (вследствие примирительности Ваших писем) Вы должны показать или прочесть Бугаеву, т. к. ему лично я пока писать не могу, писать Асе, раз я могу обратиться к Вам — не вижу необходимости; принять же форму (официально-тактически-дипломатическую), которую усвоил себе Бугаев в письмах ко мне, я органически неспособен, ибо это — актерство в жизни, а я признаю последнее только на подмостках; тогда я предпочитаю писать лаконические открытки чисто делового содержания» (Письмо к Эллису от 1/14 ноября 1912 г. // РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 6. Л. 3–4 (копировальная книга с отпусками)).

30. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

7/20 октября 1913. Берлин.

Милостивый Государь! Тотчас же задержите книгу Эллиса[1]. В противном случае этот выход кроме предательства нас, антропософов, [есть] будет поступком низким, поколику он совершался тайком. В случае выхода книги я отказываюсь иметь какое-либо сношение личное *на-все-гда* со всяким, приложившим руку к этому скверному делу.

Предупреждаю, что если Вы не задержите книгу, вы будете годами раскаиваться: но будет поздно.

Примите и прочее

Борис Бугаев.

В день же напечатания книги Эллиса вопреки моему настоянию прошу напечатать в газетах нижеследующее заявление:

М. Г.

Позвольте [через] посредством Вашей газеты заявить, что я ни в каких отношениях не состою с членами Редакции К<нигоиздатель>ства «Мусагет», из которого я вышел.

Андрей Белый

---

* РГБ. Ф. 167. Карт. 9. Ед. хр. 9. Л. 1–1 об.

Конверт. П.ш.: Берлин (20.10.13); Москва (9.10.13).

На конверте запись рукой Метнера: «Кроме двух писем ко мне, прилагаю еще письмо Секретарю».

Адрес: Russland. Moskau. Einschreiben. Verlag «Mysagethes» <несколько карандашных вопросительных знаков>.

Россия. Москва. Заказное. Пречистенский бульвар, д. 31. Кв. 9. К-ство «Мусагет». Господину Секретарю.

[1] Речь идет о книге Эллиса «Vigilemus!», цель которой была определена автором как защита религии, культуры и символизма «от модерно-теософо-разгильдяйства» (см.: недатированное письмо Эллиса к Метнеру, сопровождавшее посылку рукописи; цит. по: *Лавров А. В.* Символисты и другие. С. 501). Подробнее.: *Лавров А. В.* Книга Эллиса «Vigilemus!» и раскол в «Мусагете» // Там же. С. 498–515 и предисловие.

31. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

27 октября / 9 ноября 1913. Нюренберг.

Многоуважаемый Господин Секретарь!

Позвольте через Вас довести до сведения Редактора-Издателя К<нигоиздательст>ва «*Мусагет*» Э. К. Метнера, что я к глубокому моему сожалению по причинам полного расхождения с К<нигоиздательст>вом «*Мусагет*» во взглядах на печатание брошюру <sic> «*Vigilemus*» вынужден выйти как из состава Редакции К<нигоиздательст>ва «*Мусагет*», так и из состава сотрудников двухмесячника «*Труды и Дни*». Прошу немедленно снять мое имя со списка сотрудников[1].

Подробная мотивировка моего поступка, а также деловой ответ на деловые замечания, бывшие в письме Э. К. Метнера и Н. П. Киселева[2], — готовы; я их высылаю на днях; очень прошу их выслушать вслух эту подробную мотивировку; очень желал бы, чтобы при чтении этом присутствовали, кроме Э. К. Метнера и Н. П. Киселева также Г. А. Рачинский и В. И. Иванов; прошу также, чтобы присутствовали при чтении этом А. С. Петровский, Б. П. Григоров, М. И. Сизов и В. Ф. Ахрамович[3]. Мне чрезвычайно важно, чтобы именно эти лица [знали] отчетливо представили себе печальную необходимость для меня отмежеваться от столь дружественного мне до последней поры К<нигоиздательст>ва.

Вместе с мотивировкой присылаю свое мнение о брошюре г. Эллиса «*Vigilemus*»[4]. Между прочим г. Эллис в записке заверяет меня, что он будет считаться с моей правкой брошюры; и я полагаю, что печатание брошюры до моего резюмэ о ней не входит в планы г. Эллиса[5].

Мне придется в последующем (за выходом моим) решении «*Мусагета*» относительно брошюры считаться с тремя фактами: 1) или брошюра не задерживается и выходит в том виде, в каком она написана автором, 2) или брошюра выходит с сокращениями, сделанными мной, 3) или брошюра не выходит.

Дело Редакции «*Мусагет*» печатать или не печатать брошюру. Дело мое — высказать «*Мусагету*» мой взгляд на печатание или непечатание брошюры. Я надеюсь, что «*Мусагет*» в решении своем примет во внимание то, что я считаю необходимым ему сказать.

Примите уверение в совершенном почтении.

Борис Бугаев (Андрей Белый).

Нюренберг. 9 ноября н. с. 1913 года.

---

* РГБ. Ф. 167. Карт. 9. Ед. хр. 10. Л. 1–1 об.

На бланке отеля «Am Stemtor. Christliches Hospiz»; адрес отеля перечеркнут и рядом рукой Белого написан новый: Berlin. Augsburgerstrasse 52. Pension Begg-Klau.
Фирменный конверт того же отеля. П.ш.: Нюрнберг (9.11.13); Москва (29.10.13).
На конверте рукой Метнера: «Телеграмму, кот<орую> я сегодня просил Ахр<амович>а отправить, не надо отправлять».
Адрес: Russland. Moskau. Россия. Москва. В редакцию Книгоиздательства «Мусагет». Его Высокородию Господину Секретарю Редакции. Пречистенский бульвар. д. 31. Кв. 9.

[1] Следующий номер «Трудов и дней» («тетрадь седьмая») вышел только в 1914 году. Списка сотрудников в нем помещено не было.

[2] Письмо Метнера от 12/25 октября 1913 г. сохранилось; существенные фрагменты из него приведены в работе: *Лавров А. В.* Книга Эллиса «Vigilemus!» и раскол в «Мусагете». С. 505. Письмо Киселева, касающееся этого сюжета, не разыскано.

[3] Состоялось ли такое заседание — неизвестно. Среди перечисленных лиц впервые встречается в этой истории Борис Павлович Григоров (1883–1945) — один из основателей «Русского Антропософического общества».

[4] Речь идет о «Записке», вызвавшей глубокое недовольство адресата; ср.: «Вы еще не знаете, какую возмутительную "Записку" обо всем деле "Vigilemus" он <Белый> составил и адресовал членам "Мусагета" и Григорову. В этой записке столько лжи, подлога, передержек и глупости до идиотизма, что остаток уважения исчезнет поневоле к такому человеку» (Письмо Метнера к Эллису от 3/16 января 1914 г. Цит. по: *Лавров А. В.* Книга Эллиса «Vigilemus!» и раскол в «Мусагете». С. 511).

[5] См. там же. С. 510–512.

32. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — Н. П. КИСЕЛЕВУ*

Около 10/23 ноября 1913. Берлин

Милый, дорогой Николай Петрович!

Извините за долгое молчание. Мне больно Вам отвечать на Ваши слова (о том, что я могу Вас считать человеком, совершающим недостойный поступок)[1]. Ну, конечно, нет. Так что внутренне я продолжаю Вас любить и ценить, но, увы: трудно нам с Вами понять друг друга. Признаться, я считаю, что Вы поступили с брошюрой крайне опрометчиво[2], и тем вызвали меня на крайне резкие формы протеста, чтобы отмежеваться от «*дела*», которое в виду разных субтильных причин, выглядит «*скверным*» делом. (Вы не знаете многого, почему брошюра Эллиса для меня не может не выглядеть «*скверным*» делом). «*Мусагету*» непонятно, почему мы, антропософы, рассматриваем брошюру г. Эллиса, как пасквиль; и «*Мусагет*» должен был внять нашему голосу. Он — не внял: его дело. Но мы, увы, должны на будущее время отмежеваться от издательства и лиц причастных и<здательст>ству, реализующих «*скверное*» дело печатанием. Э. К. Метнер не антропософ: он может лишь извне уважить или не уважить наше мнение. Он — не уважил: Бог с ним. Вы, собственно, тоже не антропософ, т. е. не ученик д<окто>ра, и Вам может многое *не быть* ясным. Вы поступили опрометчиво, вызвав всю эту историю, окончившуюся нашим уходом. И — я не виню Вас, не хочу Вас винить.

Но повторяю: остается общественное выступление публичная демонстрация «*Мусагета*» против антропософии т. е. против нашего «*святое-святых*». Остаетесь Вы, члены Редакции Мусагета, и в редакционных собраниях, и фактом выпуска брошюры, больно и *грубо* задевшие наше заветное, неуважившие нашего желания — молчать о том, что находится в центре нашей души. Вы хотели тащить нас в полемику, мы просили Вас «*оставьте нас в молчании*»; и Вы — неуважили нас.

Объяснять Вам, почему мы *не* хотим полемизировать на антропософские темы гласно и скучно, и долго. (Не все есть предмет полемики; например: «*тайны исповеди*» не предмет полемики тоже). Лично для Вас, Николай Петрович, антропософия есть предмет умственных интересов. Для нас, учеников д-ра Штейнера, она — интимный, жизненный путь. Кажется это ясно; и нечего этого объяснять. Так что зазывание нас в полемику, навязывание нам полемики насильно, мы рассматриваем, как демонстрацию. И — уходим.

Вы тем не менее печатаете брошюру т. е. переносите вопрос об антропософии в общественное нападение на нас.

И мы не можем не отмежеваться.

Остается внутренняя боль, что члены Редакции «*Мусагет*» поступили не тонко, не деликатно по отношению к нам; и остается знание, что мы и «Вы» в двух враждебных лагерях отныне.

Но, вероятно, такая дифференциация лучше того конгломерата, который представлял собою «Мусагет» до нашего выхода. Остается пожелать «*Мусагету*» всяческого процветания и успеха, а Вам пожать руку и сказать, что хотя мы и «враги», но я храню в душе к Вам хорошее чувство и надеюсь, что когда-нибудь мы встретимся еще в этой жизни ближе и согласнее.

Примите уверение в совершенной преданности и уважении

Борис Бугаев.

P. S. Если Вы не считаете д-ра Штейнера, стоящим под знаком антихриста и если не считаете А<нтропософское> О<бщество> иезуитским, я думаю, что Вам незачем уходить из А<нтропософского> О<бщества>.

---

* РГБ. Ф. 128/III. Карт. 3. Ед. хр. 12. Л. 1–4 об.
Конверт. П.ш.: Берлин (нрзб.); Москва (14.11.13).

1 Это письмо не сохранилось или не разыскано.

2 Речь идет о книге Эллиса «Vigilemus!»; см. предыдущие письма.

33. Н. П. КИСЕЛЕВ — АНДРЕЮ БЕЛОМУ*

7 декабря 1918. Москва.

Москва, 7 декабря 1918.

Дорогой Борис Николаевич,

Вопрос об уплотнении моей квартиры становится для меня все более настоятельным. Каково Ваше решение о комнате?[1] Еще несколько дней можно

подождать, но к сожалению события пойдут быстрее чем я думал. Не откажите сообщить мне Ваш ответ, ибо, если Вы не хотите, я буду искать кого-нибудь другого. Но мне конечно всего более хотелось бы иметь Вас у себя. Если нужны какие-нибудь предварительные разъяснения, то я всегда к Вашим услугам.

Искренно Ваш Н. П. Киселев.

---

* РГБ. Ф. 25. Карт. 17. Ед. хр. 12. Л. 5–5 об.
Конверт утрачен.

[1] С февраля 1918 г. до весны 1919 г. Белый жил в квартире Сизовых (Садовая Кудринская, д. 6); ср. в итоговом письме бывшей жене от 11 ноября 1921 г.:

«Я жил в это время вот как: —

— в небольшой комнате, окруженный Сизовыми, (за стеной баранье блеянье М. И. Сизовой и брюжжанье Викентьева; за другой отвратительное квохтанье старухи матери Сизовой); у меня в комнате, в углу была свалена груда моих рукописей, которыми 5 месяцев подтапливали печку; всюду были навалены груды григоровского "старья", и моя комната напоминала комнату старьевщика; среди мусора и хлама при температуре в 6–4°, в зимних перчатках, с шапкой на голове, с коченеющими до колен ногами просиживал я при тусклейшем свете перегоревшей лампочки или готовя материал для лекции следующего дня, или разрабатывая мне порученный проект в Т. О. (Театральн<ый> Отдел), или пишучи "*Записки Чудака*", в изнеможении бросаясь в постель часу в 4-ом ночи; отчего просыпался я не в 8, как Сизовы (глубокие мещане, мещанством загнавшие меня в угол), а в 10 и мне никто не оставлял горячей воды <...>» etc (Письмо Андрея Белого // Воздушные пути. Альманах V. Нью-Йорк, 1967. С. 300–301).

Киселев в справочной книге числится с адресом «Мертвый пер., д. 14»; о дальнейшей судьбе его квартиры сведений у нас нет.

Б. Сульпассо (Италия)

ИТАЛЬЯНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО: ОТ ПУТЕВЫХ ОЧЕРКОВ (1911) К «ПУТЕВЫМ ЗАМЕТКАМ» (1922)*

1. Андрей Белый и «Le voyage en Italie»

Поездка Белого по Италии интересна и сама по себе, как характеризующая мировидение писателя, так и в контексте восприятия и освоения Италии русскими. Отъезд Белого и А. А. Тургеневой состоялся 26 ноября (9 декабря) 1910 г. За год до них по Италии путешествовали А. А. Блок и И. А. Бунин, двумя годами раньше — Н. И. Петровская вместе с С. А. Ауслендером. Через два года после Белого в Италию ездила М. И. Цветаева. В. Я. Брюсов путешествовал по Италии в 1902–1903 гг. В Италии несколько раз бывал Вячеслав Иванов, ставший в 1924 г. ее «почетным гостем».

В эти годы тема Италии все чаще звучит в русской литературе. Белый напечатал свои очерки о путешествии в газете «Речь» в 1911 г., в том же году вышел первый том «Образов Италии» П.П. Муратова, в 1909 г. Блок воспел в «Итальянских стихах» «многоликую Италию»[1], тогда же были изданы «Итальянские впечатления» В. В. Розанова, а в 1913 г. — «Очерки современной Италии» М. А. Осоргина.

Следует также отметить, что с начала XX в. Италия становится пунктом притяжения не только для русских путешественников[2], но и для русской эмиграции[3], которая в этот период создавала общины в разных частях страны. Эта русская Италия не нашла отражения в путевых заметках Белого. Тем не менее русская эмиграция в Италии в те годы являлась существенным компонентом отношений между Россией и Италией. Небезынтересно отметить, что Ольге Ресневич Синьорелли (1883–1973)[4], одной из важных фигур в русско-итальянских отношениях, в том числе во взаимоотношениях русской эмиграции в Италии с итальянской культурной средой, Белый подарил экземпляр книги «Офейра: Путевые заметки. Часть I» с дарственной надписью «Ольге Ивановне Синьорелли с искренним расположением от Андрея Белого. Берлин 22 года. 6 декабря»[5].

---

* Благодарю Центральную национальную библиотеку в Риме, а особенно Марчелло Карбоне за любезную помощь. Выражаю также благодарность за ценные советы Ч. Дж. Де Микелису, Дж. Манискалько Базиле и А. В. Живовой.

Надо также отметить, что путешествия русских писателей и вообще частных лиц вписываются в более широкое явление *voyage en Italie*. Оно начинается с паломнических поездок, с трансформации паломника в путешественника, с утверждения Италии как цели *Grand tour* и заканчивается знаменитыми путешествиями XIX века[6].

К этим общим географическим координатам следует добавить еще некоторые конкретные и личные координаты Белого. С одной стороны, как указывает Г. Нефедьев, путешествие 1910 г. произошло через несколько месяцев после предложения А. Р. Минцловой Белому и Вяч. Иванову поехать в Ассизи, где «должна была произойти их встреча с розенкрейцерами и "посвящение"»[7]. С другой стороны, как было отмечено Н. Котрелевым, именно во время путешествия в Италию Белый «был впервые в жизни счастлив, по крайней мере, близок к счастью»[8]. И это редкое приподнятое состояние духа писателя отражается в яркости, непосредственности, живости очерков 1911 г.

2. Путевые заметки Андрея Белого об Италии: переписывание путешествия

> «События путешествия — части огромного знака, построенного на последних годах»
>
> (*Андрей Белый*. «Записки чудака»)

Писатель-путешественник Белый оставил свои воспоминания о поездке в Италию 1910–1911 гг. в корпусе связанных между собой текстов:

- в статьях, опубликованных в газете «Речь», которые с филологической точки зрения являются «протографом» других текстов;
- в книге «Офейра: Путевые заметки. Часть I» (М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1921);
- в книге «Путевые заметки. Сицилия. Тунис. Т. I» (М.: Берлин: Геликон, 1922; далее — ПЗ)[9].

Ценнейшим источником для реконструкции поездки является переписка тех лет, также свидетельствующая о том, как практические и экономические трудности повлияли на изменение маршрута. Именно благодаря этим материалам итальянское путешествие Белого и биографические детали поездки уже частично изучены[10], но до сих пор не проделано обстоятельное сличение корпуса текстов о путешествии[11]. Их сопоставление позволяет восстановить не только реальный маршрут поездки 1911 г., но и логику внутреннего путешествия автора. Готовя к публикации книгу путевых заметок, Белый перечитывал свои газетные очерки 1911 г., вносил в них изменения и датировки, принимал решения о том, что опустить, а что сохранить. Тем самым он фактически «переписывал» свою поездку. Здесь, в порядке предварительных наблюдений, мы ограничимся указанием на некоторые существенные изменения маршрута Белого, обнаруженные путем сопоставления исходного и окончательного текстов.

Белый писал А. Е. Грузинскому 29 мая 1919 г.:

> «<...> перерабатываю пока что 1-ую часть "Заметок", думаю отсрочить отъезд в Москву до июля: может быть, это задержит Вас со второй частью "Заметок", но зато я основательно подчищу эти "Заметки"; они некогда писались быстро, частью во время пути, частью потом; я старался быть "кодаком" и нащелкать ряд моментальных снимков, чтобы потом проявить памятью; и теперь вижу, что ретушь необходима; но я к июлю проработаю все»[12].

И действительно, очерки 1911 г. производят впечатление снимков, едва проявленных в фотолаборатории: изображения на них еще в процессе формирования, только потом проступают четкие контуры. Первоначальные образы и видения, запечатленные в очерках, напоминают взгляд из окна быстро движущегося поезда. Лишь позднее они будут сопряжены с личными размышлениями и переживаниями автора. Характер этих первоначальных впечатлений обусловлен не только самой природой путевых заметок, но и сознательным решением автора.

Первый очерк — «Венеция» — можно считать предисловием и ключом к последующим. С самого начала Белый объясняет в нем позицию путешественника. Во-первых, он устанавливает особые отношения между человеком и природой. Путешествие — это своего рода процесс остранения. Путешественник меняет свою точку зрения, удаляясь от «своей» земли, той, где живет, и именно это дает ему возможность постичь свою связь с землей:

> «Путешественник видит во всем землю духовной культуры посещаемой им страны <...>. Не духовный характер человека открывается ему, а земляной его покров; не услышанная мысль, а цвет этой мысли, его занимает <...>. Вот почему все внешнее притягивает его более, чем внутреннее; человек становится частью ландшафта.
>
> Так, живя в Монреале, маленьком городишке в горах Сицилии, я более думаю о том, что носы монреальцев напоминают мне горбы гор, среди которых они живут, неуклюжие контуры их, как кактусы, покрывающие склоны, а в краснобоких сицилийских домиках красный верно отразился южный закат, или красные, выходящие из зелени, ребра гор»[13].

Белый в этом и других очерках остро ставит вопрос о «жанре путевых заметок», о том, что именно «должно написать путешественнику»:

> «Путешественника тянет делиться впечатлениями; путешественник старается дать отчет о том, что он видел и слышал вокруг себя; он старается привести в связь все им узнанное; он откидывает многообразие летучих впечатлений, выделяет в них основное, так поступая, путешественник часто попадает в глупое положение: наиболее ценный для него итог впечатлений, наименее интересен для других, вся земля описана; всякий может прочесть в классическом описании то, что поразило странника».

Белый говорит о своем нежелании писать «в тысячный раз» про виды и достопримечательности, которые «известны всем». Он заявляет: «Я не стану

так поступать. Я скажу лишь о нескольких летучих мгновеньях, связанных для меня с Венецией».

Эту часть очерка о путешествии и размышления о жанре путевого очерка Белый в «Путевых заметках» удаляет. Доминирующими в первом разделе книги («Миголет»; ПЗ. С. 15–20) вместо слов «путешествие» и «путешественник» становятся слова «странствие», «странники»[14], а вместо «путешествие» — «путь». В первой главе проскальзывает даже воспоминание о тайной встрече, которая, как отмечает Нефедьев, скорее всего, относится к упомянутому путешествию, предложенному А. Р. Минцловой Белому и Вячеславу Иванову[15]. Белый объясняет: «<...> мы все подавляемся сложностью: вот я писал о пути, говорил о пути, проживая в беспутице» (ПЗ. С. 17).

3. От очерков в газете «Речь» к «Путевым заметкам». Предварительные замечания

«И снова в ночь чернеют мне чинары.
Я прошлым сном страданье утолю:
Сицилия... И — страстные гитары...
Палермо, Монреаль... Радес... Люблю!..»

(*Андрей Белый*. «Асе»)

В «Путевых заметках» — в отличие от газетных очерков — значительно присутствие А. А. Тургеневой. Оно обозначено уже в посвящении («Посвящаю эту книгу, писавшей ее вместе со мной, Анне Алексеевне Тургеневой Бугаевой») и усилено в дальнейшем повествовании, что, возможно, было обратно пропорционально ее реальному присутствию в жизни Белого, не видевшему жену с 1916 г. В «Путевых заметках» Ася не просто играет роль «соавтора», но выступает ключом к пониманию смысла «пути». И это видно уже с самого начала книги:

> «<...> в том солнечном плаче казалася венецианкою Ася; как будто она родилась не в России, а — здесь: все ей было знакомо, привычно, отчетливо; все пронизали глаза ее; я из ее проницательных глаз научился Венеции; первый урок мой — урок созерцания жизни — протек под лазуревым небом. Здесь Ася — учила меня» (ПЗ. С. 22).

Интересно в этой связи отметить, что «Путевые заметки» в основном написаны от лица «мы»[16]; и в тех местах, где в очерках стоит единственное число («я»), в книге часто оно исправлено на множественное. См., например, прощание с Венецией в очерке «От Венеции до Палермо» («Венеция промелькнула сном; по Италии ехал то ночью я, то в полусне, вспоминая Венецию <...>») с тем, как описан этот эпизод в «Путевых заметках»: «Венеция промелькнула нам сном; по Италии ехали ночью» (ПЗ. С. 42); или: «Прощались с Венецией. Тронулся поезд: вновь милая нам улыбнулась далекой россыпью» (ПЗ. С. 39–40)[17].

С точки зрения структуры книги важно, что Белый в «Путевых заметках» последовательно применяет особую систему датировки различных частей текста — старых, переделанных и новых: части, лишь стилистически переработанные и расширенные, в основном остаются датированными 1910 г.; те, в которых переделка была существенной, имеют двойную дату; части же совсем новые, в которых Белый явно смотрит на прошлое из сегодняшнего дня и из Москвы, датированы 1918 или 1919 г. Следует подчеркнуть, что именно последние части являются для читателей основным ключом к новому понимаю и новому прочтению произведения.

Здесь характерным примером служит датировка частей, посвященных Венеции. В «Путевых заметках» Белый расширяет материал и распределяет статьи 1911 г. по разным разделам. В газете «Речь» в 1911 г. Венеции посвящено два очерка: «Венеция» и «От Венеции до Палермо». В книге — шесть разделов первой главы («Блеск Венеции», «Испарение вод», «Венеция», «Странники», «Майя и правда Венеции», «От Венеции» (ПЗ. С. 20–44). Раздел «Испарение вод», в котором присутствуют как фрагменты очерка, так и добавленные Белым новые пассажи, датирован: «Палермо–Москва 1910–1919». Новым является раздел «Странники» с датировкой «Москва 1919 год»: в нем Белый комментирует свои собственные записи 1911 г. и объясняет, почему не мог посвятить время итальянской культуре: «Я считаю ознакомление с той или иной эпохой событием органическим» (ПЗ. С. 36). Именно в частях, датированных 1919 г., как правило, содержатся важнейшие для понимания «нового пути» Белого ремарки:

> «Главное: в этом периоде не мог я спокойно отдаться культуре Италии; передо мною стояли ужасные годы мои: Петербург и Москва; нить событий, недавних в то время, похожих на сказку, — гоняла по странам; теперь после гроба Господня, и после огромного Дорнаха можем позволить себе мы роскошества: помедитировать над Джордано, Коперником, Галилеем; тогда же — Раймонд привлекал; и — дух Данта манил; Иоанново здание медленно вызрело...» (ПЗ. С. 36).

По сравнению с газетными очерками «Путевые заметки» насыщены не только новыми впечатлениями от прочитанного (Я. Буркхардт, Ф. Филельфо, М. Каррьер, Н. Макиавелли и др.), но и новыми подробностями. Существенными становятся также отсылки к образам Италии писателей Серебряного века: мы находим в книге цитаты из А. А. Блока, В. И. Иванова, В. В. Розанова. Основные образы, фигурирующие в очерках, сохраняются (Венеция — сон моряка; гондолы — черные лебеди; красота Венеции, которую легко найти в грязных и узких переулках, а не на площади Сан-Марко, похожей на открытку). Иногда эти образы несколько усиливаются, как будто Белый наводит резкость в своих «моментальных снимках», о которых он писал в упомянутом выше письме. Например: «Венеция — сон моряка» превращается в «сон моряка о Востоке»:

> «Расцветание византийского стиля в Венеции — сон моряка о Востоке, откуда он плыл, распустив красный парус <...>; не чувство святыни господствует здесь; пестрота путевых впечатлений Востока, удержанных памятью» (ПЗ. С. 27–28).

Вся эта ткань повествования прерывается и вновь сшивается через постоянный повтор глаголов памяти: «помню», «вспомнил».

Особенно заметные дополнения и изменения касаются части книги, посвященной Сицилии[18]. В «Путевых заметках» Сицилии посвящены две главы (2-я и 3-я); из 4 очерков, написанных для газеты «Речь», получилось 23 раздела (С. 55–170). И сама поездка в Италию представляется в 1922 г. в первую очередь как поездка на Сицилию. Об этом Белый заявляет с самого начала:

> «В Риме, в Неаполе, в милой Венеции не были в музеях: спешили в Сицилию; думалось: это — потом; <...> мы хотели сперва изучить мир культуры Сицилии, там проследить столкновенье норманнов, арабов с величественной византийской культурой» (ПЗ. С. 35).

В очерке 1911 г. он описывает Сицилию следующим образом:

> «Так в Сицилии все: ее своеобразие в смешении стилей; Сицилия древнегреческих развалин — одно; Сицилия мозаик и византийского стиля — другое; Сицилия ренессанса и кошмарных вилл в стиле Эдгара По, выстроенных здешней знатью с драконами и прочими украшениями, вилл, которыми возмущался Гете — Сицилия, родина Калиостро, третье; но наиболее реально влияние арабов: оно сказывается в типе населения, в монотонном пении, где нет уже ничего итальянского, в архитектуре домов, в пальмах, кактусах, плоских крышах, кувшинах и других безделушках сегодняшней Сицилии. Наконец, Сицилия — Европа; и XX век коснулся ее.
>
> Каждая из мною затронутых Сицилий — реальна; можно дать описание пяти вовсе не сходных друг с другом Сицилий; и каждое описание ее будет истинно; и все пять Сицилий не будут иметь между собой ничего общего.
>
> Но Сицилия — стройное единство этих многоразличий; она — и современная Европа, и древняя Греция, и восток, и католичество».

В описании Сицилии отличие «Путевых заметок» от очерков наиболее значительно (в других местах изменения носят менее систематический характер). Сицилия «Путевых заметок» — не та, что в «Очерках». Она — ключ ко всему путешествию, как неоднократно указывает сам Белый, цитируя Гете (ПЗ. С. 135; 153).

Кроме существенного расширения некоторых пассажей и включения бытовых описаний, важные изменения и вставки касаются непрерывного обращения к легенде о Парсифале. Как отмечает Страно[19], легенда была прочитана Белым в интерпретации Р. Штейнера, т. е. с точки зрения антропософии[20]. Персонажи «Парсифаля» просачиваются во все части текста. Клингзор впервые появляется в разделе «Странники» (С. 36), с отсылкой к «Запискам чудака». Он вновь всплывает в разделе «Неаполь» («<...> эта местность подвержена действию злого начала, которое по преданию средних веков — где-то в скалах,

на юге Калабрии, распространяет ряд похотей и магических сил на Сицилию и Неаполь; Клингзор соединяется с Герцогом Терра-де-Лабур <...>» — ПЗ. С. 48) и в разделе «Паяц» («Венеция — благородна: Неаполь — Клингзор» — ПЗ. С. 50). В Палермо Белый чувствует потребность в очищении, как Эмпедокл (ПЗ. С. 128 и след.), понимает, что «<...> тайна слияния многих в одно, тайна ясной любви, прозираемой Эмпедоклом сквозь ярости Этны» (ПЗ. С. 134[21]). Как отмечает Дж. Страно, Сицилия для Белого — это родина Калиостро, сейсмическая зона, не только в физическом, но также и в духовном смысле. Сицилия, истинный герой этого путешествия, «становится отправным пунктом в личном "поиске Грааля"» и важной вехой на пути в Дорнах (*Strano G.* Prefazione. P. 9). Это видно по пассажам, посвященным Палермо и его окрестностям[22]. Так, некоторые очерки при переработке для книги были разделены на разделы и расширены. Например, на четыре части («Слезы и смех», «Маска», «Кладбище капуцинов», «Багерия») был разбит очерк «Смех и слезы». Порой Белый добавляет изысканные рассуждения, например, о корнях слов «смех», «смесь», «смешной», «смешение»[23].

Части, где происходят наиболее существенные изменения, часто связаны с осмыслением или упоминанием легенды о Граале. Через нее Белый объясняет читателям тайну Палермо, которая оказывается заветной целью их с А. Тургеневой путешествия:

> «<...> песня мозаики — тайна Палермо; она — тот таинственный Грааль, о котором мы слышали у де-Троя и у Вольфрама фон Эшенбаха; легенды гласят, что священное место его есть Испания; но почему-то мне кажется, что не в Испании высится сваянный светом Сальват (Монсальват), а — в Сицилии он — невидим; он светлая сказка, повисшая в светочах; жажда его осадить в твердых землях, поставить на почву Сицилии, рыцарством света, — досель разбиваются действием злого Клингзора, которого место, согласно преданью — Калабрия: из Калабрии грозно бросает Клингзор свои копья через пролив в сицилианские земли, и от удара копья сотрясается почва Сицилии, красная рана смертельная рана ее — это Этна. Сицилия есть Амфортас, получающий страшную рану за тайную мысль: воплотить на земле благодати, таимые в Граале; улыбка мозаики — дивный прообраз возможностей жизни земной, ей порученный Богом сосуд: она ждет избавителя, полоненная черным Клингзором» (ПЗ. С. 95–96).

Центральным является здесь, как и в газетных очерках, противопоставление хохотунов и горюнов (в разделах «Кладбище капуцинов» и «Багерия»), но символически более нагружены упоминания легенды о Парсифале: образ Клингзора появляется в разделах «Маска», «Кладбище капуцинов («Здесь Клингзор!» — ПЗ. С. 106), «Багерия» («Он и "там": там — Багерия» — ПЗ. С. 107). То же касается пространных пассажей о Монреальском соборе и его мозаике. В очерках этот раздел называется «Радуга Монреаля», причем ключ к пониманию города, пожалуй, содержится в первых абзацах:

> «Есть краски радуги. И есть сама радуга. Есть, наконец, единство радужных красок — белый сверкающий луч. Краски радуги еще не составят

искусства. Искусство начинается там, где нащупывается красочная гармония. И гармония эта — в спектре в радуге. Краски радуги еще не сложат искусства, там искусство, где сама радуга. Искусство гармонического многообразия; единство же этого многообразия — белый луч. Белый мистический луч есть реальность самого искусства. От многоразличия к единству, от иллюзорности красок к действительности согревающего солнечного луча. Белизна не данной в мире иллюзии действительности есть цель радуги искусств. Единство в многоразличии — вот искусство; обратно, многоразличие в единстве — вот религия».

Монреальский собор сравнивается с Собором Святого Марка в Венеции, и из этого сравнения следует, что Монреальский собор — настоящий, тогда как Собор Святого Марка — декорация:

«Великолепие радужное мозаики (о, насколько более великолепно оно мозаики Сан-Марко) как-то пронизано невидимо белым здесь согревающим душу лучом; цвета этого великолепия сами собой образуют радугу; и сама пестрота не кажется пестрой. Радуга красок здесь — вовсе не поэтическая метафора; радуга красок здесь — вставший от земли к небу мост, вечное обетование о дарованной над смертью победой: "Побеждающий облечется в белые одежды"».

Рассуждения о соборе завершаются возвращением к теме Грааля, обретающей основополагающее значение. Вот, например, заключительные абзацы раздела «Мозаика»:

«Грааль есть кристальная чаша; слезой из венца светоносного духа скатился кристалл, так гласит нам легенда.

Кристалл выражает слепительность света в игре преломлений, иль в радуге; видел я радугу света незримого: радуга это — собор Монреаля.

Я понял, что здесь, среди радужных игр, проступает *взгляд света, зов света, чан света.*

Но он мне невидим: он — тайна Грааля.

Ее мне... разгадывать?» (ПЗ. С. 150).

В разделе «Монреальский собор» (ПЗ. С. 136–147), обильно снабженном историческими, литературными и искусствоведческими экскурсами (Данте, Борджиа, Якопоне (у Белого — Джакопоне), Рубенс) появляется и Амфортас.

Явные отсылки в книге и к легенде, и к разнообразным источникам размышлений и ассоциаций соседствуют с многочисленными более или менее скрытыми аллюзиями. Так, в разделе «Испарение вод» фигурирует «мечта о новой тайне», сопровождаемая фантазией о возведении нового храма. Интертекстуальные ссылки предлагаются самим автором. Например, он упоминает работу антропософа Вальтера Йоханнеса Штайна (ПЗ. С. 133).

Биографический путь Белого к антропософии начинается после его итальянского путешествия, но в «Путевых заметках» 1922 г. он переписывает прошлое, представляя итальянское путешествие как начало посвятительного пути.

Газетные очерки перестроены и пересмотрены в ракурсе нового миропонимания, свойственного писателю в 1919–1922 гг. Интересно с этой точки зрения было бы рассматривать переделку очерков об Италии в рамках публицистической стратегии Белого, проанализированной М. Спивак, то есть в контексте культурно-исторической миссии, связанной с пропагандой антропософии. Как отмечает Спивак по поводу книги «Офейра», писатель намекнул, что «его путешествие было лишь началом того "пути", который вел в Дорнах»[24]. Не случайно переработка его «Путевых заметок» совпадает по времени с редактурой и изданием «Записок чудака», и не случайно предисловие к «Путевым заметкам» — это отрывок из «Записок чудака».

С этой точки зрения, путешествие в Италию важно не только для понимания «русской Италии», но и для понимания стратегии автобиографизма Андрея Белого — благодаря той роли, которую сам автор отводит этому путешествию в своей внутренней биографии.

«Путевые заметки» 1922 г. — это уже не очерки «собирателя пространства», какими они были в 1911 г. Они рисуют географию его души. Очерки из газеты «Речь» — ценный фрагмент этой общей картины.

Очерки представляют и немалый самостоятельный интерес. В них запечатлены непосредственные, яркие, музыкальные, невероятно богатые впечатления от встречи путешественника Бориса Бугаева с Италией, поразившей его природой и людьми, контрастами и красками, представшими взору разноцветной мозаикой:

> «Природа пестра, ослепительна, многообразна; голубые ее, белые, серые, желтые, красные земли, то плоские, то зубчатые, омывают голубые, зеленые, синие моря. На тех землях живут белые, черные, желтые, красные люди. И мысли людей, — то голубые, то красные, и быт тех людей — пестрый; он продолжает природу, среди которой живет человек».

* * *

Ниже публикуется шесть очерков об Италии, печатавшихся в газете «Речь» в 1911 г. под общей шапкой «Путевые заметки»: «Венеция» (25 января (7 февраля). № 24), «От Венеции до Палермо» (2 (15) февраля. № 32), «Палермо» (13 (26) февраля. № 43), «Пестрый сфинкс» (5 (18) июня. № 151), «Смех и слезы» (3 (16) июля. № 179), «Радуга Монреаля» (24 июля (6 августа). № 200).

В газетных публикациях обнаружилось множество ошибок (например, в написании итальянских слов), опечаток, редакторских и типографских огрехов (например, «французский» вместо «францисканский» в пассаже о францисканском монастыре). Наиболее значительные исправления оговорены в примечаниях. Антропонимы, имена собственные, в т. ч. географические названия, даются в соответствии с принятым написанием. Орфография и пунктуация частично приведены к современным нормам.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Лавров А. В.* Итальянские заметки М. Волошина (1900) // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 92. Там же (С. 88 и далее) дается обзор многочисленных текстов, посвященных итальянской теме в этот период.

2 О русских путешественниках в Италии есть богатая литература; общие контуры феномена см.: *Lo Gatto E.* Russi in Italia: dal secolo XVII ad oggi. Roma: Editori Riuniti, 1971; *Strada V.* I Russi e l'Italia. Milano: Banco ambrosiano veneto. Libri Scheiwiller, 1995; *Risaliti R.* Russi in Italia tra Settecento e Novecento. Moncalieri: CIRVI, 2010; *Cazzola P.* L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento. Moncalieri: CIRVI, 2004; обзор русско-итальянских связей см.: *De Michelis C.G.* Russia e Italia // *AA. VV.* Storia della civiltà letteraria russa / A cura di R. Picchio e M. Colucci. Torino: UTET, 1997. P. 689–709.

3 О русской эмиграции в Италии существует богатая литература. Обширный обзор представлен на сайте www.russinitalia.it; см. также материалы, опубликованные в серии «Россия и Италия» (особенно: Россия и Италия: Русская эмиграция в Италии в XX веке / Отв. ред. Н. П. Комолова. М., 2003), а также в серии «Русско-итальянский архив», изданной университетом Салерно под ред. Д. Рицци и А. Шишкина. См. также: *Гардзонио С., Сульпассо Б.* Осколки русской Италии. Исследования и материалы. Кн. 1. М.: Русский путь, 2011; «Персонажи в поисках автора»: Жизнь русских в Италии XX века / Сост., науч. ред. А. д'Амелия, Д. Рицци; пер. с итал. А. В. Ямпольской. М.: Русский путь, 2011; *Гардзонио С., Сульпассо Б.* Русская эмиграция в Италии: журналы, издания, архивы (1900–1940). Salerno: Edizioni Culturali internazionali, 2015; Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa / Per Antonella d'Amelia; a cura di D. Rizzi, C. Diddi, Salerno: International Printing Srl Editore (collana «Europa Orientalis»), 2014.

4 О ней см.: Ольга Синьорелли и культура ее времени / Под ред. Д. Рицци, Э. Гаретто. Салерно: Università di Salerno-Vereja, 2010; *Рицци Д., Гаретто Э.* Ольга Ресневич Синьорелли // Русские в Италии. Словарь (электронный ресурс: http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=279).

5 См. письмо Н. И. Петровской к Ольге Ресневич-Синьорелли от 8 декабря 1922 г.: «<...> он дал мне для Вас книги (все с надписями), последние. Но мне нужно пойти взять разрешение от какого-то учреждения их послать. <...> Белый Вам просил переслать "Офейру", стихи "После разлуки", поэму "Первое свидание" и "Стихи о России" (чудесно!)» (Минувшее: Исторический альманах. Т. 8. Париж, 1989. С. 100–102. Публ. Э. Гаретто). См. также: *Гаретто Э.* «Позвольте Вас благодарить сердечно...». Из архива О. И. Ресневич-Синьорелли // Наше Наследие. 2005. № 75/76. С. 125–127.

6 Обширный обзор и богатую библиографию по этой теме см.: *De Seta C.* L'Italia nello specchio del Grand Tour. Milano: Rizzoli, 2014.

7 *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Русско-итальянский архив. II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно: Università di Salerno-Vereja, 2002. С. 120. Эта работа «является попыткой воскрешения и прочтения à rebours "антропософского" маршрута путешествия по Италии Андрея Белого: реконструкции именно как розенкрейцерского "посвятительного пути" <...>» (Там же. С. 128).

8 *Котрелев Н.* Злосчастная судьба счастливой книги: К истории путевых записок Андрея Белого // Российский архив. М.: Студия ТРИТЭ; Рос. Архив, 1991. С. 327.

9 Ученые часто сосредотачивались на «неудаче» «Путевых заметок». Это относится, прежде всего, к истории их публикации, причем Де Микелис считает, что причина не только в практических затруднениях, но и в том, что между 1922 и 1924 г. путевые заметки Белого утратили не только привлекательность для публики, но и значимость для самого автора. По мнению Де Микелиса, это связано и с тем, что в 1922 г. издательство «Геликон» выпустило «Записки чудака», посвященные самому главному событию странствий

Белого за границей, т. е. пребыванию в Дорнахе у Рудольфа Штейнера (*Де Микелис Ч.* «Путешествие по Италии» Андрея Белого // Andrej Belyj: pro et contra. Milano, 1986. С. 54).

[10] См., напр.: *Котрелев Н.* Злосчастная судьба счастливой книги. С. 327–330; *Лавров А. В.* Андрей Белый — путешественник по Средиземноморью (новые материалы) // Лавров А. В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М.: НЛО, 2015. С. 615–624; *Де Микелис Ч.* «Путешествие по Италии» Андрея Белого. С. 53–60; *Potthoff W.* Andrej Belyjs Putevye zametki. I. Sicilija i Tunis // Andrej Belyj: pro et contra. Milano, 1986. С. 181–189; *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению». С. 115–128 и далее; *Barranca S.* Viaggio di un simbolista russo in Italia e Nord Africa // Annali Università di Sassari. 5. 2005 (2009). P. 71–96; *Strano G.* Prefazione // *Andrej Belyj.* Da Venezia a Palermo. Note di viaggio / Trad. e cura di G. Strano. Roma: Castelvecchi, 2016. P. 5–14.

[11] Тема отчасти затрагивалась Ч. Де Микелисом (*Де Микелис Ч.* Путешествие по Италии Андрея Белого. С. 56–58). М. Мирза-Авакян сравнивала издания 1921 г. и 1922 г. (*Мирза-Авакян М.* Проблемы культуры и стилевого синтеза в творчестве Андрея Белого. Сборник очерков «Офейра» и «Путевые заметки» // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С. 140–155. См. также: *Strano G.* Prefazione. P. 5–14).

[12] *Котрелев Н.* Злосчастная судьба счастливой книги. С. 328.

[13] Ссылки на очерки здесь не даются, так как тексты публикуются ниже.

[14] «Улыбались мы, странники: странствие месяцы зрело, погнав из Москвы мимо пышных музеев в Сицилию» (ПЗ. С. 15); «<...> знали ли мы, что едем в Тунис, миновав на пути все, зачем мы отправились в странствие; странствие бросило нас в глубину убежавших столетий» (ПЗ. С. 15); «<...> ты ведь странствия сам захотел: не пеняй на себя...» (ПЗ. С. 17).

[15] «— Перестала быть сказкою сказка о древних путях... / — Да, я верю! / — И ты не боишься того, что нас ждет... / — Верю в встречу... / — В ту самую... / — Только лицо, обещавшее встречу, исчезло / — Куда? / — Я — не знаю.../ — Оно не вернется. / — О, нет: никогда... / — Но кого ждешь? / — Я не знаю... / — В массонов не веришь? / — Не верю... / — Когда это будет? / — Не знаю...» (ПЗ. С. 16–17).

[16] В этом смысле исключение составляют, в частности, страницы, посвященные Монреале, где явным образом отмечено Асино физическое отсутствие.

[17] Курсив наш — *Б. С.*

[18] См.: Русская Сицилия / Научн. ред. и сост. М. Талалай. М.: Старая Басманная, 2013.

[19] *Strano G.* Prefazione. P. 9 и след.

[20] Об этом см.: *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 125. См. также лекцию Р. Штейнера 29 июля 1906 г. под названием «Die Christliche Mysterium. Die Wahrheitsprache der Evangelien. Luzifer und Christus. Alte Esoterik und Rosenkreuzertum. Erkenntnisse und Lebensfruechte der Geisteswissenschaft».

[21] См. антропософское прочтение легенды об Эмпедокле в кн. Р. Штейнера «Das Christentum als mystische Tatsache (Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums)» (1902); в русском переводе О. Н. Анненковой: *Штейнер Р.* Христианство как мистический факт и мистерии древности. М.: Духовное знание, 1917.

[22] Палермо и его окрестности в «Путевых заметках» являются местом действия или объектом описания в следующих разделах: «Золотая раковина» (С. 55–59); «Палермо» (С. 63–71); «Стихии» (С. 71–75); «Монделло» (С. 75–78); «Окрестности» (С. 79–81); «Смеси» (С. 82–87); «Мозаика» (С. 87–91); «Светопись» (С. 91–91); «Смех и слезы» (С. 94–97); «Маска» (С. 97–102); «Кладбище капуцинов» (С. 102–106); «Багерия» (С. 107–111); «Фридрих Второй» (С. 112–120 — этим разделом заканчивается вторая часть книги; это совершенно новый раздел, единственный с датировкой «Москва 1919 г.»).

[23] См. в очерке «Смех и слезы»: «В смесительствах — смехи; сам звук слова «смех» происходит от смесь; эс же, знаем мы, переходит в звук ха, так что солнце, солейль (по-французски) есть селиос, хелиос (в греческом). Смехи суть смеси: и символы, соединения — правды; неправды — смешение; это подделки под символы; видимость соединений — в смесительных: чорт, корень лжи, здесь смесями смеется над Богом: в смесительствах чорта — смешное; когда мы смеемся — мы в чорте» (ПЗ. С. 94).

[24] *Спивак М. Л.* Публицистика Андрея Белого в биографическом и историко-культурном контексте (1916–1934). Автореферат дис. ... доктора филол. наук. М.: РГГУ, 2012.

Андрей Белый

ОЧЕРКИ ОБ ИТАЛИИ ИЗ ГАЗЕТЫ «РЕЧЬ» (1911)

Подготовка текста и примечания Б. Сульпассо*

1. ВЕНЕЦИЯ[1]

Природа пестра, ослепительна, многообразна; голубые ее, белые, серые, желтые, красные земли, то плоские, то зубчатые, омывают голубые, зеленые, синие моря.

На тех землях живут белые, черные, желтые, красные люди. И мысли людей, — то голубые, то красные, и быт тех людей — пестрый; он продолжает природу, среди которой живет человек.

Вспомните бабочку, которой цвет подражает сучку, где она сидит; она сама — точно кора этого сучка, его продолжение; ровные степи, серый с пролетающей вороной небосклон в душе русского рождает песню унылую, потому что очи пьют простор поля, душа выпивает простор из очей, и в ней пространства заливаются песней; песня русская — те же пространства; она — продолжение равнины; она — березка, лепечущая на краю верха, а серая деревенька — продолжение верха; быт, склад жизни — та же природа, среди которой живет человек; человек — зеркало обитаемой им земли; и естественная культура народа, его быт, нераздельны, слитны с богатствами и убожествами земли. Русская деревенька — те же кочки, среди которых она стоит, а рыцарский замок лишь продолжение поддерживающего его утеса.

Если стихийные гении (земли, воды, воздуха и огня) влияют на стихийное развитие человека, то духи земли крепко привязывают его к местности: воздух, вода, огонь текучи; они связывают человечество в одну семью; духи же земли — привязывают к земле, разделяют народы.

Пока мы живем в местах нам известных, наша связь с землей не ощущается вовсе. Отрываясь от родины, передвигаясь в пространстве, мы отрываемся от земли; мы становимся как бы глыбой гранита, занесенного в песчаные местности; мы удивляемся земле вокруг себя; мы сами земля, нарушающая гармонию; земное притяжение перестает для нас быть, а мы, лишенные зем-

* Выражаю сердечную благодарность Монике Спивак за любезную помощь в подготовке текстов и бесценные советы, без которых их публикация была бы невозможна.

ной родимой опоры, естественно видим во всем окружающем нас связь быта людского с землей, на которой они обитают.

Путешественник видит во всем землю духовной культуры посещаемой им страны, а не воздух культуры, единой для всех; не духовный характер человека открывается ему, а земляной его покров; не услышанная мысль, а цвет этой мысли его занимает; не приветствие, а жест приветствия.

Вот почему все внешнее притягивает его более, чем внутреннее; и люди, их быт, условие их существования, памятники духовной культуры сливаются для него в одну нераздельную цельность с пейзажем; человек — становится частью ландшафта.

Так, живя в Монреале, маленьком городишке в горах Сицилии, я более думаю о том, что носы монреальцев напоминают мне горбы гор, среди которых они живут, неуклюжие контуры их, как кактусы, покрывающие склоны, а в краснобоких сицилийских домиках красный верно отразился южный закат, или красные, выходящие из зелени, ребра гор.

Путешественника тянет делиться впечатлениями; путешественник старается дать отчет о том, что он видел и слышал вокруг себя; он старается привести в связь все им узнанное; он откидывает многообразие летучих впечатлений, выделяет в них основное; так поступая, путешественник часто попадает в глупое положение: наиболее ценный для него итог впечатлений наименее интересен для других: вся земля описана; всякий может прочесть в классическом описании то, что поразило странника.

Что сказать о Венеции[a], когда виды ее известны всем, когда лучшие люди уже многое сказали о ней? Дать характеристику города, народа, — но это сделал Гете. В тысячный раз описать площадь св. Марка — нет...

Я не стану так поступать. Я скажу лишь о нескольких летучих мгновеньях, связанных для меня с Венецией.

Венеция промелькнула, как сказочный сон; все, что я ни читал[b] прежде, не оказало на меня никакого влияния[2]; не такой я увидел Венецию, какою ждал. И потому-то я буду случаен, субъективен; буду писать о том, как я удивился.

«Венецианец должен превратиться в существо особого рода, подобно тому, как и Венецию можно сравнивать только с ней самой» (Гете)[3].

Из всего того, что Гете сказал о Венеции, только, пожалуй, эти слова я принимаю всецело[4]. В Венеции нет земли; она — сон голубого Адриатического моря; морякам, плывущим издалека, грезится земля; голубой туман строит несуществующие образы: «росписные раковины блещут в переливах яркой позолоты» и далее: «миг еще — и нет волшебной сказки, и душа опять полна возможным»[5]. Миг — моряки проснулись; несуществующие дворцы — рассеялись; это — туман голубой, ускользающий с рассветом. Но если бы моряки сошли с ума и с пробуждением дня продолжали бы видеть сон, если бы туман

---

[a] В газетном тексте — «Венгрии», что кажется опечаткой.

[b] В газетном тексте — «не читал».

сложил дворцы прямо на море, если бы город восстал из моря, а рассвет окрасил бы эти из тумана сложенные дома и расписная раковина заблистала бы в явь, то моряки очутились бы перед Венецией; Венеция — ставшая явью «невозможная сказка» с расписной, радужной раковиной — Св. Марком. Кто-то сказал сонной грезе обезумевших моряков: «воплотись». И она — воплотилась. Венеция — не земля; она сон моря о земле; она «Paradis-artificiel» более, чем «Paradis-artificiel» Бодлера[6]. Воздушно-водяная, воздушно-водяным водометом встает она, и в каплях этого водомета отражается земля; но она — не земля. И потому — «венецианец должен превратиться в существо особого рода, подобно тому, как и Венецию можно сравнивать только с ней самой» (Гете)[7].

Я удивляюсь, для чего нужно грезить об искусственном рае, когда искусственный рай есть и это — Венеция[8].

Но во сне есть свои переживания реальности; и действительная сказка кажется не только сказкой; и у сказки есть своя реальность — сказочная; так и Венеция; она — сказка, но она далеко не видение только; характер исключительной поэтичности внес бы момент иллюзии в венецианский сон; а Венеция не иллюзорна; она, хоть и греза, но действительно осуществленная между морем и небом снящаяся земля. И потому-то, когда расписные раковины Св. Марка денным блеском своим начинают резать глаза, когда «переходят радужные краски, раздражать око светом ложным» и уплывают в узкий венецианский канал, то наступает миг, когда душа «полна опять возможным»: это — грязь[9], тряпки, перекинутые через каналы, и рыбий какой-то запах такого голубого и такого мутного канала; но следует все это полюбить, принять; тут уже Венеция не только сон моряка, но и сам грезящий моряк на борту какого-нибудь грязного рыболовного судна — моряк, перепачканный рыбьими чешуями. Разве судно, развернувшее паруса и укачиваемое морем, вместе с грезящим, хотя и грязным, моряком, не поэзия? И разве сам грязный моряк, увидевший сон Венеции, не поэтичен — в подлинном смысле этого слова?

В узких, вонючих, мутных, испещренных тряпками каналах — душа Венеции, а не в дворце дожей, Св. Марка, мосте вздохов[10] и прочих великолепиях; все эти великолепия достаточно описаны, все они известны по открыткам, видам и т. д. Но не они — Венеция; они — праздничное царское платье на бедном, грязном моряке, увидевшем сон; я полюбил больше душу моряка и простил ему его грязь, я полюбил узкие, неизвестные каналы, где каждый перекресток — симфония красок и линий; грязные ступени над голубой водой, старый фонарь, тускло горящий, над ней бесшумно скользящая черная гондола, да протяжный окрик гондольера среди домов, из которых каждый слился с водой в симфонию, ибо он — туман мечты, — вот подлинная прекрасная, грязная Венеция, ставшая возможной невозможность[11]. И ей веришь. Здесь все — свой единственный стиль, ни старый, ни новый, вневременный, потому что здесь все — подлинный сон; а о сне нельзя сказать, современен он или не современен. Сон есть сон: тысячелетия, история его не касаются; и путаница венецианских каналов столь же жива и современна, как была она жива и современна в мрачные времена инквизиции.

В отдельных художественных произведениях, например, в музыкальных симфониях, есть всегда отступления; глубоко и единственно прозвучавшая тема симфонии временно замолкает; начинается интермедия; какой-нибудь колоритный восточный мотив; поэзия глубины сменяется на минуту поэзией фантастики; в «Пиковой Даме», например, когда начинается «Искренность пастушки»[12]; появляется увенчанный чалмой Златогор и начинает, сложив руки, выступать по сцене, сопровождаемый арапами, которые несут на руках всякие драгоценности; музыка колоритна, стильна, но... не здесь центр самой оперы.

Мне простят парадокс: но... восточный стиль дворца дожей, но «росписная раковина» Св. Марка по отношению ко всей Венеции — немного выступающий со сложенными руками восточный усач в чалме, соблазняющий красавицу грудой драгоценностей; он придает Венеции оттенок великолепия, колоритности, но и привязывает ее к определенной эпохе; этим он или будит спящего моряка, вызывая его от сна, или мертвит самую Венецию, связывая ее с одним только историческим моментом. Напрасно душу Венеции связывают с Св. Марком. Это — уголок Венеции, интермедия в глубочайшей мелодии той симфонии, которой имя — Венеция.

Я не хочу умалять красоты Св. Марка; но эта красота для Венеции — внешняя красота; между тем, на востоке та же красота мозаик звучала бы иначе. Площадь Св. Марка с прилегающими к ней зданиями — великолепный катафалк действительного прошлого; а кругом безвременно длящийся сон. Площадь Св. Марка — пышный останок «Paradis-terrestre»[13], а кругом и ныне длится еще «Paradis-artificiel»: современная Венеция.

Воображают, будто Венеция мертва: приезжают туда поклониться великолепному покойнику. А этот великолепный покойник — только малая часть Венеции; и потому-то живая Венеция многим не нравится; говорят, будто она — грязна. Говорящие так, должно быть, в самой красоте хотят видеть археологию; красивость они смешивают с красотой, фантастику — с фантазией; в Венеции фантастики мало, фантастика эта и мертва; все же прочее лучше — живая фантазия; и, как все живое, Венеция, оставаясь сном, противоречива, здесь драгоценные рубины — в красках заката, сверкающего в грязи; там бирюза — в мутной текучей волне канала, там же гондола — живой лебедь, черный, поющий песню; но те, кто считают Венецию грязной, предпочитают блюдо тяжеловесных драгоценностей мертвого Златогора, восточного усача, приходившего некогда соблазнять красавицу; и это блюдо мертво в солнце переливается камнями на площади Св. Марка.

После каналов сокровища дожей раздражают око светом ложным[14], слишком много в них пестроты, внешнего великолепия; слишком мало тумана, нежности, а Венеция — тающая нежность заката, омытая бледно-бирюзовой волной, окуриваемая сырой облачной дымкой. Венеция — кисейное кружево: и тяжелые драгоценности востока, высыпанные в складки нежной ткани ее, только рвут эти ткани.

Если бы Венеция была тем, чем хотят видеть ее туристы, — несуществующим прошлым, — она была бы и чище и великолепней, как великолепен и чист

покойник в гробу; но кто предпочтет видеть жизнь в милых, хотя неумытых чертах ее облика, для того Венеция и ныне живая сказка.

Тот не слишком застоится с Бедекером в руке пред роскошью Св. Марка. И не удивится он, что в Венеции и по сю пору есть люди, есть жизнь, и невольный спутник жизни — беспорядок.

Беспорядочную жизнь Венеции тот предпочтет упорядоченному трупу хотя бы в царских регалиях.

Монреаль.

2. ОТ ВЕНЕЦИИ ДО ПАЛЕРМО[15]

Есть две Венеции[16]: Венеция кривых узеньких переулков, переулков, Бог весть уводящих куда, переулков, вечно набитых людом, переулков с парикмахерскими, мелкими магазинами, переулков с узкой щелью неба вверху; здесь пошататься приятно; изредка только к узкому мосту, выгнутому дугой, приведет кривой переулок и тогда открывается пред тобой канал и ты видишь ряды выходящих из воды серых, черных и цвета слоновой кости домов; а вдали еще ты увидишь мост с перекрестком каналов; изредка заприметишь гондолу; ты услышишь и лениво взывающего гондольера у поворота, и ответный отзыв ему. Так Венеция голубой тишины разверзается в крикливо-шумной Венеции, как богатством убранный сон за завесой, испещренной рекламами; а ты долго стоишь у моста, в безмолвную глядя сонь ночного канала, точно глядя в разрывы туч на далекие, за тучи уходящие, вершины гор; но ты вот пересек мост; ты в кривом переулке снова; тихая голубая Венеция — где она? Тучи раздвинули великолепие вершин: гам, шум, туристы, галдение итальянцев, — и ты видишь, как в зеркальном окне парикмахер бреет густо намыленную щеку какого-то важного барина; словом, как всюду: как в Москве, как в Париже, в Берлине, в Вене...

А когда садишься в черную, точно от времен инквизиции оставшуюся резную гондолу, с черным же, как катафалк, балдахином, и важно покачиваясь на подушках, ты уносишься бесшумно в путаницу каналов и немо вокруг тебя поднимаются палаццо, подъезды которых покорно лижет голубой плеск — и никого, разве красный вдали из тумана скользящий огонек, (да и нет его — скрылся за перекрестком), — сон Венеции становится тогда явью, и как сон от тебя убегает докучная явь: тщетно силишься ты открыть призрак недавнего шума; ты ищешь людей — и нет никого; по бокам немо, пусто, торжественно; из канала — в канал; на тебя плывет канал за каналом; сбоку шириной с комнату изредка откроется тебе площадь; тускло фонарь свешивается над ней с серого бока палаццо; все здесь каменное, или все — резное; и — ни души; и уже нет площади; немо, пусто, торжественно; опять торжественная гондола черным носом своим разрезает канал, да струится жалобная вода с весла гондольера; жалобный окрик в тумане; оклик ответный, черный призрак встречной гондолы немо скользит мимо тебя; кто-то, неведомый, прячется там под балдахином: мгновение — тихое трение гондол друг о друга в узком канале, — и опять один;

и уносит тебя — черный гроб, или черный лебедь (Кто-то назвал гондолу черным гробом; нет, гондола не гроб; она — лебедь)[17].

Но поворот: и вдруг — мост, по мосту бегут люди, открывается край гамом набитого переулка и оттуда свет, шум, смех, брань, пение; вот пробежала по мосту барышня с красным Бедекером; вот открылся угол модного магазина: в окнах там перья шляп и боа, береты, нос явственно ощущает запах жареного; точно в разрывы туч посмотришь на эту далекую теперь от тебя жизнь, где-то там, в ином измерении тебе приснившуюся; точно из другого мира на минуту тебя смутит сон старого мира, и ты вспомнишь, что ты в Европе; так XX век издали покажет тебе край своего лица; показал — и скрылся: снова струя голубая, да плачущее весло; палаццо, ступени, туман, струи; черный тебя по струям влечет лебедь.

Мы прощались с Венецией, и она мелькнула вкруг нас; и вовсе не верилось нам, будто мы плывем... на вокзал; нам казалось, что тихое мы пересекаем безвременье и что мы навсегда за собой оставили нашу старую жизнь.

Вот и «Canal Grande»: дико прыгающие на волнах змеи света, вот палаццо Ферро[18]; здесь жила по преданию Дездемона, а вот — «Гранд-Отель». Мимо... Блеснуло электричество, множество «facchino» (носильщиков), тюки, касса, зал первого класса, локомотив, свистки... Еще в Венеции, а... где Венеция?

Вагоны: тронулись. Еще раз, на минуту издали милая улыбнулась тысячами далеких огней из сквозных кружев тумана, когда по обеим сторонам поезда пошло море; луна из тумана покрыла его серебряными чешуями своими; из серебряной чешуи, в бирюзовом тумане издалека мерцали нежные ее золотые огни, то влажно ее глядели на нас будто полные слез очи; вон, вон где Венеция, — и Венеции уже нет: прощай, милая...

Сон моряка остался — Венеция исчезла бесследно.
Поезд уже летел по земле; горы пошли вскоре[19].

От Венеции до Рима[20] — одна ночь[21]. Время прошло незаметно, в беседе с молодым итальянцем новейшей формации[22]; он на ломаном французском языке поспешил заявить, что готовится к адвокатуре; вероятно, он имел обычай упражняться в ораторском красноречии; он хотел пленить иностранца богатством умственной жизни, бьющей в молодой Италии, явно изображая собой Италию эту; история, этнография, мистика, д'Аннунцио, журнал «Leonardo»[23], патриотизм, милитаризм, психология, история литературы, синдикализм, футуризм[24] — все это просыпалось на меня в ломаной речи римского студента, за которой с трудом я мог уследить; римский студент оказался модернистом, мистиком, скептиком, политиком; все он знал, по всему стремительно проносился, проносился мимо явно: он думал, будто являет собой, являет он пеструю красоту мозаики, и являя в действительности то ужасное сложение стилей, которое раздражает так в позднейших пристройках к старым итальянских соборам; многое ренессанс уже испортил в Италии. Но современный ренессанс, вероятно, доканчивает порчу.

Впрочем, римский студент был мил в своей искренности.

Рассвело... Горы Кампаньи дикие, усеянные деревьями, проходили справа и слева и тащились низко, едва не цепляясь, о них облака; бледно-матовые оливки, камни, глядящие из зелени, плачущие источники, холмы; вдруг все это перерезали желтые воды Тибра...

Рим прошел незаметно; час ожидания; далее старый римский водопровод[25]; и опять горы, оливки, ручьи, виноград и свинцовые, как бы летние, облака. Поезд несся на юг — к Неаполю; косой дождь хлестал в окна. Рядом сидевший немец, комфортабельно поглядывая по сторонам, напевал: «Kennst du das Land»[26], «Dahin, dahin, dahin, dahin», — стучал поезд.

Под монотонный звук колес я замер и — что такое? Вдоль дороги между красных камней растопырились здесь и там кактусы и высокий тростник, накреняемый ветром, выгибаясь дугою; белые, красные улыбнулись на склонах цветы; а вон — розы; тучи, разорванные надо всем, голубое, нежное, такое небо являли; и оно блаженно смеялось... Я очнулся.

Венеция промелькнула сном; по Италии ехал то ночью я, то в полусне, вспоминая Венецию; и вот проснулся: и вот все не то: высокие четыреугольники домов звучными пятнами ярко выступили из темной, густой и какой-то жесткой зелени; красные дома с плоскими крышами напоминали башни среди кактусов, тростников, живописно развешанного тряпья и винограда, здесь и там мелькающих вееров низкорослых пальм; а вот что-то золотое в зелени; это — апельсины. «Dahin, dahin», — стучал поезд.

Мы подъезжали к Неаполю[27]; на станциях заплясали дико не итальянские вовсе лица, оборванные, грязные, похожие на арлекинов; пестрые шуты напоминали скорее восток; точно далекое еще, но уже слышное явно дыхание Африки грозно зажгло окружающие холмы дикой пышностью юга.

Да, уже здесь не Италия; но то была Италия все же. Переход от Северной, даже Средней Италии к Неаполю — переход неожиданный, резкий; он поражает более, нежели переход от Австрии. Здесь вдруг чувствуешь, как круто и как неожиданно обрывается под ногами Европа. И любопытно, и чего-то жаль. Говорят, будто женщины Калабрии[a] еще до сих пор исполняют по деревням священный танец[28]. Это вспоминаю невольно, проносясь под Неаполем, жадно вбирая глазом арлекинаду жестов этих пестрых, уродливых шутов — не то греков, не то арабов; меня поразило обилие крючковатых носов; что-то со всех сторон проглянуло хищническое: и я понял, что среди пестроты своих красок и в густой зелени апельсинных рощ затаил Неаполь «дурной глаз»; крючковатый нос здесь является символом несчастья; Неаполь — город тарантеллы, дурного глаза, разбойников[29], вздыбился уже там вдали грозно окутанным в облаках Везувием, а кругом продолжали мелькать апельсины, агавы, пальмы, краснобокие башни домов; и над этой роскошью разгоралась ярким пятном, будто пламенная синева, декабрьское небо.

Вот что пишет о Неаполе Гете: «Что бы ни говорили, ни рассказывали, ни рисовали — действительность представляет больше всего этого! Что за бе-

---

[a] В газетном тексте — «Колибри».

рега, бухты, заливы, Везувий, предместья, замки, увеселительные места!.. Я простил всем, кто сходит с ума по Неаполю... Я... совершенно притих и только широко, широко открываю глаза, когда что-нибудь покажется мне слишком необыкновенным» (Путешествие по Италии)[30].

Да: Неаполь необыкновенный; и да: Гете[a], быть может, прав. Но несколько часов, проведенных в Неаполе, оставили у меня совершенно другое впечатление; яркость красок Неаполя, знойный восточный ландшафт, все это жутко глушит и слепит, и лезет в душу; как будто среди симфонического оркестра забил с десяток турецких барабанов; как будто в комнату с прилично зализанными господами ворвался буйный, красный, горбоносный паяц, как будто среди членораздельной человеческой речи раздался жгучий визг дикого животного. Сам Неаполь остался в моем представлении пестрым, залегшим у моря шутом, положившим Везувий, свой исполинский нос, к лазурным волнам Средиземного моря[31].

После северной зимы, тумана, снега и слякоти самая красочность природы оскорбительна[32]; невольно близки слова Мопассана[b], сказавшего о неаполитанцах, что из четырех — трое всегда арлекины[33]; один такой арлекин точно ко мне прилип; он со мной уселся в пролетку, он сбоку заглядывал мне в лицо; и, воняя луком, он кричал и указывал патетично на город; крючковатый его нос, и маленькие хищные глазенки остались невольно для меня символом самого Неаполя; а пальмы, агавы, кактусы и золотой в лучах заходящего солнца ливень — только роскошью арлекинских лоскутьев, ослепивших мне на минуту глаза.

Венеция — и потом сразу Неаполь! Есть от чего устать, трудно придумать больший контраст; милая, нежная, голубоокая в туманных кружевах красавица и длинноносый греко-арабского типа паяц, весь в красном, оглушающий бубенцами; зыбкая тихо льющаяся вода с благородно из нее встающим палаццо, — и горбатая, тучная земля, распираемая великолепием кудрявых лимонов и рвущихся в воздухе лопастей пальм; безвременная сказочность линий палаццо и чувствительные мавританские очертания плоских домов; мирно спящий великолепный Сан-Марко и где-то сбоку вечно грозящий дымкой заслоненный ужас — Везувий; отблеск этого ужаса, должно быть, почиет на лицах неаполитанцев; и чуждые иностранцу души их, может быть, — раскаленный кратер: как маньяки, бегают неаполитанцы взад и вперед по улицам, друг на друга поблескивая черным «дурным» глазом.

Насколько благополучна, безвредна, тиха Венеция, настолько вредоносен, смятен, неблагополучен Неаполь[34].

Таким показался он мне — таким остался в воспоминании.

Нет, не хотел бы я жить в этом красном бреду.

Когда тронулся пароход и тысячи огоньков затуманились на берегу, — сбоку прошел Везувий: спутнику моему казалось, будто изредка что-то поблески-

---

[a] В газетном тексте — «Гетте».

[b] В газетном тексте здесь и далее — «Мопасан».

вает с его туманом закрытой вершины; может быть, поблескивала то молния, может быть, шалил кратер; не знаю: так же, казалось, поблескивал мне недоброй угрозой Неаполь, и я был рад, что уже он оставался где-то там, вдали.

Пароход качало; черно-лазурные волны, курчавясь пеной, разбивались о борт; скоро губы стали горьки от брызжущей в нас водяной пыли.

Вот туманный, горбатый Капри мрачно вырисовался сбоку, точно к морю присевший, пьющий влагу, дракон; и уже — нет Капри.

Только море, только небо, да в волнах сверкающий огонек мачт; долго стоял я один, на верхней палубе, уплывая взглядом в черно-кубовую даль.

Скоро внизу замелькали черные силуэты: выбежит силуэт, постоит и стремительно, шатаясь, подбежит к борту: картина не из приятных; она внушала на мгновенье желание последовать примеру этих страдающих людей. Но я твердо решил не давать волю воображению, затвердив строку из Баратынского:

«Кротко щадит меня немочь морская»[35].

С твердым намерением не сдаваться морю я спустился в каюту и крепко заснул.

Утром море было — кубовое, отливающее чернотой; волны вставали и опускались на том же месте; они не бежали и казались выточенными из живого, вечно меняющего очертания черно-синего лабрадора, переходящего в прозелень[36].

Солнце стояло уже высоко: из тумана, а не из моря, откуда-то свысока, сразу на море спустилась Сицилия. И пока пароход качался на волнах, горами своими, как мускулистыми руками, она охватила пространство справа и слева. Пароход перестало качать, волны упали; кругом теперь была белесоватая голубизна струй — бухты Палермо[37].

Монреаль.

3. ПАЛЕРМО[38]

Вот уже десять дней, как я в Монреале[39], городке диком и горном в окрестностях Палермо[40]. У меня на веранду ведет из комнаты стеклянная дверь; веранда висит над обрывом, а внизу — море апельсинных рощ; из темно-зеленой с просинью, до нахальности густой и кудрявой зелени тысячи желтых глядят точек; то — апельсины; красные среди зелени сицилийские домишки; и полукруг Палермо — вдали; с левого бока охвачен он горбатой Monte Pellegrino[41], с правого Caro di Gallo[42]; дальше — белое сейчас Средиземное море; каждые пять минут оно меняет цвета; за двести километров в море — туманные очертания Устики. Устика — вулканический остров, не всегда видный отсюда[43]; если подойти к краю веранды, то лепящийся по горам Монреаль — вот он.

Тут — все плоские крыши; а тут арабские пятна на домах, на стенах древнего собора, на стенах древней церкви; выше — горы, покрытые снегом; вчера еще зеленели вершины их; но ночью блистала зарница: над Монреалем прошел мелкий, холодный дождь: на горах выпал снег; если с веранды подняться на крышу по каменной лестнице, то останавливаешься, изумленный: море,

город, горы, апельсины и снег; ввысь по горам лепятся плоские крыши; вон желтые среди красных камней колонны каких-то развалин, а рядом арабского стиля квадратный дом; и на фоне красной стены — косматая пальма: это — восток; но обернешься — и линия электрического трамвая напоминает, что ты — в Европе.

Так в Сицилии все: ее своеобразие в смешении стилей; Сицилия древнегреческих развалин — одно; Сицилия мозаик и византийского стиля — другое; Сицилия ренессанса и кошмарных вилл[44] в стиле Эдгара По[45], выстроенных здешней знатью с драконами и прочими украшениями, вилл, которыми возмущался Гете — Сицилия, родина Калиостро, третье; но наиболее реально влияние арабов: оно сказывается в типе населения, в монотонном пении, где нет уже ничего итальянского, в архитектуре домов, в пальмах, кактусах, плоских крышах, кувшинах и других безделушках сегодняшней Сицилии. Наконец, Сицилия — Европа; и XX век коснулся ее.

Каждая из мною затронутых Сицилий — реальна; можно дать описание пяти вовсе не сходных друг с другом Сицилий; и каждое описание ее будет истинно; и все пять Сицилий не будут иметь между собой ничего общего.

Но Сицилия — стройное единство этих многоразличий; она — и современная Европа, и древняя Греция, и восток, и католичество. В противоречивости — ее прелесть. В смешении стилей — ее стиль. Араб, ставший бенедиктинцем; итальянец, запевший по-восточному; древний грек в смокинге; дикарь, упившийся утонченностью Версаля — вот сицилиец. Такова природа Сицилии, таковы ее города, таковы же и люди, ее обитающие. Что-то во всем этом смешное; что-то в смешном — жуткое, что-то в жути — красивое; и магическое что-то — в красоте.

В этом смысле она — чудесней, загадочней, пестрее Италии: Греция, Италия, Испания, мусульманство сочетались согласно в ней; от Италии осталась одна малая часть.

Таков же Палермо. Я не стану касаться того, что составляет общую принадлежность цивилизаций в Палермо; все это — в отелях, трамваях, электрическом освещении; если останавливаться на отельной поэзии, то следует признать, что весь мир одинаков: те же фраки, те же скучающие лица англичан, та же французская речь и разговоры о погоде за табль-д'отом.

Различие останавливает туриста более, нежели сходство.

И потому-то Палермо остался для меня городом, вовсе отличным от всех городов, где я до сих пор был. (А пока писал эти строки, белое море стало черным: утром было оно бирюзовым).

Неописуемо хорош вид Палермо, каким открывается с моря он; четкие, резкие, легкие контуры вытянутых в лазурь сицилийских гор с желто-красными ребрами и матовой зеленью кактусов во впадинах между ребер — гор, на которые снизу взбегает темная зелень апельсинов, магнолий, и еще выше кипарисовых метел: взбегают, как войско, берущее приступом вершины; но сброшенные крутизной, они ютятся у подножий; горы образуют амфитеатр вокруг Палермо и его на десяток верст протянувшихся садов.

Красные, желтые, белые дома, купола с пальмами, вставшими из-за заборов и глядящими в бухту; и бухта, где самый дробится разбег средиземных волн, и где сами волны эти легки, и где они нежно ложатся миллионами бирюзовых струй, матовых!

И тепло, и розы, и солнце!

Палермо мне улыбнулся, как кокетливая красавица; «Hôtel des Palmes»[46], описанный Мопассаном в его «Vie errante»[47], принял меня под сень своих роскошных стеклянных веранд, сикомор, рододендров, пальм, кактусов величиною в добрых две сажени. После качки, после недели скитаний так приятно было отдаться комфорту и солнцу; все здесь устроено, чтобы забыться в праздничном небытии; террасы, веранды с соломенной вытянутой мебелью, цветами убранные столы, дышащий прямо на тебя из сада солнечный ветерок с протянутыми лапами сахарного тростника и громадными соцветиями кактусов, дугой перегнувшихся через дорожки, даже клетки с мартышками, — все веет тут гостеприимством, непринужденностью; окружающие люди созданы для того, чтобы угадывать вкусы приезжих; ванны, чтобы нежить их члены, хозяин отеля, M-er Ragusa, которого Мопассан характеризует как весьма сведущего энтомолога[48], — осведомляется о здоровье и просит считать себя другом гостей; самые на обеденных столиках сицилийские цветы — розы, нарциссы, жонкили, ирисы (все теперь цветет) просятся в руки.

И хотя за все это дерут втридорога, однако, дерут не попросту, а, так сказать, интеллигентно, с чувством собственного достоинства: и перечить тонкому этому грабежу невозможно; сами тебя тонко ограбливающие люди несут печать какого-то спокойного благородства, доходящего до снисходительной заботливости: они прячут твои деньги в своей кассе, они осведомляются, хватит ли у тебя денег до следующей получки, дружески раскрывают объятия, наконец, предлагают в долг деньги; они подсаживаются к твоему кофейному столику, ссужают книгу с дружеской надписью самого Мопассана, небрежно замечают, что Вагнер тут, проживая долго, в месяц оплачивал многотысячные счета, как и в этом отеле проживавшие высокие русские особы. И ты начинаешь уже трепетать, и тебе начинает казаться, будто не ты делаешь честь своим посещением отеля, а совершенно обратно; и тогда тебе предъявляется счет...

Но не стану писать о дороговизне отелей. Скажу только, что в «Hôtel des Palmes» я действительно ощущал негу юга со всей роскошью сицилийской[a] флоры, со всей беззаботностью греющегося на солнце сына севера, избежавшего сетей зимы.

Палермо: смесь многих стилей, безстильность, даже как будто безвкусица, наконец, стиль этой безвкусицы, и вот перед вами современно нелепый, рыжевато-красный, будто бы мавританский, а на самом деле, черт знает каковский, «Nuovo Teatro Massimo»[49] на площади среди домов вообще всякого города; и тут же рядом ряд бледно-желтых стен, сбегающих с улицей вниз — и ряд стен

---

[a] В газетном тексте — «сиданийской».

с верхушками пальм, и голубым пятном море вдали; вот узкая многолюдная «Via Macqueda»[50] с четырехэтажными домами — таких улиц много везде, куда бы вы ни[a] приехали, и такие же, как везде, пролетки, и перья дам, и серые пятна смокингообразных мужчин; но лица этих смокингообразных мужчин как-то уж слишком не то чтобы носасты и толсты, а мясисты и грубы, и вместо глаз — черные пуговицы; но волосы этих пернатых, в ландо пролетающих дам иной раз, право, напомнят курчавые волосы негритянки; их бы покрыть кроваво-красным платком, обвить бы их кричащими лоскутками, а тут — стянутая по бокам юбка и парижский куст перьев, называемый шляпой, и смокинги на мужчинах, если вглядеться, сидят, как на вешалках; поглядишь на палермского франта, да и скажешь: «Ах ты, туземец», благо русского языка никто не поймет. И внезапно среди силящейся походить на Европу улицы — сицилийская тележка[51], запряженная крохотным осликом: ну, прямо, балаган в благородном семействе! Вообразите: маленькая тележка — вся резная, с резными изображениями то драконов, а то — ангелов, раскрашенными в кричащие синие, красные, голубые цвета, а по желтым бокам в стиле Билибина рыцари, войны, чудеса, наконец, Сам распятый Иисус Христос[52]; все это в неприлично ярких цветах; сбруя на ослике красная, а на спине — высокий пунцовый султан с помпоном; глядишь — на тележке скорчилась коричневая старушка с носом колбасой и в лимонно-желтых тряпках.

Это — крестьянская тележка, слава богу, не вышедшая из моды; вероятно, она огорчает сильно смокингообразных туземцев Сицилии, стремящихся подвести Палермо под общеевропейский лоск, но, как веселая погремушка, или как шуточная хлопушка, звучно прокатывается она по улице; и кажется, что само веселое солнце отразилось на ней, что сама она — солнечный зайчик, а рассмотрите ее — вы и в ней увидите пленительную безстильность; стиль резьбы, форма, пестрота красок — восточные; содержание картинок — назидательно христианское; но здесь безстильность претворилась в оригинальный, ни с чем не сравнимый стиль; самый ослик обернулся здесь в карликообразное шуточное существо, чтобы дополнить картину; и как палермский обыватель по присущей обывателям глупости, вероятно, стыдится своей национальной тележки, так вы, увидав ее, обрадуетесь; и не поверите больше европейскому пошибу Палермо; и тут вы увидите, что среди толпы смокингов и шляп крадутся какие-то карлообразные бритые существа; то с баками, то без бак, но горбоносые всегда, обмотанные платками и в плащах; это — попавшие в Палермо монреальцы; а тут — площадь и «Palazzo Reale», старая и арабская крепость, превращенная в дворец[53]. И под фетровой шляпой палермского буржуа вы узнаете мясистые губы турка.

Такова безстильность Палермо; но пальмы, небо, море, цветы и теплый декабрьский ночной воздух, но блещущая порой по ночам из-за гор зарница

---

[a] Здесь нами удален текст («рактеризовал Вагнера, как крайне не»), явно попавший сюда в результате типографской ошибки из очерка «Палермо» («он охарактеризовал Вагнера, как крайне неуживчивого человека, полного эксцентричностей...»).

(зарница в декабре!), все это какой-то невидимый, невесомый цемент, соединяющий несоединимое: так, пестрые, друг с другом несхожие камни сицилийских гор мягко соединены между ними блещущей зеленью.

Пробежав по Палермо, я возвратился в фешенебельный «Hôtel des Palmes»; затянутые во фраки лакеи элегантно разносили блюда; M-er Ragusa весело болтал с гостями, со стеклянной веранды неслись звуки мечтательного вальса; мне казалось, что колоритная красочность Палермо только приснилась мне; вечером я открыл у себя окно; луна освещала лопасти странных растений; толстые лианы оплетали громадные рододендроны. «Нет, — подумал я, — то не сон»...

Неаполь произвел на меня впечатление арлекина злого; против него следует запастись «джеттатурой»[54]; не то сглазит его черный, из-за красных лохмотьев на вас глядящий глаз; дыхание единственного неаполитанца, с которым пришлось мне иметь дело, издавало дурной запах лука (как знать, быть может, и запах серы Везувия).

Палермо — арлекин тоже; арлекин пестрый, но не злой вовсе: он старается скрыть лохмотья; из-под пестрой шумихи тряпок смотрит на вас его смехотворный, беззлобно-чудашливый вид; нет, он не сглазит: слишком он для того простодушен, в простоте благороден, немного придурковат; и дыханье многих палермцев, с которыми приходилось иметь дело, не воняло луком; о сере же не было и помину... Я спокойно уснул.

Пробегая страницы книги Мопассана «La vie errante», которой гордится m-er Ragusa из-за любезного автографа, сделанного ему автором, я с изумлением прочитал[55], что Вагнер жил в нашем отеле, и что комнаты его остались в том же виде, как и при нем.

— Можно ли осмотреть комнаты Вагнера?

— О, с большим удовольствием!

И меня повели: три больших роскошно убранных комнаты, и ничего особенного. Портрет Вагнера, с надписью: «В этих комнатах обитал Вагнер»[56]. Мопассан пишет, что во время его посещения этих комнат стенки шкафа пахли розовой эссенцией, которой душил свое белье гениальный маэстро. Мне открывали шкафы, но розовой эссенцией уже не пахло.

В Hôtel des Palmes несколько месяцев, незадолго до смерти, провел Вагнер; здесь доканчивал он своего Парсифаля. M-er Ragusa любезно поделился со мной своими воспоминаниями о нем; он охарактеризовал Вагнера, как крайне неуживчивого человека, полного эксцентричностей:

«Вообразите! — однажды Вагнер мне говорит: — знаете, m-er Ragusa, а я видел сон, будто занавески с моих окон перегораживают спальню пополам.

Нельзя ли их перевесить: мне хотелось бы, чтобы комната моя напоминала сцену.

— Как хотите, m-er Вагнер, — ответил ему я, — но берите последствия на свою ответственность: потолки могут не вынести... Вообще, странный был человек: часто по вечерам выпивал шампанского... Счета его вообще переходили за шесть тысяч франков в месяц. Прожил здесь несколько месяцев и уехал, затеяв ссору со мной: однажды, когда ему подали счет, где значилось за ним

шесть тысяч триста франков, он присылает мне шесть тысяч франков, а какие-то триста там франков платить наотрез отказывается; я говорю: а триста франков? Мне отвечают: когда маэстро говорит «нет», ему перечить нельзя. Я говорю: это может быть в Байрете; но Палермо — не Байрет. Уплатил, но на другой день присылает сказать, что съезжает, уплачивает по счету; только просит поставить в счет еще за одну ванну, которую забыли вписать; и это — непременно; мне, знаете ли, до этих капризов нет дела; я говорю: хорошо. А тут меня извещают, что в Палермо приезжает русская высокая особа со свитой и спрашивают, нет ли в «Hôtel des Palmes» помещенья; есть, — говорю и указываю на комнаты Вагнера. Когда же Вагнер, уезжая, вышел в переднюю, то он сказал мне: а вы, m-er Ragusa, недурно устроились со своими комнатами; не попросили бы теперь вы меня остаться; m-er Вагнер, — говорю я ему, — для маэстро у меня всегда свободно помещение. А он повертывается к жене и говорит: «Слышишь, maman, m-er Ragusa нас приглашает остаться задаром здесь жить»... И все же Вагнер сказал мне на прощанье: мы расстаемся добрыми друзьями. Он уехал, а вскоре пришел военный корабль, и в комнатах Вагнера поселилась высокая особа»...

Так рассказывал мне о Вагнере словоохотливый m-er Ragusa, и я почти здесь дословно передаю его слова...

Странно, но именно здесь, в Палермо, среди византийской мозаики соборов, монастырей, гор, мулов, арабских построек и произведений сицилийских самодуров завершились дивные аккорды Парсифаля. И я стал искать отзывы Парсифаля в горах. И ноты иные из Парсифаля в природе услышал я.

Но об этом — потом.

ПЕСТРЫЙ СФИНКС[57]

Выхожу из «Hôtel des Palmes».

— «Cocchiere[a] — Mondello»[58]!

Бирюзовое пятно моря — вдали; солнце и чуть прохладный ветерок: такие деньки у нас выпадают в августе. Белые в солнечных пятнах стены проходят справа и слева; на стенах ярко вьются фиолетовые кисти цветов. (Мягко покачивает пролетка, ноги укутаны пледом). Вот бродят семьи мохноногих коричневых коз, два козла забодались, запрыгали, и — солнце, и — весело, где-то в воздухе прожужжала пчела.

Мягко уносит пролетка — дальше. А вот — Via della Libertà[59], — стиль городской сменяется стилем загородным: здесь и там красные, ярко-красные цветы, белые шапки свисающих роз, ирисы; здесь и там растрепалась пальма; а там — дерево с кувшинообразным расширением книзу, содержащим воду: мы среди апельсинных кудрявых рощ, магнолий и эвкалиптов. Отвесная Monte Pellegrino подползла к морю, встала над головою, повисла, изгорбилась: сколько веков прогорбилась она тут? Это «Favorita»[60], королевские сады; вот

---

[a] Прим. Андрея Белого: Извозчик.

и дворец — не дворец: китайский причудливый павильончик; точно крикливая бомбоньерка, кокетничает он из зелени[61].

— Cocchiere, — стойте!

Пробегаю по дворцу: помпеянские фрески, ампир, китайский орнамент, драконы, амуры, чудища, — безстильная, нахальная пестрота, но пестрота безобидная; а вот — башенка с великолепным видом: апельсины и апельсины, и апельсины! А дальше — море; оно подкралось к Monte Pellegrino двумя пролетами.

Отъехали: дворец уплыл в апельсины; море — бархатный влажный песочек, ракушки, малюсенькие розовые кораллы; лижет ноги волна, прибегая издалека. Эта местность — Mondello.

Если же ехать в противоположную сторону от Палермо, город сменяется желтоватыми к горам подбегающими стенами, увешанными ярким цветным тряпьем, с непременным колючим кактусом, выпирающим из щели, с непременным ветром, зыблемым тростником; из этого тростника плетут корзины смуглые люди, сидящие с трубками у краснобоких настежь открытых домиков, где окон — нет, и где окна — двери: все протекает снаружи[a], тут; самая внутренность домиков — только орнамент к пейзажу: изразцовая печка, стол, в глубине под аркой постель, — все тут вместе, и все снаружи. Едем вечером: красные из комнат кидаются на дорогу печные огни.

Стены часто для вида лишь прикрывают жилища. Но подъем в гору; кучер остановился. Старый францисканский[b] монастырь; босоногий, с выбритым теменем, чернобородый монах, с коричневым откинутым капюшоном и подпоясанный веревкой, ведет нас по крутым, красно-бурым камням, среди которых пробиваются тощенькие цветочки, везде запах тмина. Зигзагообразная, крутая тропинка и тихо журчащая вода, и безгласно глядящие могилки; а над всем — высоко закинутые, изогнутые, скорбные, черно-зеленые кипарисные метлы[c]. Далеко, далеко расстилается отсюда окрестность с горами, рощами, виллами и садами. Вот город, и гавань, и камни, и высоко лежащий, только что выпавший в горах снег. Далекое ежеминутно море меняется: то такое оно голубое, то такое зеленое, то — коричневое, с полосой белопенной прибоя. Подпоясанный веревкою монах, улыбаясь, подает нам цветок.

— Вы кто?

— Францисканцы, минориты.

— Много братьев в монастыре?

— Двадцать.

— Только?

— Прежде было не то, — отвечает грустно монах.

---

[a] В газетном тексте — «наружи».

[b] В газетном тексте — «французский».

[c] В газетном тексте — «кипарисные ометла». Исправлено по аналогии с «Путевыми заметками». Ср.: «<...> эта вот черно-сине-зеленая, вековая метла – выше всех взобралась; и указует, как палец на небо» (С. 80).

Это — кладбище богатых палермцев, с церковью S. Maria di Gesù[62].

Если отправиться на Piazza Bologni[63], где вечный шум и гам, и босоногие мальчишки вам навязывают открытки, а кругом бары и кафэ; если сесть на монреальский трамвай, быстро промелькнет перед вами Corso Vittorio Emanuele[64] — улица, разрезающая Палермо на две части, из которых верхняя часть продолжается в Corso Calatafimi, убегающую к горам, а нижняя упирается в море с претендующей на элегантность набережной в стиле нуво («Foro Umberto»[65]), перед вами мелькнет и собор, и Piazza Vittoria[66], с пальмами, вьющимися растениями, над которыми величественное арабского стиля здание, соединяющее «Palazzo Reale» с Capella Palatina[67]; вы проедете под Porta Nuova[68], странными воротами, напоминающими и башенку Китай-Города, и китайский павильон, и испорченную арабскую цитадель; замелькают заборы с неизменными апельсиновыми плодами, выпирающими из зелени здесь и там; вы проедете Rocca, группу зданий у подножия Монреальской горы; неожиданно круто будете вы взлетать вверх, все вверх, скоро заметно похолоднеет; серые облака, липнущие к горам, закурятся направо, налево от вас; трамвай полетит над кручей с апельсинными рощами где-то внизу, там; острогранные ребра гор, желторыжие камни и кактусы встанут слева, приземистые жилистые носачи в плащах, коротконогие, угрюмые, словно выглядывающие из засады, закопошатся среди камней: то обитатели Монреаля, бывшего когда-то гнездом сицилийских разбойников. Вы оглянетесь, — вон-вон уже далеко убежавший от вас полукруг Палермо распростерся внизу на желто-красных уступах, на вас оскаленных, точно гигантские челюсти, множество плоскокрылых, высоких, узких, четырехугольников, лепящихся друг к другу и составляющих со скалами одно целое; эти дома — как бы естественное продолжение скал; это, как на челюстях — зубы, и среди всего этого кверху заостренным конусом гордо над кручей взлетает какой-то полосатый Монреальский собор. Еще минута — и вы в Монреале; здесь все иное: и климат, и цвет небес; здесь и люди не те: все — дикое. Так покажется вам сначала; после увидите вы, что это — обман: здесь все то же, что в Палермо; сицилиец снял здесь свой народный котелок, — вот и все; здесь Сицилия перестала казаться Европой; здесь слетела с палермца обезьяноподобная оболочка, и он обнажился во всей своей примитивной пестроте.

Если же вы захотите увидеть душу палермца, упившегося всеми острыми приправами культуры, — поезжайте в Багерию.

Но о ней после.

Вечером возвращаюсь в «Hôtel des Palmes», снова те же лакеи, сюртуки, смокинги; французская, немецкая и английская речь; разговоры о Монте-Карло: щеки горят, на душе пестро, дико, немного сказочно; смотришь в зеркало — весь-то ты комарами искусан. Вспомнишь Россию: там — снег; и не верится, что снег, когда в открытое окно, освещенное луной, тянутся лапы каких-то косматых растений.

Что же сказать о самом Палермо?

Но оно — в окрестностях; окрестности эти пестры: здесь розы, там — дико воющий ветер, дождь, облака, туман; там оно — в легких на волнах раскачи-

ваемых лодках; там — в развалинах, там же в диких каменных безумиях, разевающих рты на воротах богатых вилл в виде драконов, чудовищ, рыб и quasi-античных масок. И все это вместе, единовременно, — есть от чего растеряться!

Палермо можно принять без размышления со всеми странностями, со всеми противоречиями, с безумной архитектурой, где готика, византийский и арабский стиль срослись в один образ, здесь и там обезображенный барокко и ренессансом.

Сицилия — роскошный орнамент, оплетающий самую Италию востоком и Византией; три разных картины здесь, три детонирующих ноты; но посредством какого-то воображаемого орнамента, или гармонического аккомпанемента, эти ноты становятся приемлемы для глаза, для уха. Если высокие образцы итальянского искусства сравнимы с вершинами отвлеченной музыки, если арабская орнаментация и архитектура, соединяясь с Италией, вносят в эти высокие ноты пестроту инструментовки, — ну, хотя бы Римского-Корсакова, — а византийская иконопись присоединяет к этой смеси еще и голос церковных песнопений Востока, — то искусство Сицилии — это сочетание несоединимых звучаний — скорее напомнит быструю и порой довольно-таки тряскую для ушей скачку из тональности в тональность музыки Скрябина: не то все еще первобытный, непереваренный хаос утонченных и в раздельности вполне выраженных стилей, не то упадок и утонченный александринизм.

Есть во всякой первобытной глупости утонченное декадентство; первобытных культур вовсе не знает человек; большинство так называемых дикарей столь же упадочны, сколь и примитивны; искомое здоровье — есть найденная гармония в сложностях. Все это невольно вспоминается, когда думаешь о стиле Сицилии: точно веками отлагаемые пласты культур толчком землетрясения переместились в беспорядке и бывшая здесь когда-то стройность стала нестройной: старые пласты в беспорядке вновь выкинуты здесь и там; более поздние напластования опустились куда-то.

Вот кусок разрушенной стены — Солунт[69], а вот старина, из глубины истории выкинутая в двадцатый век, — это греческой формы кувшин, которым черпает воду монреалька; а вот целые лежат громады девятого и десятого века; это — арабы: колонны, формы церквей, увенчанных наподобие мечетей пузатыми куполами, входы домов, цвет волос, носы и губы палермцев, и гортанное на трех нотах протяжное пение под аккомпанемент какой-то скрипучки; даже иные решетки у окон в монреальских домах те же, что и в совершенной арабской части Туниса; араб, можно сказать, прет из палермца: переоделся в костюм европейца, — и тут араб сумел найти для себя выход: он закутался по-восточному в европейский плащ. А вот подлинный сколок с Византии — храм, напоминающий Успенский собор с двуперстносложенной рукой византийского Иисуса.

Сицилия — страна духовных землетрясений, землетрясения недаром угрожают ей теперь: былые столетия бьют здесь друг в друга, а самая почва современной культуры, такая зыбкая, такая тонкая, она колеблется под напором из нее выпирающей еще живой старины.

Здесь боролись сикулы[70] и финикийцы; карфагеняне здесь боролись сначала с греками, потом с римлянами; здесь в борьбе сходились восточные и западные империи; здесь норманны бились с арабами и т. д., и т. д. Эти точки разнородных влияний создали тип, точно сложенный из разноцветных мозаик; да, Сицилия — сплошная мозаика: оттого, конечно, в ней находим мы лучшую мозаику в мире.

Пестрота ослепляет сначала, дразнит потом, раздражает и озлобляет впоследствии: какая разноголосица! Как все это нестройно, шумно и живо кричит на вас со всех сторон: и по линиям пересечения стилей возникают порой безобразия в форме не европейской грязи, гортанного пения, угловатых жестов и прочей бестолочи; все это ухает странными капризами архитектуры палермского стиля старинных вилл, которые здесь понастроила себе знать; но город не остановился на естественном смешении стилей, предопределенном историей; понадобилось зачем-то перетащить сюда и Китай (Верх Porta Nuova, ряд зал в Palazzo Reale и в дворце Favorita).

Так: странное впечатление оставляет Palazzo Reale — старая арабская крепость, переделанная Рожером вторым[71] изнутри под византийский стиль; дальнейшие властители Сицилии все что-то здесь отделывали, доделывали, переделывали, вплоть до позднейшего времени; и от прекрасного дворца осталась лишь прекрасная внешность, да две мозаичных стены внутри; прочее же — барокко, ренессанс, ампир, Помпея, Китай, с все оплетающим и все придавливающим «style vaurien»[72]!

Та же история — с собором: этот собор пышен, светел будто танцевальный зал, роскошен; он блистает гробницами, мраморами и золотом, как густо унизанные поддельными камнями пальцы, но он безобразен внутри, как безобразен палермец, сменивший пеструю свою тележку на ландо, а плащ на кургузо-сшитый смокинг.

Но среди этого еще и доселе за свою самобытность ведущего борьбу города, осажденного густолиственным поясом апельсинных рощ и такой нежной бухтой; города, к которому приливает и бирюза тающих пеной струй, и их изумруд; города, стиснутого красно-бурыми клещами гор с из-за гор бегущими облаками, города роз, пальм, магнолий и эвкалиптов; города безобразных построек, плащей, котелков, тряпья, ослиного крика и забавно на улицах бодающихся мохноногих козлов: среди этого города яркими перлами разгорелась, светит столетья и еще столетья просветит драгоценная старина церквей.

S. Giovanni degli Eremiti[73] — полуразрушенная «святость», построенная норманнами еще в 1132-м году на месте арабской мечети. Красноватый четырехугольник стен с пятью пузатыми, темно-красными куполами, расположенными ассиметрично: точно веселый, с надутыми щеками красавец паша выставил из зелени свою чалму: «Я еще жив: столетья меня не убили!» Невысокая башенка имеет вид минарета; над косматой, зажженной цветами зеленью вылетали задорно красные купола. Вы входите в сад; цветы бросаются вам навстречу: кактусы, рододендры, мимозы, перевитые, точно змеями, прихотливыми узлами лиан, красные, белые и лиловые цветы, и сквозь них желтые, низко упав-

шие аркады на тонких белокаменных колоннах, поддерживаемых высоким цоколем; это — вообще стиль здешних аркад, и это — стиль арабский; далее вы идете среди косматых пальмовых лап, камней — и вот вы на широком дворике, образованном четырехугольником тех же аркад и тех же колонн; с трех сторон — стены; с четвертой — окна, со свисающими цветами; в окнах — Палермо. Точно не церковь, точно увеселительный сад чалмоносного восточного красавца. Не удар колокола оживает в вашем воображении, — нет, рыдание страстное тамбурина здесь слышится вам; и вы ждете: красавица, откинув фату, улыбнется, конечно, из-за той вот колонны. И не хочется уходить: поселиться бы здесь навсегда среди цветов и солнца: так все еще весело здесь, великолепно, пестро, так живо. Но служитель подносит вам цветы. Вы уходите все же...

Martorana — старая церковь, заложенная в 1143-ем году. Вы вышли, вы ослепли, вы молча стоите: звезды, блески, восточные опахала, переливы радужные цветов и павлиньи перья. Что это? Это — мозаика. Это она так бросается в глаза, так кричит беспокойно. Розоватый, каменный пол, мозаичный тоже: красные, золотые, зеленые звезды, красные, синие и зеленые на полу разбежались разводы; из разноцветных мелких камней и круги, и квадраты на белых стенах, с все теми же звездами и крестами необычайной формы; мозаичные плиты здесь не повторяют друг друга: здесь плиты с четырьмя кругами, а там — не круги, там — звезды. Беломраморные, алтарь отделяющие, перила и та же на них мозаика. Шесть желто-розовых колонн (две с арабскими надписями) воздушно держат ковер цветного великолепия, и как блестит, как играет он светом, искрится! Искрится золотой, мозаичный фон; и пестрокрылые блещут ангелы, и тонкостволые дерева с купами, похожими на усеянное камнями опахало, и от звезды на младенца упадающая светлая нить. Вон изогнулись, по потолку разбежались, крылья и руки раскинули ангелы; византийские лики святых, но без строгости, мягко и ласково смотрят они из золота. Точно не храм, а дворец, точно не жизнерадостный царь захотел надеть перловую ризу епископа, а еще вернее, это не церковь, а переряженный весельчак-паша.

Византийский стиль — мы не знаем такого стиля; у нас византийский стиль будто высох, как высохли лица святых под золотой, тяжелой оправой. Тут не то: бесконечность красочных оттенков, бесконечность спутанных, неожиданных, порой будто модернистичных линий и сочетаний цветов. Вот Giorgio Antiocheno[74] — строитель церкви в цветной, мозаичной рясе, точно в раковине; он припал к ногам ласково глядящей Богоматери; а вот венчающий короля Рожера короной Иисус Христос; — одеяние восточных царей облекает короля Рожера. Контуры, жесты, круги над головой — все наше. А цвета — веселый, райский, павлиний хвост.

В глубине церкви алтарь; но лучше в алтарь не заглядывать: не то легкий, веселый, точно из восточных сказок рассказанный сон мозаик мгновенно отяжелеет в безвкусии позднейшей пристройки...

Cappella Palatina. Вы входите, снова ослепли вы, снова молча стоите: опять — звезды, блески, восточные опахала, переливы цветов. Тоже мозаика; так же бросается она вам в глаза, но на несравненно большем пространстве,

с еще большей пышностью; здесь темнее; но когда по ступенькам вы взойдете к органу и вам служитель осветит потолок, — все загорится еще пестрее. Здесь орнамент тоньше, потолок времен короля Рожера причудливей, чем где бы то ни было; зато изображения ангелов и святых в «Martorana» художественней; тот же византийско-арабский стиль; шесть колонн египетского гранита и арабские своды окон.

Но все меркнет перед безумием цветов старого Монреальского собора; пространства здесь раздаются туда и сюда, громадные мозаичные пространства, — целый мир великолепий! Но об этом скажу потом.

Безобразие и красота; ужас надстроек, но в основных построениях симфония линий, контуров, красок и форм; в чем сказалась душа Сицилии, в чудовищно раздирающем рот каменном истукане сицилийской виллы, в китайском ли павильончике фавориты, или здесь, в соборах — не знаю.

Возвращаюсь домой смущенный, но розы, но солнце, но море, но бархатно веющий ветерок разгоняют все думы.

И невольно я улыбаюсь. А чему улыбаюсь, чему?..

Тунис.

СМЕХ И СЛЕЗЫ[75]

Смешное — от смешанного; в смешеньях — лжи корень; чорт — начало смешенья; чорт — смешон; или обратно: всякий смех — смех чертовский.

Такую мысль развивал блестяще один известный писатель в ряде критических исследований[76]. Оставаясь последовательным, он должен бы был расхохотаться, глядя бесстрашно в бездну всего живого: ведь все живое — в смешении, но смешенье — только смешно. Расхохотаться — убить чорта.

Но тот же мыслитель осудил смех Гоголя, указав на страшный корень этого смеха: от смеха — погиб Гоголь. В таком случае мы имеем обратный ход мыслей: все смешное в смешеньях, а только смешенье — страшно: ибо здесь — чорт: потому в смехе — чорт тоже; рассмеяться — попасть в лапы к чорту. И известный писатель должен был бы навсегда отказаться от смеха.

Мы принимаем труды этого мыслителя; здесь впервые для нас истолкован Толстой, Достоевский, Гоголь; красной нитью в этих трудах проходит мысль о бесовщине в смешениях; выньте эту мысль, и замечательные исследования рассыплются, как карточные домики. Остается думать, что мысль эта имеет основания, а примите эту мысль, — и какая странная картина мира предстанет пред вами.

Мир расколется пополам: смех сквозь слезы исчезнет; будет смех, будут слезы; улыбка исчезнет тоже; в одной половине мира соберутся угрюмо молчащие, проливающие слезы; другая половина мира разразится безудержным хохотом. Одни оградятся стенами от всяких соблазнов; другие осмеют все. И будет смех, и будут слезы.

Но какая же странная психология возникнет на обоих полюсах мира; как все разно будет в этих половинах: горюны и весельчаки, плачущие и хохочущие;

но будет что-то общее в сознании обеих сторон; обе стороны убьют компромисс. С нашей же точки зрения, с точки зрения компромисса и смеха сквозь слезы, обе стороны обнаружат один смертный грех.

В Москве у меня в кабинете висит гипсовая маска молодой утопленницы; она погибла случайно; ей было не более двадцати лет; есть что-то невыразимо милое в чистых ее застывших чертах; в эти черты подолгу я вглядывался и, наконец, понял, в чем их прелесть: их прелесть в детской милой улыбке — улыбке утопленницы; исчезни эта улыбка — маска превратилась бы в ничего не говорящую схему вообще всякого человеческого лица: глаза, нос, рот, и брови. И ничего больше, как есть ничего! Вся прелесть, повторяю, в улыбке; но улыбка — мягкий, едва пробивающийся смех; а смех — грех для плачущих. Мир ведь погиб для иных именно от такой вот улыбки, чуть-чуть грустной, как росистая травка, освещенная первым лучем после дождя; с такой вот улыбкой невинности, еще не ведающей ничего, Адаму подала яблоко Ева. И мир — упал в зло. Такая улыбка вот –движет жизнью. Но скорбно-плачущие с ужасом проклянут такую улыбку; явный смех — примитивная грубость греха; в едва уловимой улыбке мира — вся греховная прелесть; соблазняет палящее солнце; соблазняет розовая заря. От такой вот легкой улыбки впервые в душе затепливается любовь: улыбка — улыбка ответная, только! Но затеплись любовь — и бежит на тебя пламя страсти. Соединение душ переходит в соединение тел. А что такое соединение тел? А не смешна ли должна быть картина соединяющихся для постороннего? И потому смешна любовь; и потому она — грех; и потому в грустно-ласковой заре-улыбке и первой детской влюбленности — корень зла.

Так ответят скорбные, понявшие, что улыбка — начало смеха. Что же скажут весельчаки? И для них в улыбке начало смешенья; улыбка — чем-то придавливаемый смех, смех, еще подернутый грустью; и потому улыбка — соблазн; надо расхохотаться; надо сдернуть с улыбки фату стыдливости; надо все начинать с откровенного хохота; и любовь, и любовь — только хохот.

Девственность мира — сплошной непрерывный смех, обернувшийся невинностью: прикровенный цинизм[a], от которого раздирают рот до ушей. Но от всякого в смехе разорванного рта убегаешь в смущенье: есть в хохоте свиное хрюканье; и человеческое лицо становится свиным рылом. Я представляю себе мою милую маску с разорванным в смехе ртом; и вижу — зверя.

Неуловимость моей милой маски превратят горюны в — так себе — глаза, уши, нос и рот; глаза — точки; рот — линия; нос — пирамида.

Хохотуны же и тут постараются выявить рыло свиньи.

Геометрия и свинство: вот во что превратится всякая улыбка.

В геометрии и свинстве разложится мирозданье: неопределенное станет определенным; а жизнь разлетится; определенность убьет жизнь.

Жизнь — в загадках; а загадок боятся одинаково жизнь опознавшие хохотуны и горюны; для одних — мир расплавится: в обездушенном, в обжигаю-

---

[a] В газетном тексте — «прикованный цинизм».

щем, в обесформленном хохоте они найдут бытия разгадку; а другие найдут ее в обездушенно-правильной геометрической фигуре.

Однажды пытались уже выбивающие насильно из головы слезы превратить Европу в систему геометрически правильных вытянутых линий; средневековая догматика есть попытка вытянуть линию религиозных экстазов в математическую прямую и создать в архитектуре — геометрию. Это так называемый романский стиль, предшествующий готике; так же возникали и замки феодалов, эти геометрические продолжения утесов. Но на замки упал заревой розовый луч — песнь трубадура и культ женщины; а оживленная арка готики, цветные витрины и бархатнокруглый органный звук свернули, загнули прямую линию романского стиля: и геометрический холод католической тирании закруглился в протестующей мистике. В рот, в уши, в глаза и в нос пролилась жизнь. Художник тогда поспешил рот, уши, глаза и нос святой женщины отождествить с ушами, глазами, носом и ртом женщины не святой, но любимой. Так улыбающаяся любовь победила святость, Адам вновь принял от Евы символ круглоты — яблоко. Только круглоту эту тотчас он безмерно раздул; круглое яблоко стало пузатым. Эту подмену немедленно отразил ренессанс: кресты, звезды, линии, треугольники — покатились по наклонной плоскости; прихотливая, зигзагообразная линия пошла в ход, — да так, что не будучи в состоянии превозмочь сложность, она разорвалась в хохочущих завитках Louis quatorze[77] и рококо; в перепутанные узлы новых линий пролилися все стили; и великое смешенье разразилось в великой смехоте. Смех тогда задушил верхи образованного общества: засмеялись там, где прежде плакали; и толпа светских хохотунов принялась перестраивать мир: глаза, нос, рот и уши она превратила в смешного полишинеля с напудренным париком и с наклеенной на щеки мушкой. Гривуазный куплетик, прозрачно укрывающий циничный смешок, теперь идет на смену церковному, покаянному пению.

Горюны замыкали мир в геометрический холод без улыбки; хохотуны же его, обратно, замкнули в хохот, цинично-круглый. Но круглую линию цинизма французских салонов рвет на части французская революция, — и эта линия превращается в бесформенную канитель.

В прямую линию силились растянуть мир горюны; но концы линий выпустили: линия завернулась кругом; вытягиваемые инквизицией лица мирян вдруг раздулись и прыснули хохотом.

Я возвращаюсь к моей маске: у моей маски явный овал лица; вытянись оно или закруглись — и пленительный овал исчезнет, и исчезнет улыбка то в страданье, то в смехе. Мир тоже — овален; движенье это не по прямой; оно по эллипсису.

Примитивное искусство — искусство со всех сторон на человека ухающих соблазнов, искусство прямых, прямоугольников, квадратов, конусов, пирамид; оно верует только в страх, только в слезы, только в вопль покаяния. Искусство упадка — этого смешного и отчаянно-веселого безверья — искусство ненужных зигзагов, смешных арабесок и завитушек. Пирамида — произведение первого рода искусств. И завитой парик — цель искусства второго рода. И вся-

ческой суровости противопоставлена культура фижм, мушек и париков вместе с щеки надувшим амурчиком.

Всякое государственное строительство ведет начало от короткого дорического меча и прямой колонны законодательств; и оно неизменно проваливается между образом облеченного в парик воина и правосудием в образе и подобии фижмы.

Теократическая схоластика понятий — иерархия линий, вытянутых в образе собора друг к другу и вверх; и светское вольномыслие — веселая фижма: то и другое вместе расплющили европейский режим прошлого, скованный мечом Карла Великого.

Что Карл Великий созидал, то разрушали дружно и плаксивый монах, и веселый маркиз.

Не улыбка, не смех сквозь слезы привели к гибели былую Европу; нет, Европу порознь губили то слезы, то смех.

Это противоречие слез и смеха наблюдал я теперь в Сицилии. Я видел в короткий промежуток времени два памятника разнообразных культур; один создали горюны; другой — хохотуны. Но равно замечательны оба памятника.

Горюны... Но послушайте, до чего додумались монастырские горюны! Есть монастырь под Палермо, и он принадлежит бенедиктинцам; есть подземные катакомбы в монастыре; здесь таковы свойства воздуха, что умершие тела не разлагаются вовсе: они высыхают. Монахи же не нашли ничего лучшего, как подвешивать здесь покойников: подвешивали своих, потом стали подвешивать и мирян; богатые палермцы захотели висеть после смерти, и вот — кладбище подвешенных[78]!

Этот обычай возник с 1621 года.

Светская власть без возврата ускользала от горюнов; прямая линия их устремления безнадежно свернулась в смешливую завитушку; они плакали; мир же смеялся. И вот, не будучи в силах высушить мир и себя самих (слишком уж много развелось и среди них толстых), не имея дерзости вешать живых, они стали подвешивать... мертвых! Итальянское правительство только в 1881 году прекратило безобразие: но безобразие продолжалось до 1881 года!

Образ высушенного есть, конечно, символ последней цели горюющих мудрецов. И сухой мертвец повис в катакомбе! Редкий, назидательный пример — редкое, назидательное зрелище! Вы пересекаете ряд галлерей; справа, слева — десятки, сотни, многие сотни уродств, безобразий, химер: черные дыры глаз — дыры на желто-пергаментной коже; вот темный висит капюшон, и оттуда выглядывает черная с проседью бородка и местами висящая, местами прилипшая к черепу желтая, гладкая кожа: тонкие, ломкие, как цыплячьи лапы, кисти рук и на пальцах ногти, и просторно на сухих ногах висящие туфли, и скрюченное, точно в оргии, туловище, и сутуло прижатая к голове спина!.. Вам скверно, а он — хохочет; ему ничего: весело...

Вот — один; вот — другой, третий, десятый, сотый; все они невыразимы, неповторяемы, неподражаемы в своем безобразии: и нет двух схожих; то они повернулись друг к другу, то отвернулись; один говорит другому, другой тупо

молчит; один жестикулирует, другой давится; наконец, жестикулируют оба; и все, без исключения, — они хихикают: хихикают смешком, то тупым, то циничным, то злым, то холодным; кивают, подмигивают себе, вам, друг другу, — все, все, без исключения, они издеваются над тою и этой жизнью, — и тот, кто скелет, и тот (видно, в жизни толстяк), чей подбородок, когда-то жирный, висит теперь таким сухим пузырем.

Так они висят, — ряд за рядом, ряд под рядом, несколько рядов вместе, подпоясанные веревкой, в коричневых, серых, белых и черных саванах: галерея за галереей — все подвешенные!

Вы входите — вы ошеломлены: вы хотите невольно снять шляпу. — «Не надо», — останавливает вас равнодушный, толстый, циничного вида монах, подпоясанный, как и висящие, веревкой; он, живой, идет впереди вас среди таких же, как он, умерших, равнодушно, цинично; звонко шлепают на каменных плитах шаги.

Галерея за галереей!

А вот миряне: многие их них лежат в стеклянных гробах, разодетые, нарядные, — но, Бог мой, какие... гадкие! И двадцатилетняя барышня (о чем свидетельствует надпись), и сухие трупики хихикающих детей, и праздно оскаленное в крышку стеклянного своего гроба уродище; монах указывает вам на фотографическую карточку: уродище здесь — приятного вида юноша в сюртуке: а там — он же (и черты лица вы улавливаете), но там он — чудовище.

Хорошо, что закон запрещает подвешивать: отцы-бенедиктинцы с радостью бы продолжали подвешивать и себя, и нас.

Не знаю, как возникал здесь этот невероятный обычай; но ясен мне его аллегорический смысл: горюны потеряли свою власть; лик мира оказался уже не тою вытянутой линией, какою он силился казаться под страхом ауто-да-фе; чья-то улыбка этому миру придала овал; жизнь раздувала и самые лица бенедиктинцев; и вот принялись высушивать эти лица они — после смерти: сначала подвесили одного, потом повесили многих, потом стали подвешивать они и мирян; подвесили бы и мир — да нет: сорвалось!

И все это единственно для того, чтобы вытравить в мире у мира улыбку: улыбка — начало смеха.

Как же смерть посмеялась над ними: подвешенные разорвали рот до ушей; сухо и чопорно вытянутые в жизни, скрючились они цинично в своей мертвой, в одном жесте безумья застылой пляске. И стали горюны — хохотуны.

Скорбь без улыбки, привитая насильно, обернулась в гадкий, в мертвый, в циничный смешок; и этот смешок заклеймил их навеки. Заподозрили жизнь, — и гадко так в опозоренной жизни ожила смерть.

А вот другая, не столь необычная, но столь же красноречивая крайность: среди гор, цветов, неба и апельсинных рощ здесь и там поднялись старинные виллы сицилийских маркизов: эта местность Багерия.

Как описать виллы? Но пусть лучше вместо меня скажет Гете; в «Путешествии по Сицилии» он достаточно касается странного вида этих вилл. Вот что он говорит, описывая постройки принца Палагония[79]:

«Стены обращены в непрерывный... цоколь, на котором пьедесталы поднимают кверху странные группы... Я сказал выше группы и употребил... неверное... выражение, потому что соединения этих фигур произошли не вследствие какого-либо размышления... а, скорей, собраны на удачу... Люди: нищие, мужского и женского пола, испанцы, испанки, мавры, турки, горбуны, разного рода калеки, музыканты, полишинели, солдаты... боги, богини... Животные: только части, лошадь с человечьими руками, лошадиная голова на человеческом теле... обезьяны, много драконов и змей, разного сорта лапы, обмененные головы. Вазы: всевозможные монстры и завитки... Если представить себе подобные фигуры, изготовленные по шестидесяти сразу, сделанные без всякого смысла и толка... то ощутишь то неприятное чувство, которое должно овладеть каждым, кто будет прогнан сквозь строй этого безумия» («Путешествие по Италии»)[80]. Кто же автор этих безумий? Гете его описывает: «Завитой и напудренный, со шляпой под мышкой, в шелковой одежде, со шпагой на боку, в красивой обуви, украшенной пряжками с дорогими камнями — таков был этот пожилой господин» («Пут<ешествие> по Ит<талии>»)[81].

Напудренный завиток хохотуна в этих кудреватых смешеньях и здесь противопоставлен прямолинейно падающей рясе горюна.

Я был в одной из вилл, подобной описанным Гете: безобразные уроды из ноздреватых рассыпчатых камней поднимались вокруг меня со всех сторон: видно было, что безобразие этих чудовищ — нарочитая шутка утонченного; среди цветов, пальм, вьющихся растений и десятков уродов меня поразили изощренные узоры скамеек в стиле конца XVIII столетия.

Эту виллу, конечно, выстроил хохотун; и, конечно, — в ней вызов ума всему несмешному.

Хохотун расставил свои веселости: явно он хотел из виллы создать взрыв смеха; вилла для него была, конечно, эмблемой самой жизни, ибо здесь — он жил сам; о, конечно, веселые праздники оглашали здесь когда-то окрестности; и не час, и не два фонтаны смеха били здесь из хохочущих уст гостей, как в мраморные били бассейны фонтаны из пастей вон тех ноздреватых чудовищ. И в смешеньях принца Паллагония Гете не усмотрел своего рода морали: черт в смешениях; но смешенья — смешны: рассмеяться — убить чорта. Эти хохотуны в нагофренных париках давно умерли; их, быть может, подвесил горюн в катакомбах. Но произведения их живы; и... ведь вот диво: не смеются произведения эти: в разорванных ртах и хохочущих харях — бессмысленно-каменный, в веках застывший тупой рев.

Так в двух противоположных окрестностях за Палермо я наблюдал противоположность смеха и слез... без улыбки.

Там слезы, нарочито выколоченные из головы, привели к смертному хохоту; здесь насилие смеха над жизнью окаменело в тоске смертельной.

Две противоположности не слились, а смешались: хохотун осмеял горюна и умер; а горюн взял его да повесил в черном склепе своем; горюн окружил себя стеной от всякого хохота; умер и... расхохотался.

В проведенных последовательно противоречиях не оказалось трагизма, а только смесь тупого ужаса с циничным бесстыдством; от трагизма равно далеки мировоззрения хохотуна и горюна.

Трагизм жизни — неразрешенная в смехе и горе улыбка.

Трагическая маска и улыбка невольной утопленницы как-то сливаются для меня теперь; в трагической маске, сначала такой суровой, открылась мне нежность.

Недавно я был на развалинах Солунта; эти развалины относятся к временам римлян. Высоко, высоко на горе я видел благородные остатки колонн; высоко кругом горы поднялись над Солунтом; кошмары Багерии и бенедиктинцы были одинаково глубоко внизу.

Жизнь, вознесенная над смехом и горем, опять ласково улыбалась: было нечто от улыбки сквозь слезы.

Гул пропастей ответил мне античным трагизмом; в трагизме же встал туман грустного примирения.

Тунис.

РАДУГА МОНРЕАЛЯ[82]

Сицилия; — дикий крик красок; Сицилия — пятна света; пятна света летят вам в глаза: бум–бум–бум, — ухает на вас краска: синее море, красная упряжь ослика, греческая колонна, каменный, разевающий на вас рот дракон, желтые рвущиеся в ветре тряпки, крик осла, прыжки коз, — довольно, от пестроты я устал.

Где же центр этой красочности, где порядок, определяющий краски, где спектр, где радуга.

Есть краски радуги. И есть сама радуга. Есть, наконец, единство радужных красок — белый сверкающий луч.

Краски радуги еще не составят искусства. Искусство начинается там, где нащупывается красочная гармония. И гармония эта — в спектре в радуге. Краски радуги еще не сложат искусства, там искусство, где сама радуга. Искусство гармонического многообразия; единство же этого многообразия — белый луч. Белый мистический луч есть реальность самого искусства. От многоразличия к единству, от иллюзорности красок к действительности согревающего солнечного луча. Белизна не данной в мире иллюзии действительности есть цель радуги искусств. Единство в многоразличии — вот искусство; обратно, многоразличие в единстве — вот религия.

Белый религиозный луч обновления жизни есть не всегда видимое, но всегда действительное условие бытия мира искусств.

Вот такого-то белого луча искусства, религиозно-мистического зерна самой пестроты, я не видел в Палермо; даже целостной радуги я не видел: все только цвета радуги.

Martorana[83], Cappella Palatina суть обломки подлинной радуги; стало быть, белая искра теплится в них из-за самой пестроты. Прочие же в Палермо — даже не радужные обломки; все только хаос красок, разъедающий вам глаза.

Глаза мои разболелись в Палермо: успокоить больные глаза я хотел в Монреале, протянуть меж собой и миром серый облачный флер. Мне казалось, я ушел в тень, я купался в дымящем, облачном поясе: в холодном душе вновь прояснились глаза; и когда глаза прояснились, не куски радуги мне предстали: облака Монреаля опоясала сама радуга.

Сам небосвод стал цветами, поющей радугой; красочный крик обернулся красочной песней.

Вот творение мира, грехопадение, ковчег, вот голубь ковчега — песни радуги, давно забытые песни! И сама радуга Монреальский собор!

Коричневатое, серое, на уступах гор севшее облако, — таким показался издали мне собор: вот от облака протянулись две башни, вот пузатой стеной он висит над Палермо. Бог весть, откуда приплыло это облако: приплыло оно из-за моря, с востока, — может быть, приплыло оно от Ефрата и Тигра. Приплыло оно — село на уступ Монреальский: окаменело, навеки повисло над апельсинной долиной, и висит уже скоро восемь веков.

Радугу таящее облако!..

Многоразличие Монреаля стекается к одному единству: жители Монреаля собираются на площади; в Монреале, собственно говоря, одна площадь: в Монреале — один собор. И душа Монреаля — невидимое расширение самого собора.

Здесь точка соединения Монрельской земли с на нее упавшим небом. Здесь точка соединения монреальского гнома с ангелом.

И эмблема соединения — намалеванная где-то на стене фигура... святого, карлоподобного носача!

Монреальский собор наполняет без того пустую жизнь монреальцев содержанием важным, задумчивым: это — место их встреч, их молитв, эстетических наслаждений; из убогого помещения носач попадает — в великолепный дворец; и дворец этот — общий; здесь же под сводами паперти — монреальский клуб; вечно роятся здесь раскуривающие трубки кучечки. Монреальский собор — гордость горожан: нигде нет такого собора; и, вероятно, такого собора нигде уже не будет. У собора мальчишки получают чентезими[84], а табачные лавочки вокруг торгуют ходко открытками: на открытках тот[a] же собор!

Наконец, Монреальский собор, — место зрелищ; ни театра, ни кабаре, ни даже синематографа в Монреале нет: а пышность праздничных служб — театральная пышность; и голос органа — симфония. Орган, как кровь красная, и как небо, линия шелка певчих, наконец, золотой, восседающий на троне епископ, — все это разве не зрелище для монреальского бедняка.

Вследствие этого, да и помимо всего, подлинный трепет жизни вас встречает в соборе; здесь трепещут звуки; самые краски здесь начинают трепетать, как вот те блещущие шестикрылия в шестикрылия ушедших и оттуда глядящих ангелов; всюду пятна трепещущих шестикрылий средь извечно здесь совер-

---

[a] В газетном тексте — «он».

шаемых мирозданий, где из струящейся бороды бьют мозаичные волны предмирных бездн с на волнах начертанным ликом Божием и подобно световой бороде с неба брошенный и над бездной парящий голубь! А вот Господь Бог восседает на облаке, опуская десницу в синий мистический круг — круг мироздания. Синий круг образует миры; и сам начинает ходить синий круг, среди созданных творений; вот события жизни ветхозаветной; и над ними — синий все тот же круг: то вытягивается из синего круга десницы, а то падает лучик[a]. Те же события встретите вы на стенах христианских храмов. Но синий, мистический круг, путешествующий среди них, — его вы нигде не встретите. Верно, из Индии он переплыл в Монреаль, Манвантары круг[85]!

Конечно, здесь великолепие Византии: византийский Христос, византийские бороды святых, в красной с золотом ризе, византийская Богоматерь: но радужное сиянье — сиянье райское: оно с Тигра, с Ефрата, а, может быть, — из более далеких, горных, надзвездных пролилось сфер.

Не угрюмая мрачность кремлевских соборов встречает вас в Монреальском соборе; и нет здесь официального холода католичества. Здесь живут и здесь подлинно молятся, как сейчас вот; я обертываюсь — я вижу: благородный седой, точно с камня сошедший профиль[b], безбородое, строго шелковой шапочкой покрытое лицо, черный огненный взор: это молится неизвестный священнослужитель; а вот там у колонны — безобразный, убогий носач, весь обвисший тряпьем и цветным шарфом. И никого больше: пустые, громадные пространства, белые колонны, мозаичные пятна ангельских шестикрылий. Кажется, жизни нет. Но то обман: здесь и там расставлены исповедники; и из одной — шепот; вы проходите мимо, останавливаетесь почти рядом: молодой аббат, ласково положивший руку на плечо мальчику-певчему, склоненному перед ним: на певчем — кроваво-красный шелк; ярким пятном горит он издали; вы знаете: красным огнем разгорелось здесь сердце.

Исповедь совершается так, на глазах у всех, явно, — и я бы сказал, бесстыдно, если бы не было тут столько открытого благородства.

А там семья принесла ребенка и вместе со священнослужителем возится у громадной купели. Вы проходите дальше: вот придел; два-три бедняка, коленопреклоненные, с молитвенниками, тоже уткнулись в молитвенник; однако, в алтаре преклоненный поп; что-то там про себя читает? Изредка поп позванивает. Нет, жизнь тут есть: надо к ней приглядеться.

Монреальский собор не имеет ничего выставочного; служители не хватают вас за рукав (их не видно), не барабанят вам в ухо сведения из Бедекера, не ведут вас насильно к выставочным великолепиям: вы предоставлены самому себе: ходите, сидите, разглядываете мозаику — полчаса, час, два, — нет до вас никому дела. Но вы не чувствуете себя одиноким, вам уютно: точно вы в гостях

---

[a] В газетном тексте — «лучак».

[b] В газетном тексте — «камени». Исправлено по аналогии с «Путевыми заметками», где упоминается «мраморный, точно из камня исшедший, прелат» (С. 142).

у давно забытого, с детства забытого друга. Вдруг вспоминаете вы, что этот друг вам — Господь Бог.

Во сколько же подлинней Монреальский собор собора Святого Марка. Там — декоративность; здесь — действительность. Там — блещущий драгоценностями халат калифа Гарун-аль-Рашида[86]; здесь блещущий драгоценностями, потерянный... (но не без возврата) рай. Там — исторический памятник; здесь — вечно живущее напоминание об утерянном, дорогом.

Великолепие радужное мозаики (о, насколько более великолепно оно мозаики Сан-Марко) как-то пронизано невидимо белым здесь согревающим душу лучом; цвета этого великолепия сами собой образуют радугу; и сама пестрота не кажется пестрой. Радуга красок здесь — вовсе не поэтическая метафора; радуга красок здесь — вставший от земли к небу мост, вечное обетование о дарованной над смертью победе: «Побеждающий облечется в белые одежды»[87].

Белая точка собора — мраморно белый престол с восемью светильниками; он имеет форму громадного ковчега; дивно блещут на нем светильники, дивно из-за него раздаются порой зычные возгласы. А когда золотой епископ, в сопровождении пестро одетых аббатов, торжественно взойдет к белому ковчегу, обернется к вдалеке от него, за перилами стоящей толпе, и блеснет вдруг звезда в руке золотого епископа, — пока справа поднимутся синие, тогда певчие, слева — красные, и преклонятся, так задорно, задорно зальются звонкие тогда колокольчики, точно яркие серебристые нити в темно-красном бархате органных волн, как надетые на бархат золотые латы, окуют все зычно грянувшие колокола. Вы начинаете верить, что среди всех падений, безобразий, безумств что-то такое осталось в воинствующей церкви: ударами вражеского меча по золотым латам громадного крестоносца гремит, вопит колокольная медь. Вы смущены: вы начинаете понимать, почему именно в этой местности Вагнер дописывал своего Парсифаля.

Как знать: так же, быть может, и его некогда поразил Монреальский собор, как поразил он меня. Каждый день заходил я сюда невольно; и я невольно застаивался среди колонн; жадно вглядывался я в лица проходящих и уходящих. Что-то издревле святое, что-то апокалиптическое веет на вас от белого в центре стоящего ковчега: верить, тут где-то рядом, еще доселе спрятан новый, все еще загаданный нам завет: «Заповедь новую даю вам: любите друг друга»[88]. Разве до этих пор мы не знали любви? Видели мы любви вечные памятники: жены к мужу, сына к матери, друга к другу. И вот все-таки сказано: «Заповедь новую даю вам». Что же, новую любовь разгадали мы.

Пронеслись столетия: загадка столетьями неразгадана вовсе, запечатан камень завета. Я отрываюсь от мыслей, смотрю: вон белый ковчег белеет в центре собора.

«Дам ему белый камень, и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. Иоанна)[89].

Новое имя у этой любви: оттого и заповедь новая. Если имени этого не знает никто, можно говорить, будто новая заповедь изжита.

Я отрываюсь от мыслей, смотрю на белый камень собора: а над белым камнем во весь оживальный свод — громадный взлетел православный Христос со строгим, живым и огненным ликом; громадную он протягивает десницу с двуперстным сложением; уста твердо замкнули новое имя, чтоб шепнуть его... кому?

Веяньем этого имени продышала мне в душу живая мозаика со своей безумной пляской красок, синих кругов и будто трепещущих огненных ангельских шестикрылий.

Белые стены, колонны, белый, ковчегообразный престол с новым, заключенным в нем именем — все это преломилось в душе радугой красок, и тихо, до времени еще спит: будто на радугу набежал туман: вкруг тумана выросли из земли стены. — Так возник Монреаль.

Здесь земля грезит о браке и этот брак — с небом.

Как и Венеция, Монреаль — сон. Но Венеция — сон моряка о земле; сон этот хотя и чудесный, но, быть может, сон грешный. В Монреале же погрузилась в сон грешная такая земля.

Но сон грешной земли оказался сном безгрешным. Новый, с неба слетающий град, пригрезился к Монреалю — этому бедному пилигриму, упавшему на каменную, земляную грудь.

Благостной радугой встало над спящим видение рая; спящий проснулся — и сон окаменел.

Монреальский собор — сон окаменелый: но камень жив.

Будет день: возопиют камни; а пока тихо спит Монреаль, погруженный в туман...

Есть мистическое единство в Монреале; то — собор... Он заложен в 1174-м году; в 1182 году его мозаика была закончена; сам же собор был закончен в 1189 году. Пожар 1811 года попортил его снаружи; но собор теперь реставрирован.

Время его построения относится к норманнам; и стиль собора, если уж говорить о стиле, тот же, как и во всех постройках норманнов этого периода: соединение византийского искусства с арабским. Готика тут сказалась нам в расположении, готический дух — отсутствует вовсе.

Внешность собора — чисто арабская: две по бокам четырехугольные башни неравной вышины, неравной ширины, с вершины одной башни подымается крохотная башенка, точно палец вверх поднятой руки.

Одна из башен вытянута в виде минарета. С арабскими оживами[90] в окнах, подпираемых крохотными колонками.

Голубовато-белые колонны поддерживают свод перед входом; в глубине их тончайше отлитая дверь 1186 года, сине-зеленая, бронзовая, могущая служить дверью дворца какого-нибудь сказочного калифа; на ней бронзовый барельеф, изображающий сцены священного писания.

Посреди боковых башен, точно проваливаясь между ними, а не взлетая вверх шпицем, как обычно в готических храмах — большой, большой и та-

кой странной формы крест: он вытягивается из круга и как-то прячется между башнями[91].

Таков собор, если глядеть на него спереди.

Сзади же он весь иной: полосатый, пятнистый, выпуклый. Тремя полукруглыми стенами, точно тремя крепостными бастионами с крохотной башенкой посреди, он глядит вниз и вдаль; желтоватый туманный фон исполосован коричневатыми, темными дугами с посреди их вставленными такого же цвета кругами. Полосатый, пятнистый, точно шкура зебры, он восстал издали среди гор и кажется облаком.

Сбоку идет ряд все тех же колонн.

Часто я забирался в сумрак собора, когда угасал день; красные снопы заката вскидывались прощально из-за суровых ремней; быстро, быстро тогда все пространство собора наливалось густой тьмой; издалека, из глубины глядел на меня красный глаз; угасал и он.

Я уходил...

Вечером Монреаль пустынен; кое-где помаргивает на тебя кривой, к стене подвешенный фонарь, да и то в центре. Вниз и вверх убегают в тьме исчезнувшие дома: там — света нет; туда уходил, предварительно нащупав в кармане револьвер.

Вечером возвращаюсь я в мою жестяную коробку; «дзан», — вздрагивает ставня; завывает, хохочет, дико пляшет снаружи, сверху, по горным уступам соскакивающий ветер выметает с собой из-за гор злую свору свинцовых туч и ниже, ниже носится; бросается с горных уступов Монреаля, разбивается в струйки о строй апельсинных рощ, чтобы к утру нежно так продышать у Палермо... и пуститься обратно в горы.

Утром, смотрит[92], — вершины гор, вчера голые, мягко осеребрены белым, белым снежком.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь. 25 января (7 февраля) 1911. № 24 (1620). С. 2. В Венеции Белый с А. А. Тургеневой были 12 декабря 1910 г.

[2] Ср. о том же в «Путевых заметках»: «Много читал я о ней [о Венеции]; но, вступив на ее берега, я не вспомнил о читанном; вспомнил лишь — Тициан; Тинторетто своим колоритом позднее явил мне ее» (*Андрей Белый*. Путевые заметки. Сицилия. Тунис. Т. I. М.; Берлин: Геликон, 1922. С. 20).

[3] Белый читал «Italienische Reise» (1816–1817) в декабре 1910 г. См. в «Ракурсе к дневнику»: «Читаю "*Италианские впечатления*" Гете» (Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии, Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов. М.: Наука, 2016. С. 394) и прим. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада: «С книгой Гете "Путешествие в Италию" <...> Белый знакомился, видимо, по изданию: Собр. соч. Гете в переводах русских писателей. Изд. Н. В. Гербеля, 2-е изд. СПб., 1893. Т. 6 (Перевод З. А. Шидловской)» (Там же. С. 575). Отсылки к этой книге будут даваться с указанием места и даты записи. В данном случае: *Гете И. В.* Путешествие в Италию. Венеция. 29 сентября 1786 г.

[4] Ср. в «Путевых заметках», где рядом с «Путешествием в Италию» Гете цитируется «Культура Италии в эпоху Возрождения» Я. Буркхардта (С. 20; книга Буркхардта «Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch» (1860) появилась впервые на русском в 1876 г.). Сравнение оказывается в пользу Гете: «Таков обитатель Венеции в характеристике Буркхардта, он не совпал со словами великого Гете, <...> наблюдения Гете во многом верны» (С. 21).

[5] Из стихотворения А. А. Фета «Фантазия» (1847).

[6] Речь идет о книге Шарля Бодлера «Les Paradis artificiels» (1860), посвященной наркотической теме («Поэма гашиша», «Опиоман», «Вино и гашиш как средства для расширения человеческой личности»). Впервые на русском: *Бодлер Ш.* Искания рая / Пер. В. Лихтенштадта. СПб.: Сириус, 1908.

[7] *Гете И. В.* Путешествие в Италию. Венеция. 29 сентября 1786 г.

[8] Здесь в «Путевые заметки» вставлен параграф «Майя и правда Венеции» (С. 37–40).

[9] О грязи переулков Венеции пишет и Гете в «Путешествии в Италию» (1 октября 1786 г.).

[10] Мост Вздохов (Ponte dei Sospiri) — один из самых известных мостов в Венеции.

[11] В стихотворении Блока «Россия» (1908), где «нищая Россия» своими песнями делает возможным невозможное: «И невозможное возможно, / Дорога долгая легка, / Когда блеснет в дали дорожной / Мгновенный взор из-под платка, / Когда звенит тоской острожной / Глухая песня ямщика!».

[12] Опера П. И. Чайковского по повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (либретто М. И. Чайковского; премьера состоялась в 1890 г.). Пастораль «Искренность пастушки» (на стихи П. М. Карабанова) была включена как интермедия в третью картину.

[13] Земной рай (*фр.*).

[14] Отсылка к стихотворению А. А. Фета «Фантазия» (1847). Ср.: «Переходят радужные краски, / Раздражая око светом ложным».

[15] Речь. 2 (15) февраля 1911. № 32 (1628). С. 2. Совпадает с разделом «Венеция» в «Путевых заметках» (С. 32 и далее).

[16] Миф о «о другой Венеции», о «грязной Венеции» развивался многими путешественниками. Среди них Н. И. Петровская, которая в письме к В. Я. Брюсову (от 9 (22) марта 1908) противопоставляет Венецию-открытку Венеции узких каналов:

> «Теперь немного улегся хаос впечатлений, и я вижу у Венеции два облика, очень резко отделенных. Первый — это *открытка* — площадь Св. Марка, Canale Grande, толпы неприятных итальянцев, слишком голубое небо, слишком сладкое и сентиментальное море, голуби, море, кафе, туристы — все это грубо, и такая красота не *ранит* душу нисколько. Пройдешь два раза, и уже надоело. А второй лик Венеции — его тут не увидишь, ее сущность, ее тайна — чувствуется только в самых узких и грязных каналах» (*Брюсов В., Петровская Н.* Переписка 1904–1913 / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М.: НЛО, 2004. С. 264).

[17] Ср. у Блока в стихах о Венеции (1909): «Холодный ветер от лагуны. / Гондол безмолвные гроба». В «Путевых заметках» Белый несколько раз цитирует это стихотворение Блока (строки: «На башне с песнею чугунной...»; «О, красный парус...»), подчеркивая, что именно такую Венецию («мир отблесков») они наблюдали с Асей (С. 21–22); и далее: «Вся Венеция — лепеты адриатических струй, красный парус в зеленой дали <...>» (С. 23 «Испарение вод»). У Белого изображение гондолы-лебедя вытесняет гондолу-гроб: «<...> качается лебедь гондолы над трепетом ряда слонового цвета домов <...>» (С. 32–33). О том, что «гондолы плавают, как гроба», писала Н. И. Петровская В. Я. Брюсову из Венеции 9/22 марта 1908 г. (*Брюсов В., Петровская Н.* Переписка. 1904–1913. С. 264). Образ гондолы-гроба был широко распространен в литературе. Напр., в «Венецианских эпиграммах» Гете:

«Diese Gondel vergleich ich der sanft einschaukelnden Wiege, / Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg / Recht so! Zwischen der Wieg' und dem Sarg wir schwanken und schweben / Aus dem großen Canal sorglos durch's Leben dahin» (в русском переводе: «Эта гондола мне кажется тихо качаемой люлькой; / Ящик же этот на ней — словно вместительный гроб. / Так-то меж люлькой и гробом качают и носят нас волны, / И беззаботно мы вдаль по морю жизни плывем» — *Михайлов М. Л.* Соч.: В 3 т. М.: ГИХЛ., 1958. Т. 1. С. 201).

См. также «Письма к родным» Д. И. Фонвизина («Разъезжая по Венеции, представляешь погребение, тем наипаче, что сии гондолы на гроб походят и итальянцы ездят в них лежа» — *Фонвизин Д. И.* Избранные сочинения и письма. М., 1947. С. 287.) и стихотворения П. А. Вяземского (напр.: «А на гондоле кузов черный / Как гроб страшилищем стоит» («Гондола. Подражание Гете» — *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878–1896. Т. 11. С. 83).

[18] Palazzo Ferro Fini расположено между мостом Академии (Ponte dell'Accademia) и площадью Св. Марка.

[19] В «Путевых заметках» здесь начинается параграф «От Венеции» (С. 40–44).

[20] Из Рима Белый написал открытку Э. К. Метнеру, датированную 14 декабря 1910 г., см.: *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 129.

[21] В «Путевых заметках» уточняется: «До Рима пятнадцать часов» (С. 40).

[22] В «Путевых заметках» уточняется, что молодой человек был венецианцем (С. 40).

[23] «Leonardo» — литературный журнал, основанный во Флоренции Джованни Папини (Giovanni Papini; 1881–1956) и др.; выходил с 4 января 1903 г. до августа 1907 г. (всего 25 номеров).

[24] В «Путевых заметках» (С. 40) список писателей обогащается такими известными именами, как Филиппо Томмазо Маринетти (Filippo Tommaso Marinetti; 1876–1944), Джованни Папини, Джозуэ Кардуччи (Giosuè Carducci; 1835–1907), а также менее известными: Лоренцо Стеккетти — псевд. поэта Олиндо Гуэррини (Olindo Guerrini; 1845–1916).

[25] Может быть, имеется в виду акведук Марция (Aqua Marcia), построенный в 144 г. до н. э., длиной ок. 90 км, проходящий через Виминальские ворота (ныне вокзал Термини; первоначальное название — Центральный вокзал Римских железных дорог).

[26] Из стихотворения Гете «Mignon» (Песни Миньоны из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера»). Ср. в письме Эллису от 19 декабря 1910 г.: «Привет! Мы — в Палермо. Море — молочно-бирюзовое, целующее; солнце и розы, и золотистые апельсины. "Kennst Du das Land, wo die Citronen bluhten!"... Dahin, dahin!» — и в письме Э. К. Метнеру того же дня: «"Kennst Du das Land, wo die Citronen blühten?". Да, милый Друг: туда! туда!» (*Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 129–130)

[27] Белый с А. А. Тургеневой пробыли в Неаполе два часа (см. письмо к А. Д. Бугаевой от 17 декабря 1910 г. в кн.: «Люблю Тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери 1899–1922 / Сост. С. Д. Воронин. М.: Река Времен, 2013. С. 112). В «Путевых заметках» Неаполю посвящены разделы «Неаполь» (С. 45–48), «Паяц» (С. 49–50), «Пароход» (С. 50–51).

[28] Речь, скорее всего, идет о так называемой «калабрийской тарантелле».

[29] См. письмо Белого к Э. К. Метнеру от 19 декабря 1910 г.: «В Неаполе народ разбойник» (*Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 131).

[30] *Гете И. В.* Путешествие в Италию. Неаполь. 27 февраля 1787 г.

[31] Негативное впечатление от Неаполя отражено, напр., и письме к Н. П. Киселеву от 19 декабря 1910 г.: «Неаполь — злой, пестрый арлекин в прекрасном наряде, курящий трубку

(Везувий)» (См.: *Лавров А. В.* Андрей Белый — путешественник по Средиземноморью (новые материалы) // Лавров А. В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 618).

[32] Интересно отметить, что аналогичную реакцию вызвала итальянская природа у Н. И. Петровской во время ее путешествия 1908 г.:

> «И Fiesole не интересно, — не много лучше Крыма, а панорама Флоренции с каменной террасы сладка, как раскрашенная открытка. Итальянская весна не трогает моей души вовсе — она роскошна, но не нежна и не грустна, как северная. Над тоненькой веточкой московской березки иногда хочется плакать, а здесь я смотрю на какие-то неведомые пышные цветы совсем холодно» (Ок. 18/31 марта 1908 г.; см.: *Брюсов В., Петровская Н.* Переписка 1904–1913. С. 280–281).

[33] Ги де Мопассан совершил поездку на Сицилию весной 1885 г. В путевых очерках «Бродячая жизнь» (La vie errante. Paris, 1890) он пишет:

> «Personne ne ressemble moins à un Napolitain qu'un Sicilien. Dans le Napolitain du peuple on trouve toujours trois quarts de polichinelle. Il gesticule, s'agite, s'anime sans cause, s'exprime par les gestes autant que par les paroles, mime tout ce qu'il dit, se montre toujours aimable par intérêt, gracieux par ruse autant que par nature, et il répond par des gentillesses aux compliments désagréables» (*Maupassant G.* La vie errante. Nouvelle édition augmentée. Arvensa Editions, 2014. С. 40).

См. в русском переводе Г. А. Рачинского:

> «Нет людей, менее схожих между собой, чем сицилийцы и неаполитанцы. Неаполитанец из простонародья — всегда на три четверти паяц. Он жестикулирует, суетится, беспричинно воодушевляется, разговаривает жестами столько же, сколько и словами, и передает мимикой все, о чем говорит; он всегда любезен ради выгоды, ласков как из хитрости, так и по природе и отвечает шуточками на неприятные замечания» (*Мопассан Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 9. М.: Правда, 1958; электронный ресурс: http://az.lib.ru/m/mopassan_g_d/text_4_sitzilia.shtml).

См. в письме Белого к Эллису от 19 декабря 1910 г.: «В этом отеле жил Мопасан; читаем с Асей его книгу путешествия с автографом» (*Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 129).

[34] В «Путевых заметках» сравнение Венеции и Неаполя становится более лаконичным, появляется сравнение Неаполя с Клингзором: «Остался мне в памяти мороком; он и Венеция — дикий контраст! Нежноокая, в кружевах из тумана — сестра, и — Паяц, отбивающий Тарантеллу; хозяйка и — пахнущий луком разбойник, погнавшийся в глушь переулков. <...> Венеция — благородна: Неаполь — Клингзор» (С. 49–50).

[35] Из стихотворения Е. А. Баратынского «Пироскаф» (1844).

[36] Этот фрагмент текста Белый в «Путевых заметках» переделает. Вместо «кубового моря» появится: «Утро было из черного, черно-синего, переходящего в пра́зелень лабрадора; живела волна: побежать бы по ней. Подымалося солнце» (С. 51; «Пароход»).

[37] Ср. в «Путевых заметках»: «Сицилия, — или страна огноглазых циклопов, гигантов, страна Эмпедокла и Пифагора — охватывала нас горбатыми землями справа и слева; Палермо иль родина Калиостро, Розалии — вот она!» (С. 51; «Пароход»).

[38] Речь. 13 (26) февраля 1911. № 43. С. 2. Белый с А. А. Тургеневой прибыли в Палермо 17 декабря 1910 г. В «Путевых заметках» Палермо и его окрестности описаны в разделах: «Золотая раковина» (С. 55–59); «Палермо» (С. 63–71); «Стихии» (С. 71–75); «Монделло» (С. 75–78); «Окрестности» (С. 79–81); «Смеси» (С. 82–87); «Мозаика» (С. 87–91); «Светопись» (С. 91–91); «Смех и слезы» (С. 94–97); «Маска» (С. 97–102); «Кладбище капуцинов» (С. 102–106); «Багерия» (С. 107–111); «Фридрих Второй» (С. 112–120 — этим разделом заканчивается вторая часть книги).

[39] Белый и А .А. Тургенева были в Монреале с 24 декабря 1910 г. по 5 января 1911 г.

[40] Белый с Асей остановились в Монреале, потому что там было дешевле, чем в Палермо (см.: *Нефедьев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 131, 137–138). О потрясенности Монреалем он неоднократно рассказывал в письмах. Напр., в письме к Э. К. Метнеру от 25 декабря 1910 г.: «Монреаль странный город; жить здесь можно всю жизнь» (Там же. С. 135). Однако через несколько дней его мнение изменилось: «<...> до чего тупой, косолапый, глупый и грабящий народ; и до чего невыносимо без знания языка; по-французски здесь знают только в отелях, да и то Палермских; а вот в Монреале уже десять дней объясняемся знаками» (Письмо к Э. К. Метнеру от 1 января 1911 г.; Там же. С. 137).

[41] Монте Пеллегрино — мыс, своими отвесными склонами (ок. 600 м. в высоту) возвышающийся над равниной, на которой расположен г. Палермо с пригородами.

[42] Вероятно, имеется в виду Капо Галло (Capo Gallo) — высокая скала, замыкающая на западе Палермский залив, с видом на пляж Монделло.

[43] Устика — остров приблизительно в 60 км. от Палермо.

[44] Вероятно, имеется в виду Багерия. В нач. XVIII в. эта равнинная местность стала излюбленным местом палермской аристократии, построившей там виллы для летнего отдыха. Первая вилла (вилла Бутера; 1658 г.) была построена князем Джузеппе Бранчифорте. См. о виллах Палермо: *Balistreri R.* Alchimia e architettura: Un percorso tra le ville settecentesche di Bagheria. Bagheria, 2008; *Neil E.* Architecture in Contest: the Villas of Bagheria. Sicily. Cambridge, (Massachussets), 1995; *De Simone M.* Ville Palermitane dal XVI al XVIII secolo. Palermo, 1974 и др.

[45] Эдгар Аллан По написал рассказ «The System of Doctor Tarr and Professor Fether» (1845, в русском переводе — «Система доктора Смоля и профессора Перро»), сюжет которого был навеян рассказом Н. П. Уиллиса (Nathaniel Parker Willis) «The Madhouse of Palermo» (1834), основанном, в свою очередь, на отчете палермской психиатрической больницы (Реал Каса де Матти — Real Casa de'Matti; ныне — Психиатрическая больница Пьетро Пизани — Ospedale psichiatrico Pietro Pisani).

[46] Grand Hôtel et Des Palmes — роскошный отель в стиле модерн, построенный в 1874 г. по проекту архитектора Эрнесто Базиле; находится в центре города.

[47] «Je renviens lentament à l'hôtel des Palmes, qui possède un des plus beaux jardins de la ville, un de ces jardins de pays chauds, remplis de plantes énormes et bizarres. Un voyageur, assis sur un banc, me raconte en quelques instants les aventures de l'année, puis il remonte aux histoires des années passées, et il dit, dans una phrase: "C'était au moment où Wagner habitait ici.". Je m'étonne: "Comment ici, dans cet hôtel?" — Mais oui. C'est ici qu'il a écrit les dernières notes de *Parsifal* et qu'il en a corrigé les épreuves» (*Maupassant G.* La vie errante. С. 39). Ср. в русском переводе Г. А. Рачинского:

> «Я медленно возвращаюсь в гостиницу Пальм, у которой один из лучших садов в городе, настоящий сад теплых стран, полный огромных и причудливых растений. Один путешественник, сидя со мною рядом на скамейке, рассказал мне за несколько минут все события текущего года, потом перешел к событиям прошлых лет и между прочим заметил:
>
> — Это случилось в то время, когда здесь жил Вагнер.
>
> Я удивился: — Как, здесь, в этой гостинице?
>
> — Именно. Здесь он дописывал последние ноты *Парсифаля* и держал корректуру» («Бродячая жизнь»; см. прим. 38; http://az.lib.ru/m/mopassan_g_d/text_4_sitzilia.shtml).

[48] Энрико Рагуза (Enrico Ragusa; 1849–1924), сын Сальваторе Рагуза, энтомолог и хозяин гостиницы. См.: *Maupassant G.* La vie errante. С. 50.

[49] Театр Массимо Витторио Эмануэле (Teatro Massimo Vittorio Emanuele) — крупнейший оперный театр Италии. Строительство начал в 1864 г. архитектор Джованни Баттиста Филиппо Базиле (Giovan Battista Filippo Basile; 1825–1891), а затем продолжил его сын Эрнесто Базиле (Ernesto Basile; 1857–1932).

[50] Виа Македа — известная палермская улица; построена в конце XVI в. по распоряжению вице-короля Испании Бернардино де Карденасом, герцога Македы.

[51] Речь идет о так называемых «carri siciliani» (на сицилийском диалекте «carrettu»). Появились в начале XIX в. в связи со строительством сицилийских дорог. Известный фольклорист Джузеппе Питре (Giuseppe Pitré; 1841–1916) писал, что в 1913 г. в Палермо насчитывалось ок. 4758 сицилийских тележек (*Manzo P.* Storia e folklore nell'opera museografica di Giuseppe Pitré. Napoli, 1999).

[52] Кроме религиозных, любимыми темами росписей тележек были войны паладинов Франции, а также сюжеты из «Неистового Орланда» Л. Ариосто и «Сельской чести» П. Масканьи.

[53] Палаццо Реале (Palazzo reale или Palazzo dei Normanni — Норманнский дворец) — старейшая королевская резиденция Европы. Первая постройка. Иль Каср (дворец или замок), датируется эпохой арабского господства в Сицилии, впоследствии была расширена норманнскими правителями.

[54] Одним из первых дал определение понятию «jettatura» Никола Валетта (Nicola Valletta; 1750–1814) в трактате «Cicalata sul fascino volgarmente detto jettatura» («Рассуждение о чарах, в народе называемых "джеттатура"»; 1777).

[55] См.: *Maupassant G.* La vie errante. С. 39 и след.

[56] Рихард Вагнер приехал в Палермо 5 ноября 1881 г.

[57] Речь. 5 (18) июня 1911. № 151 (1747). С. 2. «Пестрый сфинкс» и следующие очерки не пронумерованы. Эта часть воспроизводится в «Путевых заметках» в разделе «Mondello» (С. 75–78).

[58] Монделло (на сицилийском диалекте — Munneddu) — район Палермо, между Монте Пеллегрино (Monte Pellegrino) и Капо Галло (Capo Gallo); первоначально — рыбацкая деревня вокруг «тоннары» (места для ловли тунцов), от которой осталась старинная башня, позднее — пляжный курорт, известный своими многочисленными виллами.

[59] Виале делла Либерта (виа Либерта, Via Libertà) — проспект длинной 2,5 км, высаженный платанами; расположен на севере центральной части города.

[60] Parco della Favorita (или Real Tenuta della Favorita) — парк, расположенный у подножия Монте Пеллегрино; основан Фердинандом III Бурбоном в 1799 г.

[61] Палаццина Чинезе (Palazzina Cinese — Китайский дворец), или Казина Чинезе (Casina cinese — Китайский домик) — бывшая королевская резиденция Неаполитанских Бурбонов, расположенная на краю парка делла Фаворита, примыкающего к заповеднику Монте Пеллегрино.

[62] Монастырь, построенный в 1426 г.; расположен у подножия горы Грифоне, в местечке Санта-Мария ди Джезу. Здесь же находится описываемое кладбище.

[63] Пьяцца Болоньи (Piazza Bologni) — историческая площадь в Палермо, в квартале Альбергерия; существует с 1566 г. На ней находится дворец Беккаделли Болоньи, князей Кампореале и Альтавилла, называемых «Болоньи» (ныне — дворец Аллиата ди Виллафранка).

[64] Корсо Витторио Эмануэле, или Иль Кассаро (Corso Vittorio Emanuele, Il Cassaro) — старейшая улица Палермо.

[65] Имеется в виду Итальянский Форум (Foro Italico) — обширная зеленая зона, образующая одну из набережных Палермо; с 1861 г. — Бурбонский Форум (Foro Borbonico), с 1901 г. — Форум Умберто I, в честь Умберто I Савойского, убитого 29 июля 1900 г.

[66] Пьяцца делла Витториа — площадь в историческом центре города; с нее открывается вид на старейшую улицу города — Иль Кассаро.

[67] Палатинская капелла — собор в честь апостола Петра, расположенный внутри архитектурного комплекса Королевского дворца (Palazzo Reale) в Палермо.

[68] Новые ворота (Porta Nuova) находятся рядом с Королевским дворцом (Palazzo Reale); от них начинаются Корсо (улица) Витторио Эмануэле и дорога, ведущая в Монреале.

[69] Солунт (Solunto) — древний город (развалины) на горе Кастальфано близ Палермо. Согласно Фукидиду, Солунт был занят финикийцами во время греческой колонизации, позднее стал карфагенским форпостом. Был захвачен сиракузцами (IV в. до н. э.), затем римлянами (III в. до н. э.).

[70] Народ, населявший Сицилию в древности.

[71] Рожер II (1095–1154) — король Сицилии, сын Рожера I. В 1130 г. получил титул короля Сицилии, Апулии, Калабрии, Капуи. Торжественно коронован в Палермо. Стремился распространить свое господство на Африку с целью превращения Сицилии в центр средиземноморского королевства (в 1123 г. предпринял поход на Махдию). Впоследствии вверил осуществление этот плана адмиралу Георгию Антиохийскому. Захватил, в частности, Джербу (1135) и Триполи (1146). В 1147 г. отвоевал Корфу у Византии, вынудив Константинополь отказаться от своих территорий на юге Италии. Был поклонником и покровителем искусств и словесности, о чем свидетельствует не только Палатинская капелла, упомянутая Белым, но и собор Чефалу. Подробнее см.: *Tronzo W.* The Cultures of his Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo. Princeton (New Jersey), 1997.

[72] Vaurien (*фр.*) — бездельник, негодяй, подозрительная личность. Вероятно, имеется в виду «пошлый стиль». Ср. в стихотворении Бодлера «L'Idéal» («Идеал»): «Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes, / Produits avariés, nés d'un siècle vaurien, /Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes, / Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien».

[73] Церковь и монастырь Сан-Джованни-дельи-Эремити (San Giovanni degli Eremiti), согласно летописям, были построены по приказу первого короля Сицилии Рожера II между 1132 и 1148 гг. на фундаменте зданий разных эпох; отданы монахам-бенедиктинцам ордена Монтеверджине.

[74] Георгий Антиохийский (Γεώργιος Κεδρηνός; 1100–1149/51) — греческий адмирал. Сначала был на службе у арабов, затем у Рожера II. В 1135–1153 гг. совершил завоевания на африканском побережье (см. выше). В Палермо построил церковь Марторану, а также мост, поныне называемый «Адмиральским» (dell'Ammiraglio).

[75] Речь. 3 (16) июля 1911. № 179 (1775). С. 2. В «Путевых заметках» Белый расширяет первоначальный очерк и делит его на несколько разделов: «Слезы и смех» (С. 94–97), «Маска» (С. 97–102), «Кладбище капуцинов» (С. 102–106), «Багерия» (С. 107–111).

[76] Речь идет о книге Д. С. Мережковского «Гоголь и чорт» (М.: Скорпион, 1906).

[77] Le style Louis Quatorze или Grand maniere (Большой стиль) — стиль эпохи правления Людовика XIV (1643–1715).

[78] Имеются в виду погребальные катакомбы Монастыря капуцинов в Палермо, расположенные в подвале, прилегающем к церкви Санта-Мария делла Паче (Santa Maria della Pace). Были построены как место для погребения монахов (первым, 16 октября 1599 г., был захоронен монах Сильвестро да Губбио), но постепенно (с 1661 г.) здесь стали также хоронить и светских особ, а в 1783 г. было принято решение о предоставлении погребения всем, кто в состоянии оплатить бальзамирование. Тогда катакомбы капуцинов были расширены, проложены новые коридоры. То, что задумывалось как монастырский склеп, превратилось в своего рода музей смерти, сделалось местом туристического паломничества. Захоронения осуществлялись вплоть до начала 1880-х.

[79] Имеется в виду одна из самых знаменитых вилл Багерии — Вилла Палагония (строительство начато в 1715 г.), принадлежавшая Франческо Фердинандо Гравина и Бонанни, князю Палагонии. Ее называли также «Виллой монстров» из-за многочисленных гротескных туфовых статуй.

[80] *Гете И. В.* Путешествие в Италию. Палермо. Понедельник, 9 апреля 1787 г.

[81] *Гете И. В.* Путешествие в Италию. Палермо. Четверг, 12 апреля 1787 г.

[82] Речь. 24 июля (6 авг.) 1911. № 200 (1796). С. 2.

[83] Церковь Марторана (также: Санта-Мария-дель-Аммиральо, Santa Maria dell'Ammiraglio) построена в 1143 г. Георгием Антиохийским, недалеко от монастыря, основанного в 1194 г Элоизой Мартораной, в честь которой названа.

[84] Чентезими (centesimi) — «итальянская монета, соответствующая сантимам» (примечание Белого в «Путевых заметках» — С. 122). В 1911 г. 1 лира (100 чентезими) примерно соответствовала сегодняшним 4 евро.

[85] Манвантара — в индуизме, а также в теософии, — мера времени, период мирового развития.

[86] Харун ар-Рашид (763–809), пятый халиф из династии Аббасидов. Именно его двор изображен в сказках «Тысячи и одной ночи».

[87] Откр. 3:5.

[88] Ин. 13: 34.

[89] Откр. 2:17.

[90] Диагональная арка.

[91] О «странном» кресте Монреальского собора см.: *Нефьедев Г.* Итальянские письма Андрея Белого. С. 124 и след.

[92] Возможно, тоже опечатка, и должно быть — «смотрю».

Е. Г. Таран (Москва)

«СКОРПИОН» И «МУСАГЕТ»: ДВА НЕИЗВЕСТНЫХ ОБЗОРА АНДРЕЯ БЕЛОГО

Известно, какое активное участие принимал Андрей Белый в делах издательства «Мусагет», являясь одной из центральных фигур этого предприятия. По свидетельству Маргариты Сабашниковой, основатель «Мусагета» Эмилий Метнер однажды произнес: «Люди просили, чтобы я дал издательскому дому девиз; гений Белого — вот мой девиз, мое знамя»[1].

Наряду с выпуском книг в планах «Мусагета» была подготовка проспекта, включающего информацию об уже вышедших, а также готовящихся изданиях. Белый сообщал в письме Вячеславу Иванову 18 июня 1910 г.:

> «Ввиду того, что мы выпускаем проспект, где по поводу каждой печатаемой книги дается краткое резюме содержания, я составил резюме об обеих, имея в виду, что от Тебя долго не будет ответа; если бы Ты сам захотел резюмировать (шаблон для резюме у нас не более 15 строк печатных), то, конечно, было бы желательнее иметь Твои резюме»[2].

К изданию намечалась работа Иванова «Эллинская религия страдающего Бога», а также книга «Лира Новалиса в переложении Вячеслава Иванова». Не дождавшись материалов, 11 января 1911 г. Иванову пишет уже Метнер, также присоединив к письму заметки Белого[3].

Но с момента, когда было принято решение об издании журнала, названного позднее «Труды и Дни», идея каталога получила новое развитие. В письме от 9 сентября 1911 г. Белый сообщает Иванову о замысле периодических «выпусков» под названием «Хроника Мусагета» и пишет о структуре третьего отдела:

> «“Книжные листки Мусагета” (20 страниц).
> В первом выпуске будет обзор книг “*Мусагета*”, собственно статейка о культуре, составленная так, что она обнимает все изданные нами и предполагаемые к изданию книги; текст разрывается *объявлениями* о книге. Сюда возможны мнения о книжном деле, статейки, что есть *книга*, ее роль в связи с культурой, *конфигурация книг* наших, чужих, иностранных: связь конфигурации — оригинальная мысль автора, связующая в одно книги и в этом смысле рекомендующая их вниманию читателя, или, обратно, предостерегающая»[4].

15 сентября, высылая своему адресату план пробного номера, Белый указывает в составе «Книжных листков» и «Обзор книг», и «Каталог». В конце письма он прибавляет: «P. S. Если бы Ты или кто-либо из Твоих близких дал бы нам руководящий обзор деятельности "Ор" (как бы мотивацию книг) со ссылками на все издания "Ор", мы бы были благодарны»[5]. Этот фрагмент показывает, что подобные материалы виделись Белому очень желательными для нового издания.

В письме к Блоку от 28 или 29 сентября 1911 г. Белый формулирует концепцию предполагаемой статьи более лаконично: «Обзор К<нигоиздательст>ва "*Мусагет*" (мотивы издания нами изданных и предполагаемых книг)»[6].

Контуры того, что должен был представлять собой проспект, можно найти в письме Белого к Э. К. Метнеру от 12 сентября 1911 г.:

> «1) О Проспекте: предпринято нижеследующее: три недели тому назад писали уведомительное письмо Вячеславу в очень любезной форме, чтобы он прислал к первым числам сентября "Орфея". Не прислал. Мы составили коллективно с А. С. Петр<овским>[7]. Поступили: рукопись Эллиса "задачи книгоиздательства Мусагет"[8], моя рукопись (вновь написанная), рецензии и т. д. Помня о Ваших словах по поводу обзоров книг К-ва Дидерихс[9], я составил пробный обзор книг К-ва "Мусагет", который всем понравился. Вчера состоялось первое недельное собрание; были: Эллис, Кож<ебаткин>[10], Ахр<амович>[11], Степпун, я, Рачинский[12], Сизов[13], Киселев[14], Петровский. Читался и критиковался весь материал проспекта. Т. е. три наши статьи (Вы, Эллис, я), "Задачи Орфея", "Логос", книжный обзор, не читались лишь авторецензии (не хватило времени)»[15].

В ходе первого редакционного собрания обнаружились некоторые противоречия имеющихся материалов, в частности, связанные с их объемами. Белый продолжает:

> «Выяснилось: 1) Если бы напечатать весь материал, то проспект не достигал бы цели, ибо он скорее походил бы на № "Хроники". 2) Была бы разноголосица. Признано, что Ваша и моя статья вполне близки по духу и в этом смысле шли бы в проспекте, но Эллиса всеми единогласно признана не годной, ибо она (a) есть крикливый мистический манифест (b) она скорей говорит об интимной стороне Орфея, а не Мусагета. Выяснилось и то, что имеется весь почти материал для пробного № "Хроники Мусагета" (условно так называли наши период<ические> выпуски). Тогда в видах большего удобства оказалось, что
>
> 1) возможно печатать каталог (quasi проспект) хоть сейчас в следующем порядке:
>
> 1) Ваша статья о Мусагете (или без оной?)
>
> 2) Либо авторецензии, либо мною составленный по образцу Дидерихса "Обзор книг К-ва «Мусагет»".
>
> 2) Возможно печатать независимо от того пробный № "Хроники"»[16].

Как видно из письма, Белый допускал выбор одного из двух материалов — или обзора, или каталога, включающего рецензии, и, судя по всему, оставлял

этот выбор за Метнером. Более подробно о том, каким он видит «Обзор книг Мусагета», Белый говорит в этом же письме, раскрывая характер третьего отдела журнала:

> «Третий отдел. Приближается к каталожной форме. Печатаются обзоры книг 1) наших 2) не наших (пример: обзор книг "Пути", "Скорпиона" в нашем освещении, т. е. взгляд "Мусагета" на окружающие явления книжного дела. 3) Вообще печатается обзор тех симптоматических книг, которые являются таковыми нашему сознанию (только не рецензии). Вышла например вам любопытная книга Гете, книга о Ницше, книга о романтиках. Вы видите нить, указываете на книги. Наконец здесь вообще можно высказывать личное мнение о характере такой-то или такой-то серии книг. Следовательно и здесь в принципе я различаю два типа обзора: 1) обзор мусагетский (страниц 8–10) т. е. взгляд на серию книг редакции, основанный на соглашении большинства мусагетцев (взгляд каждого лица здесь представлен в программе минимум) 2) обзор личный т. е. того или иного сотрудника Хроник т. е. серия известных книг, взятая в аспекте Метнера и только Метнера, Киселева, меня (программа maximum) (10 страниц)»[17].

В протоколе редакционного собрания «Мусагета», состоявшегося 23 сентября 1911 г. был набросан приблизительный состав первого номера журнала и его объем. На тот момент в редакционном портфеле имелись следующие материалы:

> «I отд <ел> Статья Э. К. Метнера — 8 стр.
> В. И. Иванова ——————— 5
> Ф. А. Степпуна ——————— 8
> всего 21 с.
>
> II отд<ел> Ф. А. Степпун (Ландшафт)[18] — 6
> Брюсов[19] ——————— 5
> «Нечто о мист.» Бугаева[20] ——— 8
> «Разговоры»[21] ——————— 8
> 2-й Разговор[22] ——————— 6
> всего 33 стр.
>
> II отд<ел> Обзор ——————— 6 стр.
> Всего 60 стр.»[23]

19 октября 1911 г. Метнер отвечал Белому из Пильница: «Ваш проэкт проспекта вполне одобряю...»[24]. Однако проспект так и не увидел света. Первый номер журнала «Труды и Дни» отличался от приведенной выше схемы, но так же состоял из двух центральных отделов. Открывающая его заметка «От редакции» разъясняла распределение материалов по отделам. В первый отдел вошли «теоретические и критические статьи, посвященные общим вопросам и отдельным явлениям художественного творчества». Во втором же предполагалось разрабатывать «проблемы современного философского и религиозно-нравственного сознания, наравне с темами эстетики, изучаемой в общефи-

лософской связи»[25]. Как раз во втором отделе можно обнаружить некоторые статьи, изначально предназначавшиеся для проспекта.

В помещенной в начале второго отдела статье Э. Метнера «"Мусагет". Вступительное слово редактора» говорилось о причине, по которой проспект решили не издавать:

> «Укоренился обычай, по которому издательства обнародывают уже в самом начале своей деятельности проспекты, указывающие на основные задачи нового учреждения и на то, какое направление намереваются дать труду своему лица, входящие в его состав. Опыт показал, что почти всегда подобные "платформы", если не считать политико-общественных, оставались не проведенными в жизнь. Мы имеем, конечно, здесь в виду не рекламные воззвания, заранее осужденные остаться мертвою буквою, а вполне чистосердечно данные обещания, о дружном исполнении которых мечтала объединенная издательством группа литераторов.
>
> Не желая выдавать никаких обязательств и в то же время чувствуя необходимость сообщить читающей публике некоторые сведения о книгоиздательстве (характер которого недостаточно выясняется небольшим списком изданных и готовящихся книг), редакция Мусагета решила в первых номерах журнала Труды и Дни поместить ряд статей ближайших сотрудников о Мусагете, Орфее, Логосе вместо того, чтобы торжественно опубликовать одну коллективно и дипломатично составленную программу, которая, обязывая и сковывая, все-таки не в состоянии отразить воззрений всех ее составителей»[26].

Обзор Белого не был напечатан в журнале. Вместо него в номер вошел каталог «Мусагета». Некоторые из представленных в нем изданий были снабжены мини-рецензиями. В ряде случаев использовались цитаты из разных источников. «Эллинская религия страдающего Бога» осталась неаннотированной. Также без аннотаций остались «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи, «Собрание стихотворений» и «Ночные часы» Блока, «Собрание стихов» З. Гиппиус, «Апрель. Вторая книга стихов» С. Соловьева и «Stigmata» Эллиса.

Написанный Белым в 1911 г. черновик «Обзора книг Книгоиздательства "Мусагет"» хранится в НИОР РГБ (Ф. 190. К. LV. Ед. хр. 17) и до сих пор не публиковался. Там же хранится и его «брат-близнец» — «Обзор Книгоиздательства "Скорпион"» (Ф. 190. К. LV. Ед. 16). В картотеке указано, что он также был подготовлен для первого номера журнала. Причем, этот обзор имеет помету Метнера «Не надо». В публикации обзор «Скорпиона» дается перед обзором «Мусагета» из соображений хронологических и чтобы нагляднее представить мысли Белого об истории и развитии русского символизма. В целом, оба текста составлены по сформированным Андреем Белым принципам, показана обусловленность каждого издания в обоих книжных репертуарах. Но, вместе с тем, оба обзора представляют собой взгляд Белого на эволюцию символизма, рассуждения о форме и содержании литературной школы.

О причинах того, почему не был напечатан обзор, можно лишь строить догадки. Вполне вероятно, Метнеру не понравилась идея, что в материале,

который планировался как редакционная статья, то есть без подписи, Белый выражал свои собственные взгляды на развитие символизма в России. Тем более что некоторые положения были созвучны идеям, изложенным Белым в статьях, составивших сборник «Символизм», который вышел в «Мусагете» одним из первых.

Думается, что публикация этих текстов Андрея Белого станет важным дополнением, как к его творческой биографии, так и к характеристике русского символизма в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Юнггрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001. С. 46.

2 Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920) / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и Дж. Малмстада // Русская литература. 2015. № 2. С. 61.

3 В. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров / Вступит. ст. и публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. № 2. С. 324.

4 Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова. С. 75–76.

5 Там же. С. 80.

6 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 414.

7 Петровский Алексей Сергеевич (1881–1959) — переводчик, антропософ.

8 Статья Эллиса «О задачах книгоиздательства «Мусагет»» опубликована в кн.: *Лавров А. В.* Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 493.

9 Книгоиздательство, основанное Ойгеном Дидерихсом (1867–1930) в 1896 г. во Флоренции, через год перенесенное в Лейпциг. С 1904 г. располагалось в Йене. Выпускало преимущественно книги по философии и истории, зачастую мистически и расово окрашенные. С 1948 г. и до настоящего времени функционирует в Дюссельдорфе.

10 Кожебаткин Александр Мелентьевич (1884–1942) — российский издатель и библиофил, основатель издательства «Альциона».

11 Ахрамович (Ашмарин) Витольд Францевич (1882–1930) — российский поэт и переводчик, кинокритик, позднее — государственный деятель. В 1910 г. был секретарем издательства «Мусагет».

12 Рачинский Григорий Алексеевич (1859–1939) — религиозный публицист, редактор и переводчик Ф. Ницше, председатель Московского Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева.

13 Сизов Михаил Иванович (1884–1956) — биофизик, переводчик, литературный критик, педагог, антропософ.

14 Киселев Николай Петрович (1884–1965) — выдающийся русский и советский ученый-книговед, библиограф. С октября 1913 г. был секретарем «Мусагета».

15 НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 48. Л. 1–2.

16 Там же.

17 Там же. Л. 3 об.–4.

18 Статья Ф. Степуна «О феноменологии ландшафта» была напечатана в № 2 журнала «Труды и Дни».

[19] Цикл «Miscellanea» В. Брюсова, планировавшийся для первого номера, на страницах «Трудов и Дней» так и не появился.

[20] См. статью Белого «Нечто о мистике» в № 2 «Трудов и Дней».

[21] См. статью Белого «О чем говорят. О двойной истине» № 2 «Трудов и Дней» (за подписью «Cunctator»).

[22] См. там же.

[23] НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 17. Ед. хр. 28. Л. 1 об.

[24] НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 27. Л. 1.

[25] Труды и дни. 1912. № 1. С. 1.

[26] Там же. С. 53.

Андрей Белый

ОБЗОР КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВА «СКОРПИОН» К КАТАЛОГУ № 1 ЖУРН<АЛА> «ТРУДЫ И ДНИ»

Подготовка текста и примечания Е. Г. Тарана

Много писалось о той группе представителей современной литературы, которых ходячая критика многообразно и многократно определила ничего не говорящим термином *«модернисты»*, или же еще менее говорящей кличкой *«декаденты»*. Дать отчетливое представление о том, что такое модернизм, не сумела критика: *«модернистично»* или все то, что выходит из-под пера в 1911 году, или то, что выходит своевременно; как в первом, так и во втором случае мы имеем дело не со школой; для одного читателя своевременно выходит полное собрание сочинений Шекспира, для другого — Семена Юшкевича[1]. *«Модернизм»* вовсе не определяет какую-либо литературную школу; скорей совокупность школ противоречивых. *«Декадентство»* еще менее определяет особенность школы; определение группы произведений искусства, как упадочных, есть определение не эстетическое, а психиатрическое; а психиатрический критерий — орудие для критики обоюдоострое: сколько раз психиатрический анализ произведений Тургенева, Достоевского, Гоголя отмечал дегенеративные черты у авторов лучших произведений российской словесности. Сознавая шаткость понятий *«модернизм»*, *«декаденство»*, многие лучшие критики стремились связать эти понятия с понятием литературной школы. Такую школу в свое время не без основания назвали школой *символистов*. Одни пытались связать понятие школы с приемом письма, другие — с определенным мироощущением; анализируя приемы письма, мы должны прийти к убеждению, что современные символисты глубоко разнятся друг друга: следовательно, в рамках литературной школы они содержаться не могут; вернее с понятием *«символизм»* связано представление о целом мироощущении, способном стать, как философской системой будущего, так и жизненным путем: своеобразие приемов письма в свою очередь предопределено, чем-то бóльшим, нежели литературная школа. Понятие *«символа»*, как и понятие *«культура»*, сложнее и многограннее, сравнительно с тем, как оно отражается в среднем читателе.

К-во *«Скорпион»* сыграло огромную роль как в деле ознакомления русского читателя с произведениями западно-европейского и русского символизма, так и с идеологией представителей русского символизма. В течение шести лет оно намечало вехи развития этой идеологии в незабываемом журнале *«Весы»*, выходившей при *К-ве*. Можно сказать, что весь *круг чтения* современного читателя по западно-европейской литературе составлен по программе К-ва *«Скорпион»*. К-во *«Мусагет»* считает долгом приветствовать старшего своего товарища по культурной работе.

Обозревая список книг, изданных К-вом *«Скорпион»*, мы убеждаемся в том, что список этот является глубокопродуманным; ряд имен вы не встретите в этом списке. Вместе с тем в допущенных пределах К-во *«Скорпион»* выпустило ряд авторов иностранных и русских, глубоко отличающихся и по приемам письма, и по принадлежности к литературным школам: и романтик Блок, и классик Брюсов, и реалист [зачеркнуто: Бунин] Гамсун находили в свое время приют в К-ве. Многообразные литературные школы представлены здесь: все они, однако, имеют отношение к идеологии символизма.

Обозревая список иностранных авторов, изданных *«Скорпионом»*, мы встречаемся с рядом многоговорящих русскому читателю имен; и однако еще так недавно имена эти были чужды русскому обществу. Почин в пропаганде многих кумиров русской читающей молодежи взяло на себя К-во «Скорпион». И оно стойко отстаивало свою линию в журнале «Весы».

Помним мы сдержанное отношение русской читающей публики к великому драматургу XIX столетия, Ибсену. Только в XX столетии Ибсен нашел верный путь в сердце русского читателя. Понятно издание начинающим К-вом одной из замечательнейших символических драм Ибсена.

Генрик Ибсен. Когда мы мертвые пробуждаемся. Пер. с норвежского С. А. Полякова и Ю. Балтрушайтиса. Изд. 1-е и 2-е. К-во «Скорпион». 1900 г.

Выбором пьесы К-во подчеркнуло лозунг своей деятельности: искание новых путей в искусстве, предопределенных новым творческим отношением к жизни. В выборе драмы Ибсена сказалось стремление К-ва присягнуть заветам величайших символистов XIX столетия. Ровно через 11 лет, после непрерывной энергии в деле пропаганды новых путей литературного творчества мы видим снова присягновение заветам отцов современного символизма.

Поль Верлэн. Собрание стихов. В переводе Валерия Брюсова. К-во «Скорпион». 1911. Ц. 2 р.

Между 1900 и 1911 годами К-во «Скорпион» непрерывно печатает произведения западных писателей, преемственно связанных с отцами символизма.

К таким произведениям относятся произведения Кнута Гамсуна. Гамсун ныне в России один из наиболее популярных и любимых авторов; но 11 лет тому назад имя Гамсуна было почти вовсе неизвестно у нас; и мы помним не-

цензурную брань печати по адресу «Скорпиона» за печатание *«бездарного норвежского дикаря»*. К-ву «Скорпион» принадлежит честь и почин в ознакомлении русского читателя с некогда «дикарем», ныне же — любимым писателем.

Кнут Гамсун. Сьеста. Очерки и рассказы. Перевод с норвежского С. А. Полякова. К-во «Скорпион». 1900 г.

Кнут Гамсун. Пан. Пер. С. Полякова. К-во «Скорпион». 1902 г. Распродано.

Кнут Гамсун. Драма Жизни. Перевод с норвежского С. А. Полякова. Изд. 3-е. К-во «Скорпион». 1907. Ц. 50 к.

Произведения талантливого польского беллетриста Ст. Пшибышевского, впоследствии даже переоцененные критикой, также впервые появились в книгоиздательстве.

Пшибышевский. Сыны земли. Пер. Троповского. 1905. Ц. 50 к.

Ст. Пшибышевский. Вечная сказка. Пер. Троповского. 1907. Ц. 1 р.

Пшибышевский. Homo Sapiens. Изд. I и II. Распродано. К-во «Скорпион».

Ст. Пшибышевский. Собрание стихотворений. К-во «Скорпион». 1906 г.

Произведения М. Метерлинка уже рано стали проникать в русскую читающую публику. К-во «Скорпион» познакомило читателей с автором, у которого М. Метерлинк в значительной мере заимствовал приемы своего письма.

Шарль-ван-Лерберг. Они почуяли. M-lle Коси-Сено. Перевод С. А. Полякова. К-во «Скорпион». 1908 г. Ц. 40 к.

Шарль-ван-Лерберг. Пан. К-во «Скорпион». 1908 г.

Из произведений Метерлинка К-во «Скорпион» выбрало те, с которыми в свое время русское общество было менее всего знакомо.

Морис Метерлинк. Стихи. Пелиас и Мелизанда. Перевод В. Брюсова. С 3 портретами М. Метерлинка и статьей о его жизни и творчестве. 1905 г. Ц. 1 р. К-во «Скорпион».

М. Метерлинк. Избиение младенцев. 1904 г. К-во «Скорпион».

Из произведений английского модернизма К-во «Скорпион» напечатало два произведения О. Уайльда.

Оскар Уайльд. Флорентийская трагедия. Перевод М. Ликиардопуло и А. Курсинского. 1907 г. К-во «Скорпион».

Оскар Уайльд. Тюремная баллада. Перевод К. Бальмонта. 1904 г. Ц. 50 к. К-во «Скорпион».

Последнее произведение Уайльда характерно в том отношении, что эстетический взгляд на мир и природу человека меняет автор на более глубокий взгляд: эстетизм переходит в трагизм.

Имя Верхарна, в настоящее время более известное у нас, чем где бы то ни было, впервые было произнесено на страницах периодической печати группой писателей, объединенных «Скорпионом».

Эмиль Верхарн. Елена Спартанская. Перевод Брюсова. 1909 г. Ц. 80 к. К-во «Скорпион».

Впервые эта же группа писателей познакомила Россию с личностью и творчеством Уольта Уитмана.

Уольт Уитман. Побеги травы. Пер. К. Бальмонта. 1911 г. Ц. 1 р. 90 к. К-во «Скорпион» (наложен арест)[2].

То же можно сказать и о малоизвестном, но замечательном бельгийском поэте Жилькэне.

Иван Жилькэн. Ночь. Избранные стихотворения в переводе Головачевского. 1911. Ц. 60 к. К-во «Скорпион».

Символизм имеет глубокие корни в истории европейской культуры; в настоящее время нас озабочивает установить связь символизма с рядом ему предшествовавших течений, достаточно отразившихся в истории литературы. Предыдущее же десятилетие мы были более озабочены показать то новое, что дали современные нам символисты. Отношение к символизму не изменилось: изменилась лишь тактика экспозиции основных тем, затронутых символистами. Нужно было сперва отчетливо показать, так сказать, основную тему творчества символистов конца XIX столетия, а потом уже показать ее же в контексте прошлого. Если вторая задача есть одна из задач, озабочивающих К-во «Мусагет», то К-во может со спокойной совестью приступить к ней, полагая, что первая задача (знакомства с творениями символистов) блестяще выполнена К-вом «Скорпион». Но первые шаги к ознакомлению с предтечами символистов предприняты тем же «Скорпионом». В этом отношении любопытен польский писатель первой половины XIX столетия Зигмунт Красинский, читая которого, как и *Словацкого*[3], невольно переносишься к концу века.

Зигмунт Красинский. Небожественная комедия. Пер. А. Курсинского. Изд. 2-е. С портретом Красинского. 1906 г. Ц. 60 к. К-во «Скорпион».

Еще более близок к нам Э. По, творчеством которого так вдохновлялся Ш. Бодлер.

Эдгар По. Собрание сочинений в переводе К. Д. Бальмонта. Том I. Поэмы, сказки. Том II. Рассказы, статьи. Том III. Страшные рассказы, гротески.

Наиболее симптоматично для всей деятельности К-ва издание перевода Лукреция Кара, по-видимому выходящее из рамок деятельности «Скорпиона», на самом же деле устанавливающее связь культурных запросов античной аристократии духа с современностью.

Лукреций Кар. О природе вещей. Перевел И. Рачинский. М., 1904. К-во «Скорпион».

Те же мотивы, заставляющие нас сознательно уделять внимание проблемам античной культуры и философии, руководили очевидно и «Скорпионом», тем более, ныне К-во готовит очерки литературы и жизни Рима IV в. по Р. Х.

Валерий Брюсов. Aurea Roma. Золотой Рим. Очерки литературы и жизни IV в. по Р. Х. Готовится. К-во «Скорпион»[4].

До двадцати семи томов любовно изданных авторов очерчивают в достаточной мере те вехи в западноевропейской литературе, на которые в свое время впервые обратило внимание читателей К-во. Эти вехи впоследствии стали *проторенными тропами* ряда чисто коммерческих предприятий. Одиннадцать лет тому назад на знамени писателей, сгруппированных вокруг *«Скорпиона»*, стояли имена Ибсена, Метерлинка, Верлэна, Гамсуна, Уайльда, Верхарена, Пшибышевского, Уитмана и мн. др. За признание этих имен в России мужественно боролась группа писателей, объединенных *«Скорпионом»*. А в широкой критике по отношению к этим именам господствовало презрение. Норвежских писателей именовала критика *«господами с канатами вместо нервов»*. Гамсун был для них *«дикарем»*. Уайльд чем-то вроде мошенника; Пшибышевский — *«эротоманом»*; Верлэн — *«алкоголиком»*. Квалификация деятельности Верхарна, Лерберга, Уитмана отсутствовала благодаря полному незнанию критикой этих имен. Произведения, издаваемые *«Скорпионом»*, часто лежали на полке нераспроданными, как это имело место с «Паном» и «Сьестой» Гамсуна. И вот через десять лет книжные витрины магазинов начинают пестреть *полными собраниями сочинений* названных писателей в бесконечно более слабых переводах. *«Дикарь»* Гамсун появился в виде приложения к «Ниве»[5]. То же следует сказать об *эротомане* Пшибышевском[6] и *алкоголике* Верлэне. А творчество *господ с канатами вместо нервов* (скандинавские писатели) стало объектом издательской эксплуатации.

Вехи вкусов русского читателя ныне стали *вехами*, рекомендованными *«Скорпионом»* одиннадцать лет тому назад. Самая внешность изданий стала неудачным подражанием внешности скорпионовских изданий. Следует поэтому с благодарностью отметить бескорыстную деятельность Книгоиздательства в процессе ознакомления русской читающей публики с литературным западом конца XIX столетия. Роль «Скорпиона» уже вписана красными буквами в историю русской культуры. Другая задача книгоиздательства состояла в ознакомлении читателей с творчеством русских символистов; и в этом смысле деятельность «Скорпиона» столь же плодотворна. Имена Мережковского, Брюсова, Бальмонта, В. Иванова, Сологуба, Белого, Блока, Гиппиус, Кузмина суть имена, которые рекомендовало К-во вниманию читателей, выпуская некогда альманах *«Северные цветы»*. Эта группа писателей и была группой писателей *«Скорпиона»*. И подобно тому, как ходячая критика именовала некогда Гамсуна *«дикарем»*, та же критика именовала русских писателей *«бездарностями»* и *«декадентами»*. Признание бездарности Бальмонта, Сологуба, Брюсова, Блока, Мережковского в наши дни идентично бездарности так судящего критика. Некогда же критика эта безответственно чинила над этими именами свой суд

и расправу. И отстаивать деятельность названной группы писателей для К-ва было подвигом мужества.

Северные цветы на 1901 год. Стихи, рассказы, статьи. Обложка К. Сомова. 1901 г. Ц. 1 р. К-во «Скорпион».

Северные цветы на 1902 год. Стихи, рассказы, статьи. Обложка Сомова. Ц. 1 р. К-во «Скорпион».

Северные цветы. Альманах за три года — 1901, 1902, 1903 гг. Большой том свыше 600 стр. Стихи, рассказы, статьи: К. Бальмонта, Валерия Брюсова, З. Гиппиус, М. Лохвицкой, Д. Мережковского, Н. Минского, В. Розанова, К. Случевского, К. Фофанова, А. Чехова и др. Письма: А. С. Пушкина, Ф. Тютчева, И. С. Тургенева, А. Фета, Вл. Соловьева, Н. Некрасова и др. Виньетки, заставки Сомова, Л. Бакста, М. Волошина и др. Обложка Борисова-Мусатова. 1904 г. Ц. 3 р.

Северные цветы Ассирийские на 1904–5 гг. Роскошное издание. 1905 г. Ц. 3 р. К-во «Скорпион».

Северные цветы. Сборник пятый. Стихи, рассказы, статьи. 1911 г. Ц. 1 р. 50.

Символизм не есть школа искусства, символизм есть живейший нерв самого творчества, выражающегося в многообразных формах; формами выражения символизма являются не только формы романтического творчества: реализм, классицизм суть также проявления творческого процесса, центральным определением которого является символизм. Момент осознания этого сопровождается протестом против самодовлеющего спокойствия школы и только школы искусства. В этом смысле в творчестве символистов намечаются далекие перспективы творчества, как начала, преобразующего самую жизнь. В отношении к основным стремлениям человеческой жизни символизм *идеен*; в отношении к преходящим моментам нашей деятельности, перенесенным от периферии к центру, символизм *тенденциозен*: тенденция его заключается в борьбе с узкой тенденциозностью творчества. Наконец в отношении к идеологии частных литературных школ символизм показывает свой будто бы *безыдейный облик*. Критика упрекала некогда писателей *«Скорпиона»* в безыдейности: представители романтизма, реализма и классицизма неоднократно печатались в *«Скорпионе»*. Романтик Блок здесь печатался рядом с классиком Брюсовым. На самом же деле, выказывая терпимость к проявлению различных литературных школ символизма, К-во подчеркивало по-видимому то обстоятельство, что теория символизма не стоит в связи с частным проявлением творчества, но с проявлением творчества вообще. Будучи безыдейным в отношении к *школе*, К-во относилось с резким осуждением к нарочитой тенденциозности, в какой бы школе эта тенденциозность ни проявлялась: достаточно вспомнить резкую критику литературной идеологии *Знания* наряду с идеологией мистиков, модернистов, стилизаторов и эстетов на страницах *«Весов»*. Писатели *«Весов»* многократно подвергались упреку в тенденциозности. Совмещение резкой определенности *(«Весы»)* с широкой терпимостью являлось показателем той внутренней

идейности в отношении к лозунгам символизма, которой характеризуется вся деятельность обозреваемого К-ва. И нас поэтому не должно удивлять многообразие русских литературных школ, представленных вниманию читателя «Скорпионом». Наиболее полно представлена здесь романтическая линия молодого русского искусства. К-во *«Скорпион»* издает (частью издало) полное собрание стихов Бальмонта, этого чистого романтика символизма.

К. Д. Бальмонт. Полное собрание стихов.
Том I. (Под северным небом. В безбрежности. Тишина). 1908. Издание 3-е. Ц. 2 р.
Том II. (Горящие зданья). Издание третье. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к.
Том III. (Будем, как Солнце). Издание третье. 1908. Ц. 1 р. 50 к.
Том V. (Литургия красоты). Издание второе. 1911 г. Ц. 1 р. 50 к.
Том VI. (Фейные сказки. Злые чары). Издание второе. (Выйдет в июне с. г.)
Тома IV, VIII, IX готовятся к печати[7].
Том VII. (Жар-Птица). 1907. Ц. 2 р.
Том X. (Хоровод времен). 1909. Ц. 1 р. 20 к.

В свое время стихотворения, печатаемые в собрании сочинений, выходили в отдельных сборниках.

Проблема романтизма тесно связана с проблемой религиозной через мистический налет, явно присущий произведениям романтической Музы. И потому, признавая подлежащими вниманию проявления современного романтизма, К-во *«Скорпион»* признавало и вытекающие из романтизма следствия. К произведениям мистической романтики К-во *«Скорпион»* причислило произведения Андрея Белого, с некоторыми из которых и знакомило читателя.

Андрей Белый. Симфония (2-я, драматическая). 1902 г. К-во «Скорпион». Распродано.
Андрей Белый. Северная симфония (1-я героическая). 1904. Ц. 75 к. К-во «Скорпион».
Андрей Белый. Четвертая симфония. Кубок метелей. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к. К-во «Скорпион».
Андрей Белый. Золото в лазури. Первый сборник стихов. 1904. Ц. 2 р. К-во «Скорпион».

К таким же произведениям романтического символизма следует отнести и *«Облака»* Жагадиса.

Жагадис[8]**. Облака. Поэма в прозе. 1905 г. Ц. 65 к. К-во «Скорпион».**

Еще большее устремление к мистике встречает нас в произведениях В. Иванова.

Вячеслав Иванов. Прозрачность. Вторая книга лирики. 1904 г. Ц. 1 р. 50 к. К-во «Скорпион».

Вячеслав Иванов. Cor Ardens. Speculum Speculatorum. Эрос. Любовь и смерть. 1-я часть. 1911 г. Ц. 2 р. 40 к. К-во «Скорпион».
Вячеслав Иванов. Cor Ardens. II часть печатается. К-во «Скорпион»[9].

К этому же циклу мы невольно относим книгу лирики Кузмина.
Кузмин. Сети. Первая книга стихов. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к.

Искони некоторые линии романтизма в религиозных исканиях своих своеобразно касались мистических чаяний, волнующих народные массы. Такая линия современного русского романтизма, где-то соприкасающаяся и с реализмом, и с религией, представлена в *«Скорпионе»* следующими произведениями.

Андрей Белый. Серебряный Голубь. Повесть в семи главах. 1910 г. Ц. 1 р. 80 коп. К-во «Скорпион».
А. Добролюбов. Собрание стихов. Предисловие Валерия Брюсова и Ив. Коневского. 1900 г. К-во «Скорпион».
А. Блок. Нечаянная радость. Второй сборник стихов. К-во «Скорпион». 1907 г. Распродано.
З. Н. Гиппиус. Собрание стихов. 1904 г. К-во «Скорпион». Ц. 1 р. 50 коп.
Д. С. Мережковский. Гоголь и чорт. 1906 г. К-во «Скорпион». Распродано.

Так интересно и полно представлена линия русского романтического символизма во всех его многообразных изгибах, со всей сложностью ее воодушевляющих проблем. Перечисленные книги (25 томов) составляют исчерпывающую библиотеку неоромантического течения в России.

Богато представлена и другая линия молодого русского искусства, в которой прозвучала явная нота классицизма. К этой линии следует прежде всего отнести произведения Валерия Брюсова. Произведения эти одно за другим выходили последовательно в К-ве *«Скорпион»*. Ныне же они собраны в следующих книгах.

Валерий Брюсов. Пути и перепутья. Стихи 1892–1909 г.г.
Том I. Стихи. 1892–1901. (Chefs d'oeuvre. Me eum esse. Tertia Vigilia). 1907 г. Ц. 2 р.
Том II. Стихи. 1902–1906. (Urbi et Orbi. Stephanos). 1908. Ц. 2 р.
Том III. Стихи. 1907–1909 гг. (Все напевы). 1909. Ц. 2 р.
Валерий Брюсов. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. 2-ое дополненное издание. 1909. Ц. 2 р. 50.

К произведениям этой линии русского символизма примыкают также следующие, изданные «Скорпионом» книги.

Н. Гумилев. Жемчуга. Стихи. Ц. 1 р. 50 к. К-во «Скорпион».
Иван Коневской. Стихи и проза. Посмертное издание. С портретом автора. 1910 г. Ц. 1 р. К-во «Скорпион».
Ю. Балтрушайтис. Земные ступени. Элегии. 1911 г. Ц. 1 р. 50 к.

Классическая линия русского символизма непроизвольно соприкасается с изучением литературной формы произведений былых времен; умелое проникновение в дух былых эпох, восстановление культа старины, а также вдохновение формой и темами литературных течений прошлого воскресает невольно в этой линии символизма. К-во *«Скорпион»*, знакомя читателей с произведениями неоклассицизма в России, взяло на себя труд ознакомления и с произведениями, порожденными этой линией.

Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть из немецкой жизни XVI в. Изд. 2-е, дополненное примечаниями. 1909 г. Ц. 2 р. 50 к. К-во «Скорпион».

М. Кузмин. Первая книга рассказов. 1910. Ц. 1 р. 50. К-во «Скорпион».

М. Кузмин. Вторая книга рассказов. 1910. Ц. 1 р. 80 к. К-во «Скорпион».

Д. Мережковский. Любовь сильнее смерти. 1902. Распродано. К-во «Скорпион».

Вдохновляясь прошлым, неоклассицизм наших дней по-новому воскрешает перед нами былые культуры древности.

Бальмонт. Змеиные цветы. Путевые письма из Мексики. 1910. Ц. 3 р.

По-новому останавливается он перед классическими произведениями русской словесности; внимательное отношение к русским лирикам прошлого является результатом и плодотворных работ русских символистов в этом направлении, и внимательного собирания и освещения историко-литературного материала.

Валерий Брюсов. Лицейские стихи Пушкина. Исследование. Ц. 1 р. К-во «Скорпион».

Валерий Брюсов. Испепеленный. К характеристике Гоголя. Изд. 2-е. 1910. Ц. 40 к. К-во «Скорпион».

Н. Лернер. Труды и дни А. С. Пушкина. Хронологические данные жизни Пушкина. 1903 7. Ц. 1 р. К-во «Скорпион».

Письма Пушкина и к Пушкину. Новые материалы. Редакция и примечания В. Брюсова. 1903. Ц. 1 р. 50. К-во «Скорпион».

Линия реалистического символизма представляет собой линию развития символизма вообще. Углубляя и утончая реализм, многие современные писатели пришли к символизму; в этом отношении характерно развитие чеховского дарования в направлении к символизму; таков символизм Гауптмана, Ибсена, Гамсуна, Стриндберга, Гюисманса и др. Некоторые писатели приходили к символизму, непроизвольно утончая реализм; другие — произвольно разрывая моментами ткань реалистического повествования; к таковым следует отнести Пшибышевского. В этом смысле символический реализм ярко представлен *«Скорпионом»* в серии переводных произведений. Сологуб является единственным русским автором этой линии.

Федор Сологуб. Жало смерти. Шесть рассказов. 1905. Ц. 1 р. 50 к. К-во «Скорпион».

Кроме этой книги К-во «Скорпион» издало книгу стихов талантливого русского беллетриста-поэта в эпоху, когда имя Сологуба было вряд ли известно широкой читающей публике.

Федор Сологуб. Собрание стихов. 1904. Ц. 1 р. 50. К-во «Скорпион».

Таково многообразие книг, изданных *«Скорпионом»* за 11 лет бескорыстного служения русской культуре. Единственным упреком, который мы делаем «Скорпиону», есть немотивированное издание некоторых книг, к каковым относится издание 1) «Листопада» талантливого поэта Бунина[10] (случайного в *«Скорпионе»*) 2) издание нехарактерных стихотворений Д. С. Мережковского[11] 3) случайное появление в К-ве тома песен Николая Морозова[12] 4) издание трилогии пошловатого Шницлера («Зеленый попугай»)[13] 5) наконец чрезмерность обложек, концовок и заставок Феофилактова, этого подражателя и только подражателя Обри Бердслея. Вездесущие Феофилактова придает иной раз специфический привкус изданиям «Скорпиона», столь чуждого всем проявлениям поверхностного модернизма и *«сногсшибательного дендизма»*. Впрочем указанные недочеты составляют едва заметную точку на светлом фоне издательской и просвященной деятельности С. А. Полякова, этого неизменного вдохновителя обозреваемого издательства. Подводя итог изданиям *«Скорпиона»*, мы просматриваем каталог этого издательства. В свое время здесь появилось около ста томов — целая, тщательно подобранная библиотека. Единство плана культурной кампании, ведущейся уже 11 лет, становится ясным, когда мы развертываем любой из томов журнала К-ва *«Весы»*. Здесь не место оценивать позицию и идеологию этого замечательного журнала (мы откладываем это до другого раза): следует только отметить, что *«Весы»* были необходимым идейным центром издательства. Созданием *«Весов»* К-во *«Скорпион»* показало, какая бездна лежит между ним и издательством обыкновенного типа, в лучшем случае лишь не насилующим идеальные задачи свои во имя чисто коммерческих целей.

Весы. Ежемесячник искусства и литературы. Шесть лет издания (1904–1909). 72 №№, свыше 7000 страниц текста большого формата с рисунками (черными и в красках), заставками и концовками известных русских и иностранных художников.

В «Весах» напечатаны неизданные стихи, повести, рассказы, драмы, статьи, письма, воспоминания русских и иностранных писателей: Ренэ Аркоса, С. Ауслендера, Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта, Е. Баратынского, О. Бердетта, А. Блока, Валерия Брюсова, Андрея Белого, М. Волошина, Эмиля Верхарна, З. Гиппиус, Ренэ Гиля, Ж. де-Гурмона, С. Городецкого, В. Гофмана, Н. Гумилева, И. Грабаря, В. Жуковского, Антона Крайнего, В. Иванова, В. Каллаша, М. Кальвакоресси,

А. Кондратьева, М. Кузмина, Н. Лернера, М. Ликиардопуло, Д. Мережковского, В. Морфила, Н. Минского, Дж. Папини, С. Полякова, А. С. Пушкина, Ст. Пшибышевского, А. Ремизова, В. Розанова, Р. Росса, И. Рукавишникова, Б. Садовского, Вл. Соловьева, С. Соловьева, Ф. Сологуба, Е. Тарасова, гр. А. Н. Толстого, Оскара Уайльда, К. Чуковского, Г. Чулкова, Эллиса, П. Эттингера и мн. др.[14]

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927) — русский писатель и драматург, автор издательства «Знание», печатался в журналах «Русское богатство», «Мир Божий» и т. п.

2 3 марта 1911 г. Московским цензурным комитетом на книгу был наложен арест (см.: Переписка с К. Д. Бальмонтом. 1894–1918 // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 216 (прим. А. А. Нинова и Р. Л. Щербакова к письму № 150).

3 Произведения польского поэта и драматурга Юлиуша Словацкого (1809–1849) в «Скорпионе» не выходили. См.: *Словацкий Ю.* Ангелли: Поэма / Пер. с польск. А. Виноградова. М.: Мусагет, 1913.

4 Книга не вышла.

5 *Гамсун К.* Полн. собр. соч.: В 5 т. СПб., 1910.

6 Полн. собр. соч. С. Пшибышевского выходило в 1908–1910 гг. в издательстве В. М. Саблина.

7 Т. VI. Фейные Сказки. Злые Чары. Изд. 2-е. М., 1911; Т. IV. Только любовь. Изд. 3-е. М., 1913; Т. VIII. Зеленый вертоград. Изд. 2-е. М., 1911. Т. IX. Птицы в воздухе. М., 1911.

8 Псевдоним Алексея Иосифовича Бачинского (1877–1944), поэта, впоследствии проф. Московского университета.

9 Книга вышла в 1912 г.

10 *Бунин И.* Листопад. М., 1901.

11 *Мережковский Д. С.* Собрание стихов. 1883–1902 г. М., 1904.

12 *Морозов Н.* Звездные песни. М., 1910.

13 *Шницлер А.* Зеленый попугай. Трилогия. М., 1900.

14 Публикации перечисленных в обзоре авторов см. в: *Соболев А. Л.* «Весы», ежемесячник литературы и искусства. Аннотированный указатель содержания. М., 2003. Некоторые из упомянутых имен нуждаются в пояснении. Ренэ Аркос (1880–1959) — французский поэт, входил в группу «Аббатство»; Осберт Бердетт (1885–1936) — английский писатель и литературовед; Жан де Гурмон (1877–1928) — французский писатель и критик, брат Реми де Гурмона; Владимир Владимирович Каллаш (1886–1918) — русский литературовед, фольклорист и библиограф; Уильям Морфилл (1834–1909) — первый профессор русского языка в Англии, преподавал в Оксфорде; Джованни Папини (1881–1956) — итальянский журналист, писатель и критик; Роберт Росс (1869–1918) — журналист, критик, литературный душеприказчик Оскара Уайльда; Мишель Кальвакоресси (1877–1944) — франко-британский музыковед; Евгений Михайлович Тарасов (1882–1944) — поэт, участник революционного движения, в дальнейшем отошел от того и от другого, занимался научной работой в области экономики.

Андрей Белый

ОБЗОР КНИГ КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВА «МУСАГЕТ»

Подготовка текста и примечания Е. Г. Тарана

Поучительна судьба движения новорусского искусства последних десятилетий. Еще поучительней те стадии, которые пришлось претерпеть так называемой школе русского символизма. Сгруппированные сперва вокруг незабываемого *«Мира Искусства»*, старшие символисты явственно разделились на две группы в *«Новом Пути»* и *«Весах»*. Принцип естественного деления произошел в вопросе об индивидуализме. В то время как старшие символисты быстро покинули разработку чисто эстетических проблем для проблем религиозных, символисты второго призыва сосредоточили свою деятельность в «Весах». Но и здесь, быстро возроставшая школа быстро разделилась на две группы; обе группы стремились провозгласить себя школами: одна школа сгруппировалась вокруг В. И. Иванова в Петербурге; эта школа утверждала необходимость преодоления индивидуализма для соборного творчества; а другая школа, сосредоточенная вокруг В. Я. Брюсова, не отрицая идеи соборного творчества в принципе, предлагала вниманию читателя проблемы литературной техники и разработку теоретических вопросов эстетики, полагая, что все манифесты о преодолении индивидуализма и преждевременны и опасны для несозревших вкусов русского читателя. Одно время ожесточенная полемика (в *«Весах»* и *«Золотом Руне»*) разделяла символистов, в настоящее время в значительной степени столковавшихся в разделении труда общей культурной работы. Интересен поэтому общий исторический очерк этапов развития русского символического течения в связи с Западом.

Эллис. Русские символисты. Бальмонт, Брюсов, Белый. М. 1910 года. Цена 2 рубля. К-во «Мусагет».

Принципы петербургской школы развивались под значительным влиянием идей В. И. Иванова, черпавшего материал для своих статей из общих основ некоего оригинального мировоззрения; в основе этого мировоззрения лежала мысль об общем мистическом корне дионисических культов древности и христианства.

Вячеслав Иванов. Эллинская религия страдающего Бога. Опыт религиозно-исторической характеристики. (Печатается). К-во «Мусагет»[1].

Идеи петербургской школы встретили отповедь в сходственной с В. Ивановым концепции Андрея Белого, многократно утверждавшим примат творчества над познанием, но всегда проводившим резкую грань между чисто эстетическими задачами символизма, как литературной школы, и символизма, как искомого синтетического мировоззрения современности.

Андрей Белый. Арабески. Книга статей. Москва. 1911. Ц. 2 р. 50. К-во «Мусагет».

Вопрос об отношении формальных запросов эстетики к последним целям искусства выдвинул чисто философскую задачу обоснования принципов теории символизма, могущей примирить устремление литературной школы с исканием цельной системы и религиозными задачами современности. Явилась потребность теоретически обосновать закономерность кропотливых исследований в области экспериментальной эстетики наряду с стремлением символизма к религиозным высотам. Оказалось необходимым начертать хотя бы вехи будущей теории символизма, достаточно гибкой для того, чтобы, не отказываясь от автономии творчества, представить формы этого творчества иерархически соподчиненными стремлениям культуры.

Андрей Белый. Символизм. Книга статей. Москва. 1910 г. Цена 3 р. К-во «Мусагет».

Это расширение литературной школы символизма в направлении к общим проблемам культуры подчеркнуло, однако, необходимость более пристального разбора и задач частных искусств. И поскольку значение формы вырастает по мере ограничения искусства вообще искусством определенной формы, по стольку исследование формы в искусстве приобретает особый культурный интерес.

Адольф Гильденбрандт. Проблема формы в изобразительных искусствах. (Печатается). К-во «Мусагет»[2].

Вместе с расширением задач, диктуемых культурой искусству, возникает необходимость резкого отграничения всего органически цельного в современном развитии искусства от наростов, неизбежных, пока провозглашение новых форм искусства не замыкается в узкой, деморализующей партийности.

Вольфинг. Модернизм и музыка. Книга статей. Печатается. К-во «Мусагет»[3].

Возникает необходимость снова и снова проверить эстетический опыт современности изучением эстетических образцов хорошего прошлого; и обратно: в свете новых эстетических вкусов разобрать старые образцы искусства,

чтобы по-новому их приблизить к нам, или мотивировать наш отказ их принять. Историко-литературные работы нам и нужны, и ценны.

Борис Садовской. Русская Камена. 1910 г. Ц. 1 р. 50 к. К-во «Мусагет».

Теоретические вопросы настоящего по-новому выдвинули в истории литературы ряд имен, на которых по нашему убеждению недостаточно останавливалась официальная история литературы. Так мы знаем, что имена Гете и Шиллера сопоставлены рядом; между тем такое сопоставление двух глав Олимпа немецкой поэзии оставляет в тени третье замечательное и доселе нам малоизвестное имя; именно Жана Поль Рихтера[4]. Современность, обертываясь вспять и ища традиции, часто останавливается на тех литературных школах, которых официальная история литературы недавнего прошлого оставляла в тени; к такой школе следует отнести так называемых немецких романтиков; романтизм, также как и символизм, не был только литературной школой; наверное это было мироощущение, достаточно отразившееся и в философии (Фихте, Шеллинг, Шлегель, Шлейермахер), и в музыке (Шуман, Вебер), и в поэзии (Новалис, Тик, Шлегель); в то время как философия и музыка романтиков нашла себе достойное место в истории, поэзия и литература немецкого романтизма недостаточно знакома русским читателям. Между тем, отчетливо уясняя себе задачи символизма, мы видим, что здесь с большой энергией осознаны и приведены в систему те мотивы творчества, которые смутно наметили себе романтики; то и другое течение роднит общий обоим культ музыки и стремление к новым формам жизненных отношений. В Ницше и Вагнере по-новому для нас углубились недовершенные проблемы немецкого романтизма; нужно было <на> добрых полстолетия забыть романтизм, чтобы по-новому, с большей сериозностью вернуться к тем же проблемам. Необходимо знакомство современного русского читателя с образцовой поэзией романтиков.

Лира Новалиса в переложении Вячеслава Иванова. (Готовится). К-во «Мусагет»[5].

Необходимо знакомство и с романтической прозой.

Фридрих Шлегель. Люцинда. С приложением писем Шлейермахера. Перевод и вступительная статья Ф. А. Степуна. (Готовится). К-во «Мусагет»[6].

Кроме родственности по духу некоторых сторон в мироощущении символизма в истории литературы мы видим явный возврат к романтическим темам в творчестве Рихарда Вагнера, столь оцененного, как музыканта, и еще недостаточно оцененного как поэта философа. Вот почему книгоиздательство *«Мусагет»* считает нужным издать вольный перевод одного из лучших в поэтическом отношении произведений вагнеровской лиры.

Рихард Вагнер. Парсифаль. Драма-мистерия в переложении Эллиса. (Готовится). К-во «Мусагет»[7].

Многие из произведений отцов современного символизма, в свое время вызвавшие столько недоумений, были бы ближе поняты, если бы традиции романтической литературы не были бы заслонены в сознании читателей эпохами следующих за романтизмом псевдо-реализма и псевдо-классицизма. К таким непонятым в свое время произведениям, явно в духе повернутым к романтизму, принадлежат *«Поэмы в прозе»* Бодлера.

Бодлэр. Стихотворения в прозе. Перевод Эллиса. М. 1910 г. Цена 1 р. К-во «Мусагет».

Вообще начинаем мы понимать, что периодическая смена литературных школ (классицизма, реализма и романтизма) ставит эти школы в зависимость от процессов творчества; тот или иной способ символизации, ставший в известный период обязательным каноном, рождает школу; бунт ранней эпохи символизма против существующих школ был в сущности бунтом против требований школьных эстетик, признающих исключительное за методом своей школы в ущерб другим; теория символизма, признавая достоинство любой школы, переносит вопрос о формах творчества к изучению самих творческих процессов. Школа зависит от метода творчества; она не может иметь ни своей философии, ни своей эстетики; философия и эстетика есть специальный отдел искомой нашей эпохой теорией творчества; теория символизма и стремится быть теорией творчества. Связь с романтизмом многих видных представителей символизма обусловливается скорей протестом против догматики реализма (действие равно противодействию); символизм, доселе отчетливый, был к нам повернут своей *романтической* (дионисической) стороной; в ближайшем будущем, кажется, символизм к нам обернется *классицизмом* (аполлинизмом). Связь недавней эпохи с символизмом интересует нас еще в одном направлении; важно и интересно проследить в истории литературы волны романтических периодов от ранних эпох европейской лирики и до наших дней. В этом отношении мы естественно обращаемся к отцам нашей лирики — к трубадурам; поэзия трубадуров интересна нам в двояком отношении; романтизм сближает эту поэзию не только с началом XIX столетия, но и с концом его; с другой стороны в наиболее ранней стадии развития европейской лирики с наибольшей отчетливостью намечены стилистические проблемы, волнующие нас ныне.

Провансальские лирики XII и XIII веков. Перевод Н. П. Киселева. Комментарий (Готовится). М. К-во «Мусагет»[8].

Технические проблемы стиха без натяжки объединяют главнейших представителей современной русской поэзии независимо от внутренних мотивов, в них звучавших. Школы, созданные нашими новыми поэтами, сходятся в внимательном отношении к стихотворной форме. Разнообразные технические приемы выравнивают нашу молодую лирику как бы в один ряд.

Антология. Книга стихов. Москва. 1911 г. К-во «Мусагет».

Что же касается до внутренних мотивов поэзии, то наиболее типичным поэтом, соединяющим по-новому нас не только с романтиками, но и с поэзией трубадуров, и вместе с тем освещающим романтические темы определенной мистической концепцией, — К-во *«Мусагет»* считает Александра Блока.

Александр Блок. Собрание стихотворений в трех книгах. К-во «Мусагет».
Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме. (1898–1904). Издание второе. Москва. 1911. Ц. 2 р.
Книга вторая. Нечаянная радость. (1904–1906). Готовится.
Книга третья. Снежная ночь. (1906–1911). Готовится[9]**.**
Александр Блок. Ночные часы. Новый сборник. Готовится. К-во «Мус<агет>»[10]**.**

К-во *«Мусагет»* считается с современной поэзией в двояком отношении. К-во живо интересуется всем оригинальным и талантливым в современном течении русской поэзии, признавая, однако, своей задачей лишь отчасти включать в программу издательства печатание образцов этой поэзии, чтобы не отвлекаться от главной своей задачи — участвовать в выяснении принципов эстетической культуры. Тем не менее, К-во Мусагет отмечает некоторые явления в поэзии, характеризующие лирику современной души.

З. Н. Гиппиус. Собрание стихов. Книга вторая. М. 1910 г. Цена 2 рубля. К-во «Мусагет».

Нас останавливают и характерно выраженные устремления молодой русской символической поэзии; как-то тенденция к классицизму С. М. Соловьева.

Сергей Соловьев. Апрель. Книга стихов. М. 1910. Цена 2 р. К-во «Мусагет».

Останавливает и стремление перенести нас в Средние Века.

Эллис. Stigmata. М. 1911 г. Цена 2 р. К-во «Мусагет».

Все эти течения русской поэзии считаем мы культурными в том смысле, что за ними звучат еще пока неразвернутые пути новых мироощущений, содержащие ценный материал для предстоящей нам культурной работы.

Одним из таких путей считаем мы видимый возврат к Греции; огненные слова Ницше, а также серьезные работы в области античной истории и классической философии имеют ту культурную для нас ценность, что освящают по-новому нам смысл поэзии и философии греков, приближая их к современности и общем чувстве трагического миросозерцания. Трагедия — основа греческой философии, религии, поэзии; трагедию по-новому слышим мы в ускоренном темпе современности, борющейся с ее обступившими вырождением и смертью за новый идеал культуры. В Ницше, современном Гераклите, Греция соприкасается с нами; и потому нам важен по-новому Гераклит, важны и близки по-новому орфики.

Гераклит Ефесский. Фрагменты. Перевод Владимира Нилендера. М. 1910. Цена 1 р. К-во «Мусагет».
Гимны Орфея. Перевод Владимира Нилендера. Готовится. К-во «Мусагет»[11]**.**

Досократовская философия нам интересна еще в одном отношении: форма ее — афоризм; метод ее — образность. Начало развития философской мысли странно соприкасается с концом века; странно вспыхивает перед нами вновь афоризм. Мы уже знаем, что в образе-афоризме не только заключена примитивная простота мысли; часто тут заключается практическая мудрость. Теоретическая философия терминологична. Практическая мудрость блещет образцами своих изречений. Заветное стремление символизма — стать жизненным органически ценным путем.

Теория символизма обосновывает правомерность такого стремления; в этом смысле она *доказывает*; практика символизма не доказывает вовсе: она показывает, приоткрывает; последним стремлением символизма является стремление открыть покровенные пути жизни; в этом смысле символизм стремится к откровению; и поскольку путь откровения есть религиозно-мистический путь, по стольку *тайное* устремление символической практики сочетать искусство жизненного творчества с традиционными путями, которыми шла религия жизни; отсюда мистический налет на образцах современного искусства, углубляя которое мы видим, что налет этот становится основным фоном. Мистика есть соединяющее звено искусства с религией. Современное искусство, еще не подойдя к религии, уже вплотную приблизилось к мистике. Не отрицая и не борясь с религиозным мотивом будущего искусства, наоборот, приветствуя его, мы тем не менее боимся преждевременного, а потому насильственного (искусству чуждого) императива: искусство да подчинится религии; предельным этапом нашего рассмотрения эстетического творчества есть рассмотрение его как деятельности мистической; проблема мистики выступает опять для нас как проблема философии культуры. А для этого важно знакомство с классическими произведениями и деятельностью мистиков. Среди последних останавливает на себе внимание личность Агриппы Неттесгеймского.

Жозеф Орсье. Агриппа Неттесгеймский. Критико-биографический очерк. Перевод под редакцией и с дополнениями Валерия Брюсова. С портретом. Готовится[12]**.**

Экхарт и Беме сыграли огромную роль в пробуждении философской мысли в Германии; деятельность их в этом смысле во всех отношениях глубоко знаменательна. Между тем с произведениями обоих вовсе не знаком русский читатель. К-во «Мусагет» берет на себя инициативу в деле ознакомления с характерными произведениями того и другого мистика.

Мейстер Экхарт. Проповеди. Перевод М. В. Сабашниковой. Выйдет на днях. К-во «Мусагет».

Яков Беме. Аврора или Утренняя Заря в восхождении. Перевод Алексея Петровского. Готовится. К-во «Мусагет»[13].

Наконец некоторые из мистиков повлияли на современных к нам представителей символизма. В этом смысле можно говорить о влиянии Рэйсбрука на первую половину художественной деятельности Мориса Метерлинка. Многие мотивы, современные нам, звучат в изумительном произведении фламандского монаха.

Рэйсбрук Удивительный. Обаяние духовного брака. Вступительная статья М. Мэтерлинка. Перевод М. Сизова. М. 1910 г. Цена 2 р. К-во «Мусагет».

Помня о том, что жизненная практика символизма (его субстанция, так сказать) требует теоретического обоснования в культуре, мы строго делим самые факты эстетической культуры от систематизирующей эти факты теории; факты эстетики, их мистический горизонт говорит нашему чувству и главным образом воле, но не разуму. Разум же требует оправдания жизненного пути, как пути культурного. В этой теоретической и только теоретической плоскости выростает для нас философия самой культуры. Помня о важности теоретических запросов этой последней для современности, К-во *«Мусагет»* приняло на себя издание русской серии сборников по философии культуры международной редакции *«Логос»*.

Так очерчивается область нашей деятельности в направлении к обоснованию вех будущей культуры искусства, замкнутая в одном направлении *«Логосом»*, а в другом *«Орфеем»*.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Заявленная в обзоре книга в свет не вышла. Исследование Вяч. Иванова было напечатано в 1904 г. в журнале «Новый путь» (№№ 1–3, 5, 8–9).

2 Книга вышла в 1914 г.

3 Книга вышла в 1912 г. Вольфинг — псевдоним Эмилия Метнера.

4 Белый имеет в виду Иоганна Пауля Фридриха Рихтера, известного под псевдонимом Жан Поль (1763–1825) — немецкого писателя, преромантика и сентименталиста, автора сатирических сочинений.

5 Книга была объявлена, но в свет не вышла.

6 Книга была объявлена, но в свет не вышла.

7 Книга была объявлена, но в свет не вышла.

8 Книга была объявлена, но в свет не вышла.

9 Обе книги вышли в 1912 г.

10 Книга вышла в 1911 г.

11 Книга была объявлена, но в свет не вышла.

12 Книга вышла в 1913 г.

13 Книги вышли соответственно в 1912 г. и в 1914 г.

Е. В. Глухова (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ПРОЕКТАХ ПЕРВЫХ ЛЕТ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ: ПРОЛЕТКУЛЬТ И НАРКОМПРОС*

Литературоведческие публикации последних двух десятилетий явственно демонстрируют активное участие русских символистов в формировании дискурса советской культуры, рождавшейся в первые послереволюционные годы, когда бывшие соратники по модернистскому литературному цеху — Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок, Валерий Брюсов, Юргис Балтрушайтис, Владислав Ходасевич — вольно или невольно вовлекались в культурно-историческое строительство и принимали деятельное участие в работе новообразованных советских организаций — Наркомпроса и Пролеткульта.

Именно в этот период вырабатываются принципы филологического анализа художественного текста в работах Белого, Иванова и Брюсова, чьи многочисленные лекционные курсы для широкой аудитории играли не только просветительскую роль, способствуя кристаллизации поэтического вкуса у неискушенного слушателя, но и формировали своего рода альтернативную, неакадемическую практику подхода к стиховедческой аналитике. Организуя вокруг себя собственные поэтические школы (Иванов — в Пушкинском кружке, Андрей Белый — в Пролеткульте, Брюсов — в «Академии поэзии»), символисты заняли значительное место в обосновании поэтического и языкового эксперимента в практике русского авангарда (в частности, лекции и статьи Андрея Белого по вопросам ритма, образа и смысла поэтического текста — «О ритмическом жесте», «О прозе», «Глоссолалия», «Жезл Аарона»)[1].

В данной работе мы не ставим перед собой задачи осмыслить отношение Андрея Белого (как писателя и человека) к новой власти, прояснить его мировоззренческую и публицистическую позицию, в рамках которой складывался автобиографический миф о пути в обновленной России и сформировалась совершенно особая образно-метафорическая система послереволюционного творчества писателя. Опираясь на архивные источники и малодоступные материалы периодических изданий первых послереволюционных лет, мы хотели бы лишь кратко задержаться на некоторых малоизвестных сторонах соприкосновения и взаимодействия Андрея Белого с начальным периодом формирования прагматики официальной советской культуры (1918–1919 гг.).

---

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН по гранту РГНФ 15-34-12003 «Русская революция 1917 г. в литературных источниках (1917 — нач. 1920-х годов)».

Вернувшись из Дорнаха осенью 1916 г., Белый находился в состоянии человека, выпавшего из литературного процесса и оказавшегося перед необходимостью возобновления прежних связей — с одной стороны, и необходимостью исполнения своей антропософской миссии — с другой, со всеми вытекающими из этого последствиями, в том числе — перед необходимостью формирования вокруг себя нового и другого круга общения. И если первое предоставляло по крайней мере возможность относительно небольшого дохода, то второе по сути дела ставило Белого особняком в мире литераторов.

Собственно уже Февральская революция привносит новую струю в самоопределение писателя в рамках новой государственной политики[2]. Весь 1917 г. проходит в перемещениях между Москвой и Петроградом (в частности, Белый выступал в московском и петербургском отделениях Религиозно-философского общества с чтением реферата «Александрия и мы»; интенсивно сотрудничал с Ивановым–Разумником, читал публичные лекции «Драма жизни» (Москва) и «Творчество мира» (Москва и Петроград), «Жезл Аарона» и «Поэзия слова»[3]; лекции «О ритмическом жесте» (в Московском антропософском кружке и в Пушкинском кружке А. С. Венгерова при Петербургском университете)[4]. В то же самое время он — вдохновитель и активный участник антропософского кружка в Москве, где на протяжении года читал обширный лекционный курс по антропософской теории знания и участвовал в повседневной работе[5].

В начале апреля 1918 г. вместе с Вяч. Ивановым, В. Брюсовым и коллегами по поэтическому цеху Белый принимал участие в работе небольшой студии стиховедения при литературной секции Московского Союза учащихся искусству в помещении училища М. Н. Гедеоновой (Малая Молчановка, д. 34). Студия была организована в апреле-мае 1918 г. молодой поэтессой Надеждой Александровной Павлович вместе с приятелем, студентом-филологом Вейцманом[6]. Известно, что уже в апреле Белый читал там лекцию о ритмическом жесте; Вяч. Иванов прочел курс на тему «Историческое введение в поэтику»[7], позднее повторив этот курс перед аудиторией Бакинского университета, куда он уехал в 1921 г.[8]

Сотрудничество со студией стало наиболее плодотворным для Брюсова, который на основе прочитанного курса «Введение в теорию стиха» уже летом того же года подготовил «Краткий курс науки о стихе» (1919)[9], а в дальнейшем принимал активное участие в работе школы стиховедения, позднее трансформированной в литературный институт им. Брюсова. Илья Эренбург язвительно отмечал в своей рецензии на современную поэзию, что «в полуразрушенной Москве под веселую перестрелку Брюсов в “Студии стиховедения” поучает прилежных и многообещающих юношей, как следует писать секстины»[10].

В начале мая 1918 г. усилиями энергичной Павлович было организовано кафе «Венок искусств», располагавшееся в бывшем кафе «Савой». Павлович, «вынашивавшая планы объединения поэтов поверх разделявших их кружковых и вкусовых барьеров»[11], вероятно, отправила приглашения разным людям и в том числе Белому:

«На Пасхальной неделе открывается товарищеское предприятие поэтов, музыкантов и артистов под именем “Венка Искусств” <...> В состав участников приглашены В. Я. Брюсов, артист Свобода, Рюрик Ивнев, Хлебников и др. и будут приглашены В. И. Иванов, К. Д. Бальмонт, Балтрушайтис, М. Цветаева, Эренбург, Ходасевич, Ауслендер и др. Ваше участие особенно дорого нам, почему решаемся убедительно просить не отклонить нашего приглашения в составе товарищества. Расходная смета определяет Ваш гонорар за каждое выступление в 150 рублей и предусматривает устройство вечера, посвященного Вашему творчеству. Литературной частью заведуют: С. Я. Рубанович, Н. А. Павлович и Д. Соболев»[12].

В манифесте этого объединения, из которого, впрочем, так ничего и не вышло (открывшись 4 мая, кафе было реорганизовано к концу месяца), — указывалось, что участники «Венка искусств» стремятся «избежать <...> богемного характера различных “Кафе поэтов” и “Табакерки”, пичкающих слушателей подозрительными суррогатами поэзии, и скучноватого академизма “Трилистника”»[13]. Следует отметить, что 9 мая Белый все же выступил на подмостках этого кафе с чтением поэмы «Христос воскрес»; вместе с ним читал стихи поэт и переводчик Семен Рубанович — давний знакомый Белого, в 1910-е гг. принимавший участие в кружке Экспериментальной эстетики при «Мусагете», а также в московском антропософском кружке по изучению лекций Штейнера[14].

Н. А. Павлович, вероятно, познакомилась с Белым на одной из его публичных лекций еще в конце 1916 г. С октября 1916 г. он дважды в месяц по воскресеньям (15, 29 октября, 12, 26 ноября, 10, 17 декабря: с 7½ до 10 часов вечера) читал курс лекций «Мир, мысль, Дух в свете новой культуры», которые устраивались теософским издательством «Духовное знание» в помещении женской гимназии Общества Преподавателей (Остоженка, 2-й Ильинский пер., д. 5). В объявлении о лекционных курсах анонсировалось, что устраиваются «лекции и беседы по вопросам науки о духе, а также на близкие к ней темы: естествознание, философии, искусства, религии и культуры»[15]. Одно из первых сохранившихся писем Павлович к Белому свидетельствует об ее интересе к антропософии:

«Борис Николаевич,

Простите, что пишу Вам. Долго, очень долго я не решалась этого сделать, и сейчас желание написать борется со стыдом, что я отнимаю у Вас несколько минут внимания.

Все, о чем Вы публично говорите, очень близко мне. Вы либо формулируете полубессознательные мои переживания, либо точно подтверждаете то, что я продумала.

Но чувствую, что вы можете сказать бесконечно больше того, что говорите с эстрады, а за тем, что Вы могли бы сказать, стоит невыговариваемое.

Может быть мое письмо невероятно дико и наивно, и нелепо, но я хочу говорить с Вами совсем откровенно. Я могла бы сравнительно легко познакомиться с Вами, т. к. у нас есть общие знакомые, но заговорить с Вами так, как надо я не сумела б, мне и писать трудно.

Самый большой вопрос, который бы я хотела задать Вам, это: знаете ли Вы конкретные пути ко II рождению, и, если да, можно ли Вас о них спрашивать.

Я читала довольно много и Зап<адных>, и Вост<очных> мистиков.

Вы говорили о Штейнере, его ли <нрзб.> его ли путь принимаете Вы?

Борис Николаевич, я м. б. ставлю нехорошо вопрос и нельзя так спрашивать, но Вы поймите, почувствуйте, как я задаю его.

Учитель ли Вы или нет — я не знаю, но верю, что подлинно живой Вы, и что недаром вернулись сюда и говорите.

Теперь позвольте сказать неск<олько> слов о себе, чтобы Вы знали, кто Вам пишет. Я кончаю В<ысшие> Ж<енские> К<урсы> Полторацкой, журналистка.

С детства я точно слышала голоса.

Год я работаю над собой упорно.

Если Вы захотите написать мне или поговорить со мной, адр<ес> мой: Москва, Новинский бульв. Дурновский пер. 15, кв. 2. Тел. в кв. 4–05–95.

Вызвать Надежду Александровну.

Звонить лучше всего до 2-х часов.

Простите же меня и ради Бога, не сочтите мое письмо навязчивостью.

С глубоким уважением,

Надежда Павлович»[16].

С осени 1918 г. Павлович удалось получить рекомендации для сотрудничества с Пролеткультом от разных лиц, указывавших, что она принимала деятельное участие в работе и организации «Студии стиховедения»[17]. Рекомендация от Белого была более чем комплиментарной:

«В Совет Пролеткульта!

Рекомендую Вашему вниманию Надежду Александровну Павлович, мою хорошую знакомую, как талантливую поэтессу и как одну из организаторш Студии Стиховедения; насколько я знаю, Надежда Александровна отличается большой энергией и умением организовывать кружки, и отличается тонким литературным вкусом, в котором мне неоднократно приходилось убеждаться»[18].

Осенью того же года студия перебралась в помещение на Остоженке, которое прежде занимало общество «Духовное знание», и значительно расширила свой преподавательский состав, открывшись уже под грифом «школы» и принимая оплату за обучение. 5 октября газета «Мир» сообщала:

«В середине октября вновь открывается школа стиховедения. В этом году она нашла себе пристанище в гимназии Общ<ества>. преподавателей на Остоженке. Сравнительно с прошлым семестром значительно увеличивается и цикл лекций, и состав лекторов. В числе лекторов состоят А. Белый (эпизод<ический> курс введения в экспериментальную поэтику), В. Брюсов (введение в стихологию), В. Иванов (генетич<еское> развитие форм стиха), пр<ават>-д<оцент> Ярхо (немецкая техника), С. Шервинский

(стилизация), В. Ходасевич (Пушкин), С. Рубанович (семинарии по переводам), и др.»[19]

Ср. объявление в «Правде»:

«На этих днях курсом Андрея Белого "Введение в экспериментальную политику" [так! — *Е. Г.*] начался второй год обучения в студии стиховедения. Вполне развить свою деятельность школа сможет лишь в весеннем полугодии текущего сезона. Валерий Брюсов будет читать курс "Системы русского стихосложения", Вячеслав Иванов курс "Генетического развития форм поэзии"»[20]

Предполагалось, что полный преподавательский состав школы будет выглядеть примерно так (сведения даются из листовки-объявления): приват-доц<ент> Н. С. Арсеньев, К. Д. Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый, проф. Н. А. Грушка, С. А. Есенин, Вячеслав Иванов, Н. И. Лямин, В. Э. Мориц, прив<ат>-доц<ент> М. А. Петровский, Семен Рубанович, проф. П. Н. Сакулин, прив<ат>-доц<ент> А. А. Сидоров, В. Ф. Ходасевич, С. В. Шервинский, В. К. Шилейко, прив<ат>–доц<ент> Б. И. Ярхо[21].

Пролеткульт

Белый недолго читал свой курс в школе стиховедения, поскольку одновременно он устраивается лектором в Пролеткульт и поступает на службу в Театральный отдел Наркомпроса — осенью того же года (об этом — ниже). История сотрудничества Белого с Пролеткультом отчасти освещалась в современных исследованиях[22], но требует дальнейшего пристального изучения.

Одновременно с Белым в Литературную студию Пролеткульта пришли те же лекторы, которые сотрудничали со школой стиховедения на Остоженке — Вл. Ходасевич и С. Рубанович — ср. сообщение в журнале «Грядущая культура», органе Тамбовского отделения Пролеткульта:

«Занятия в студии разделяются на две группы: 1) прозы и 2) поэзии и производятся по вечерам от 6 до 9, 10 часов по 4 раза в неделю для 1-ой группы и по 3 для второй <...> вторник: II-ая группа. Поэзия Пушкина, от 6–8 ч. веч. (препод. В. Ф. Ходасевич); стихосложение XX в. От 8–10 ч. (препод. С. Рубанович) <...> суббота: II-я группа: Стиховедение, — теория стихосложения и семинарий по стихосложению — тов. Андрей Белый 6–9 час. веч.»[23]

Согласно позднейшим свидетельствам самого Белого в «Материале к биографии», его функции в отделении московского Пролеткульта заключались в следующем: «(a) консультант по проблемам формы; (b) руководитель этих проблем в семинариях литературной студии; (c) лектор: читаю курс по ритмике; (d) чтение поступающих рукописей; (e) прием в Пролеткульт и беседа с начинающими авторами»[24]. Позднее в числе значительных событий 1918 г. в «Ракурсе к дневнику» Белый отмечал свою работу в Пролеткульте и свои встречи с писателями:

> «Октябрь <1918>. С октября же — служба в Пролет–Культе <...> встречи и беседы с Буниным и Бальмонтом, Шершеневичем, Есениным, Орешиным, Мариенгофом, Рюриком Ивневым; <...> за этот месяц, кроме "своих" и антропософов, постоянно по делу видаюсь в Пролет-Культе с Шварцем, Плетневым, Вешневым, Герасимовым, Клычковым, Есениным, Орешиным, Полетаевым, Родовым, Санниковым, Александровским, Кривцовым, Красиным и рядом других лиц».

Поэт-футурист Сергей Спасский вспоминал о встречах Есенина с Белым в здании Пролеткульта, вероятно, осенью 1918 г.:

> «Белый только что закончил лекцию по основам стихосложения в литературной студии, помещавшейся во втором этаже. Он зашел сюда отдохнуть и покурить. <...> Есенин лукаво поглядывает на Белого, а тот рассказывает о готовящемся альманахе со странным названием "Змий", где можно будет изложить соображения, какие Есенина увлекают. Разговор касается подбора стихов. Подчеркивая слова широкими легкими жестами, Белый говорит о процессе творчества, столь знакомом ему и все-таки непонятном: — Стихотворение — это не ребенок, который появляется на свет головой вперед, — звучит его глуховатый, но сильный голос и пристально фиксирует собеседника взгляд ярко вспыхивающих голубых глаз, — оно может просунуться рукой или ногой или сразу обнаружить туловище. Стихи рождаются и с середины, и с конца»[25].

С именем Есенина судя по всему был связан один из первых конфликтов Белого с руководством Пролеткульта. 5 октября 1918 г. Есенин обратился в правление организации с заявлением (или манифестом) от «инициативной группы крестьянских поэтов и писателей об образовании крестьянской секции при московском Пролеткульте»[26]. Правление же, по всей видимости, сочло невозможным принять их в число участников. В приводимом ниже письме к одному из руководителей Литературной секции Пролеткульта от 20 ноября 1918 г. Белый выступил в поддержку Есенина и Орешина:

> «Мне очень прискорбно обратиться к Вам с этим письмом, но еще было бы прискорбнее, если бы я промолчал, и как *ни в чем не бывало*[27], появился на сегодняшнем заседании.
>
> Проект реформы Литературной Студии, который Вы мне вчера изложили, связан с одним существенным пунктом, которого мы вчера не коснулись: *изгнания студийцев из Пролеткульта*. Сперва я полагал, что роспуск студии есть только форма реформы всего дела для преподавания, что *студийцы*, с которыми меня связывают добрые товарищеские отношения, войдут в состав *Новой Студии*, что имеется в виду лишь *пятинедельный перерыв, после которого* возобновятся занятия в расширенной студии; куда *eo ipso*[28] войдут нынешние участники *Студии*; выйдя сегодня из *Пролеткульта,* я встретил одного из студийцев, от которого и узнал, что все они, так сказать, выгнаны.
>
> При таком положении дела самое мое вхождение в какую-либо из Коллегий *Пролеткульта* есть знак вопроса; оно обусловлено тем положением,

какое возникает из факта изгнания студийцев из Пролеткульта. Правду сказать: моих слушателей за мое краткое лекторство я полюбил, между нами возникли прекрасные моральные отношения, которые для меня существеннее всех форм, лозунгов, резолюций и платформ какой угодно Комиссии какой угодно Коллегии.

Я — человек кабинета; и — плохо разбираюсь в общественных делах; но у меня есть чутье: моральный такт, который не позволяет мне войти в *Коллегию* ценой замалчивания поступка, который я не могу одобрить.

Поэтому до разрешения конфликта между студийцами я вынужден встать в сторону от администрации Пролеткульта в лице гг. Кривцова, Лебедева-Полянского, которых не имею честь знать и имена которых в литературе ровно для меня ничего не значат.

С самого своего поступления в Пролеткульт я отовсюду слышал жалобы и нарекания на них, как на людей, позволяющих себе оскорблять достоинство и независимость людей, приходящих в соприкосновение с ними; эти отзывы мне приходилось слушать, как от лиц, принимающих участие в литературной, музыкальной и художественной жизни Пролеткульта, так и от студийцев.

В момент приглашения меня в Пролеткульт я не знал административной структуры сего учреждения и полагал, что буду иметь дело с Герасимовым, Павлович, Вами и Клычковым. Теперь, когда Герасимова и Павлович нет, Клычков — изгнан, а на сцену появились люди, именующие художников, призванных в Пролеткульт "*мертвецами*", когда с этими людьми приходится работать, соприкасаясь в Коллегии, — мое положение для меня резко изменилось[29].

Кроме того: факт изгнания из Пролеткульта народных писателей и поэтов, как С. А. Клычкова, С. А. Есенина[30], П. В. Орешина и М. Г. Сивачева, уход тов. Александровского есть отречение Московского Пролеткульта от крестьянской и пролетарской поэзии, а не обратно.

С М. Г. Сивачевым я знаком с 1908 года, с С. А. Клычковым с 1911 года, с С. А. Есениным с 1916 года, с Орешиным и Герасимовым, которого несправедливо замалчивают здесь, познакомился я до моего поступления в Пролеткульт; со всеми ними меня связывают добрые товарищеские отношения, со всеми ними корпоративно я связан как писатель с писателями (вопреки искусственно разделяющих нас критиков от *экономического материализма* из интеллигентов.

Поэтому в данном конфликте чувство товарищеской солидарности не позволяет мне замалчивать свое отношение к ним.

Оставаясь в Коллегии, даже входя в нее в момент изгнания студийцев и писателей из народа, я остался бы с людьми мне чуждой и враждебной идеологии, с "интеллигентами", для которых я — представитель "вымирающего течения"; и наоборот: я разорвал бы связь с людьми из народа, талантливыми и близкими мне по духу. Вы понимаете сами прекрасно, как не "*марксист*", что моральная и идейная связь людей могущественнее формальной и материальной.

Поэтому Вы не удивитесь этому моему письму.

Что касается моего формального положения в Пролеткульте (“*специалист-консультант*”, получающий оклад в 1480 рублей), то это формальное положение кажется мне ненормальным.

Я полагаю, что мне надо уйти из Пролеткульта, потому что мне делать там нечего: разговаривать о “*форме*” после изгнания студийцев мне не с кем и т. д.

Было бы смешно состоять “консультантом-специалистом” без дела; я полагаю, что с прекращением “моральных” оснований мне быть в Пролеткульте прекращаются и формальные. В последнем случае я желал бы знать, как обстоит дело с “*Этюдами о русском стихосложении*”[31]; я полагаю, что обязательство остается в силе и в виду аванса в 1000 рублей, который я получил и который не мог бы вернуть. Жду уведомления по этому пункту.

Остаюсь готовый к услугам и уважающий Вас

Борис Бугаев (Андрей Белый)
Москва. 1918 года. Ноября 20.

P. S. Это письмо можете при желании огласить в Лекторской Коллегии.

[зачеркнуто: P. P. S. Выходя из Коллегии, я соглашаюсь читать рукописи и подавать о них мнения; совещательный голос более приличествует мне при создавшемся положении. Но это чтение мог бы я производить дома. Бывать ежедневно в Пролеткульте мне нет смысла]»[32].

Несмотря на назревающий конфликт с руководством, Белый продолжал читать стиховедческий курс на протяжении всего семестра, и темой одной из лекций стала теория «ритмического жеста», которую Белый-филолог подробно разрабатывает в этот период[33]. Об этом рассказывал «по горячим следам» Сергей Обрадович (пролетарский поэт, член литературной студии московского Пролеткульта, сотрудник журнала «Гудки»), курьезно воспроизводя стилистическую патетику речи Белого:

«Курс о ритме Андрея Белого прошел с захватывающим интересом.

Андрей Белый словно ввел студийцев в великий чудный храм мелодий и звуков, храм поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и прочих классиков, дотоле бывший для многих недоступным и непонятным.

— Я не учу писать рабочих писателей и поэтов! — говорит Андрей Белый послесловием своих лекций о ритме: — но, посвящая их в тайну и красоту художественного слова, в чудеса поэзии, языка, обнажая перед ними муки творчества творцов русской классической поэзии и победу труда их, — я научу писателей и поэтов рабочих восторгаться Пушкиным и прочими, понимать осмысленно и ценить достойно и безошибочно великое творчество наших классиков... Техническое же усвоение художественным словом на практических занятиях даст им в своих работах, по литературе поэзии, возможность легче и быстрее преодолеть трудности формы, стиля, языка!»[34].

Надежда Павлович, которая к декабрю 1918 г. уехала вместе с поэтом Михаилом Герасимовым (с которым у нее, вероятно, были близкие отношения) в Самару открывать новое отделение Пролеткульта, зная бедственное положение писательской братии в голодной Москве, в своих письмах активно призывала Белого приехать и поднимать пролетарскую культуру в провинции:

«Дорогой Борис Николаевич,
захотелось послать Вам весточку из Самары.

Миша Герасимов и я основали здесь Пролеткульт. Здесь раньше была культурная пустыня, и работы очень, очень много, а сил нет. Хочется перетащить сюда как можно больше Московских друзей. Вас я не решаюсь звать сюда, зная, как Вы нужны в Москве, но весной, милый Борис Николаевич, мы приедем за Вами и попытаемся Вас увезти. У нас будет чудная дача за Волгой, и мы постараемся все сделать для того, чтобы Вы могли спокойно отдохнуть.

Как Вам живется в Пролеткульте? Не стараются Вас клюнуть наши марксисты? Как идут дела Лит.-изд. отдела? Здесь мы основали журнал "Зарево Заводов", он будет по образцу "Горна". Если бы Вы дали нам небольшую заметку или по вопросам техники, или же о каком-нибудь пролетарском поэте, и я, и Герасимов были бы Вам глубоко благодарны.

<...> Ах, если бы Вы не были так заняты в Москве! С какой бы радостью я предложила бы Вам пока переехать в Самару — здесь Вы могли бы свободно писать, не голодать и лишь раз в неделю вести занятия у нас в студии, да раз в неделю читать рукописи. С тайной надеждой я задаю вопрос: А может быть Вы очень устали, м. б. Вы позволите себе отдохнуть, позволите Борису Бугаеву пока уйти от работы в Московском Антропософ<ском> общ<естве>, а дадите спокойно писать Андрею Белому, ведь в Самаре широкое и дикое поле рабочих масс, совсем не тронутых, здесь может с особой силой звучать слово и Белого и Бугаева. <...>

Ваша Надя Павлович».

Или:

«Дорогой Борис Николаевич, это письмо передаст Вам наш делегат. Приезжайте с ним, ждем Вас с любовью и нетерпением. Не знаю только, как Вы доедете. Постарайтесь обязательно попасть в делегатский вагон. Вам это устроит, конечно, Каменева.

Нужно получить самые высокие подписи. Свердлова, например. Дорога будет нелегкая, запаситесь провизией. Переезд через Волгу не так страшен. Теперь даже пытаются перекатывать вагоны по льду. Но 15 в<ерст> на лошадях тоже не так трудны.

Здесь же, родной, Вам будет хорошо.

Мы с Мишей сделаем все от нас зависящее, чтобы Вы были сыты, окружены уютом и заботой и могли спокойно писать. Как-то чувствую, что не нужно, ни к чему Вам быть в Москве. Вы нужны России, вы больше всех этих комиссий вместе взятых, а комиссии съедают Ваше здоровье и мешают писать. Это относится к Андрею Белому, а милому–милому Борису Николаевичу я скажу, что не могу видеть, как он изменился и замучился,

и мне страшно хочется взять его под свою опеку, чтоб он был здоровым и сильным, и не сидел в своей холодной и темноватой комнате без хлеба и даже без цветочков.

Пересылку рукописей устроим.

Ах, да, еще деловая часть. Очень просим Вас дать нам статью. — О чем? — о чем хотите, учитывая только, что это журнал Пролеткульта. Если Вы не приедете, гонорар переведем по телеграфу авансом. Размер до печат<ного> листа включительно. Если она будет касаться теоретических вопросов и будет вполне закончена, ее можно будет даже издать отдельной брошюрой. У нас книжный голод, у наших студентов почти нет пособий, и я прямо в отчаянье прихожу, что делать.

Если же у Вас нет на это ни времени, ни живых материалов, то пришлите хоть маленькую заметку. Вы нам очень нужны, и нам очень дорого будет иметь Ваши строки на страницах нашего журнала.

Приезжайте же, дорогой Борис Николаевич, или хоть пришлите о себе весточку. <...>

Ваша Надя Павлович»[35].

Справедливости ради следует отметить, что не только Павлович приглашала Белого читать лекции в Самару. В архиве писателя отложилось письмо литературоведа П. Н. Медведева[36], активного участника Витебского «культурного Ренессанса» и Бахтинского кружка[37]. Медведев в 1918 г. организовал в Витебске Народный (Пролетарский) университет, в котором читал курс «русской литературы и общества XIX века», издавал «Записки Пролетарского университета», при университете им было создано «Общество свободной эстетики» и велся семинар по социологии. Вопреки воспоминаниям Медведева о первой встрече с Белым в начале 1919 г. («Знакомство наше началось с зимы 1919 года»[38]) встретились они все же несколько раньше, по крайней мере об этом свидетельствует его письмо к Белому от 19 ноября 1918 г. Медведев приглашал писателя прочесть лекции в Витебске, в Пролетарском университете, однако, несмотря на более чем радушное приглашение, Белый его не принял:

«Многоуважаемый Борис Николаевич!

Только теперь удалось мне наладить дело с Пролетарским Университетом: в воскресенье состоится “торжественное” его открытие.

Таким образом имеется достаточно удобная аудитория для Ваших лекций, — надеюсь, что Вы не забыли данного мне обещания приехать в Витебск с лекциями.

Так вот покорнейшая моя просьба: прочесть у нас *в субботу и воскресенье 1 и 2–го декабря* две лекции.

Темы — как мы условились, — I — “Кризис сознания” и II — “Искусство будущего”. <...> Ходатайство в Пролеткульт, о котором Вы просили, сегодня за № 3888 отослано от имени Витебского городского отдела Народного Образования. Рад верить, что Вы к нам будете. Не менее рад добавить, что жду Вас не я один.

> Приезжайте, право! Отдохнете, провинцию вспомните, пожалуй, и подкормитесь маленько. Если будет возможность побыть у нас больше, верьте, что сделаем все, чтобы было Вам лучше и спокойнее. Авось и "Записки чудака" закончите»[39].

Помимо лекций по «Стиховедению» в весеннем семестре 1919 г. Белый читал в Пролеткульте один из самых значительных своих курсов по «Теории художественного слова» (9 лекций)[40], из которого сохранился конспект лишь 5-й лекции[41]. Значительность заявленной темы в контексте творчества Белого-филолога, исследователя русского стиха и проблем поэтики и лингвистики текста, очевидна. Чтение этого курса совпало с тяжелейшими жизненными условиями жизни писателя; в письме к Иванову-Разумнику от 12 марта 1919 г. он мрачно сообщал:

> «Чувствую себя очень неважно; иссякает энергия жить и бороться за право писать; "Пролеткульт" все более и более засасывает. Читаю курс, за который так не хотелось приниматься ("Теория Художественного слова"); и радость от общения с моими слушателями, которых заставил попутно обучаться гносеологическим проблемам, — радость общения не заглушает чувства горечи от того, что "Записки Чудака" завязли ровно в тот момент, когда я по долгу службы должен был неформально отнестись к курсу: он отнимает у меня 3 дня в неделю (надо готовиться к нему) <...>»[42].

Вероятно, тогда же Белый предложил одноименный курс лекций «Теория художественного слова» для «Дома искусств» — ср. в его отчете «Из хроники московской жизни. "Дворец Искусств"»: «В скором времени предполагается ряд курсов, в ближайшее время откроют свои курсы: М. О. Гершензон по русской литературе пушкинского периода, Андрей Белый ("Теория художественного слова"), И. С. Рукавишников ("Литературные беседы"), А. К. Топорков ("Каллистика")»[43]. Курс по теории художественного слова, согласно замыслу писателя, должен был стать частью одного из издательских проектов, который он предлагал Алянскому в марте 1919 г.: «Кроме того: вместо заметок — могу дать 3–4 выпуска о "*Слове*" под общим девизом "Глоссолалия". I. *Глоссолалия.* 1. Кризис слова. 2. Теории худож<ественного> слова (материал есть: конспект моего пролеткультовского курса). 3. Ритм. 4. Инструментовка. 5. Глоссолалия»[44].

Как отмечал В. Ф. Ходасевич[45], все нараставшее внутреннее взаимное недовольство между руководящим большевистским составом и лекторами в Пролеткульте в конечном счете вылилось в окончательное увольнение Белого летом 1919 г.; в записях «Ракурса к дневнику» за август 1919 г. он отмечал: «Заседание в Пролет-культе, после которого бросаю Пролет-культ»[46]. Вероятно, непосредственным идеологам — П. И. Лебедеву-Полянскому и А. А. Богданову не нравились успешно складывавшиеся отношения «буржуазных» лекторов с начинающими литераторами. О том же свидетельствует письмо Белого Иванову-Разумнику от 26 августа 1919 г.: «<...> из Пролет-Культа меня "ушли" (в Центральном Бюро) за "моральную связь", как мне кажется, со слушате-

лями, ушли "благородно" (т. е. попросту "свински", подвели материально); теперь туда возвращают Лебедева-Полянского и Богданова»[47] (ср. свидетельство Ф. Степуна: «Хорошо помню рассказ Белого о том, как горячо молодые пролеткультцы пытались защитить его от нападок узколинейного марксиста Лебедева-Полянского»[48]).

Театральный отдел Наркомпроса

Зимой 1919 г. П. Н. Медведева, навестившего Белого в Москве, ужаснули условия жизни писателя; два года спустя, в октябре-ноябре 1921 г., Белый, сидя в Ковно и ожидая немецкой въездной визы, написал 20-ти страничное отчаянное письмо о жизни в пореволюционной России своей жене Асе Тургеневой:

> «<...>до Рождества 1918 года я: 1) читал курс лекций, вел семинарий с рабочими, разрабатывал программу Театр<ального> Университета, <...> читал лекции в нетопленном помещении "Антр<опософского> О-ва", посещал заседания О-ва; — а с января 1919 года: я все бросил: посещение О-ва, чтение лекций для интересующихся Антропософией; лег под шубу; и — пролежал в полной прострации до весны, когда оттепель немного согрела мою душу и тело... <...> дрожа от холода я вставал и в 11 бежал с Садовой к Кремлю (где был Т. О.), попадая с заседания на заседание (я тогда заведовал Научно-Теор<етической> секцией); <...> в 7 уже бежать обратно по Поварской в Пролет-Культ, где учил молодых поэтов ценить поэзию Пушкина, увлекаясь их увлечением поэзией; и уже оттуда часов в 11 брел домой, в абсолютной тьме, спотыкаясь о невозможные ухабы; и почти плача оттого, что чай, который мне оставили, опять простыл, и что ждет холод, от которого хочется кричать»[48].

Сотрудничество Белого с различными подразделениями Народного комиссариата просвещения Российской Федерации начинается примерно с октября 1918 г.[50] Об этом можно судить по сохранившимся в фонде Белого повесткам на заседания различных секций. Одновременно с Белым в московское отделение Наркомпроса были приглашены Вяч. Иванов, Ю. Балтрушайтис, В. Брюсов, В. Ходасевич, М. Гершензон, М. Сабашникова и др. В. Ф. Ходасевича вспоминал:

> «К концу 1918 года, в числе многих московских писателей (Бальмонта, Брюсова, Балтрушайтиса, Вяч. Иванова, Пастернака и др.) я очутился сотрудником Тео, т. е. театрального отдела Наркомпроса. Это было учреждение бестолковое, как все тогдашние учреждения. Им заведывала Ольга Давыдовна Каменева, жена Льва Каменева и сестра Троцкого, существо безличное, не то зубной врач, не то акушерка. Быть может, в юности она игрывала в любительских спектаклях. Заведывать Тео она вздумала от нечего делать и ради престижа»[51].

Среди бумаг в фонде Белого вместе с машинописью «Основные положения новой конструкции Театрального отдела Народного комиссариата по Просвещению» сохранилась финансовая смета на содержание всей развет-

вленной сети этой организации, предполагавшей выделить на конец 1918 г. — 1 259 600 руб. и на 1919 г. — 27 677 000 руб.[52] С учетом уровня тогдашней гиперинфляции это суммы не огромные, однако же обещавшие некоторую стабильность доходов. Думается, имеет смысл привести перечень подразделений этой гигантской махины, которые существовали к моменту поступления писателя на работу в Наркомпрос (к 1921 г. эти подразделения будут упорядочены несколько иначе). Итак, на осень 1918 г. предполагались следующие статьи расходов:

«1. Бюро историко-театральной секции
2. Репертуарная секция
3. Педагогическая секция
4. Театрально-декоративная секция
5. Административно-техническое Бюро
6. Коллегия национальных меньшинств
7. Студии
8. Показательный театр
9. Клуб мастерских искусств в Москве
10. Школа актерского мастерства в Петрограде
11. Курсы Сценич<еского> мастерства в Петрограде
12. Устройство Театральной выставки
13. Театральное музейное дело
14. Фабрики париков и грима
15. Костюмерная мастерская и склады
16. Декоративно-бутафорская мастерская и склады
17. Конкурсы
18. Субсидии дерев<енским> и фабричн<ым> кружкам и театрам на организации отделений Театр<еатрального> отдела при губ<ернских> и уездн<ых> Совдепах.
19. Академия "Живое Слово"»[53].

Из перечисленных Белый сотрудничал как минимум с тремя из этого списка: сохранившиеся повестки приглашали писателя на заседания Репертуарной[54], Педагогической, Историко-театральной и Научно-теоретической секций. Эти повестки дают возможность хотя бы приблизительно представить хронологию службы писателя в Наркомпросе. Белый был приглашен:

18 октября 1918 — на совещание Репертуарной секции;
24 октября 1918 — на организационное заседание Педагогической секции;
28 октября 1918 — на пленарное заседание Историко-Театральной секции;
18 ноября 1918 — на заседание Педагогической секции группы театральных школ — в 3½ часа; на другой, недатированной повестке рукой Белого запись: «Понедельник 18 ноября 4 часа Пленарное Ист. Секция»;
27 ноября 1918 — на заседание группы Театральных школ Педагогической секции;
19 декабря 1918 — на заседание Комиссии по выработке Программы Театрального Университета;

24 декабря 1918 — на заседание Научно-Теоретической секции (предполагалось обсуждение вопроса об основании Института Ритмики)[55];
30 декабря 1918 — на Комиссию по выработке программы Театр<ального> Ун<иверсите>та;
31 декабря 1918 — на пленарное заседание Педагогической секции;
13 января 1919 — на Комиссию по выработке программы Театрального Ун<иверсите>та[56].

Если учесть, что одновременно Белый преподавал в Пролеткульте и вел активную работу в Антропософском обществе, то становится очевидным, что он был необычайно перегружен; необходимость присутствовать на разнообразных заседаниях Наркомпроса довели Белого до совершенного нервного истощения, и он вынужден был делать заметки для памяти о предстоящих мероприятиях, чтобы о них не забыть; вот пример таких записей:

«Заседание репертуарной секции.
Суббота 11 часов.
Воззвание Ходас<евич?>
План издательства (Эйхенгольц[57])
Обсуждение репертуара (по принятому списку: единство в многоразличии).
Четверг в 5 часов.
Заседание педагог<ической> секции.
1) представить план журнала.
2) Внести коррективы в план инструкторских курсов.
Среда в 3 часа.
Заседание исторической секции.
Суббота 3½ часа.
Заседание редакционной комиссии педаг<огической> секции»[58].

Как показано Л. Д. Зубаревым, на заседании Педагогической секции «17 декабря 1918 г. произошло выделение самостоятельной Научно-теоретической секции, во главе которой встал Белый. Помимо него в секцию вошли П. Перцов, В. Э. Мейерхольд, М. В. Сабашникова и Вяч. Иванов»[59]. К. Эрберг в докладной записке «В коллегию ответственных работников ТЕО Наркомпроса от 29 ноября 1918 г.» обосновывал необходимость Научно-теоретической секции как отдельной единицы. Им, в частности, были предложены следующие направления работы секции: проект «Энциклопедия искусств — издание для широких слоев народа», «картотека русских и иностранных статей и книг по эстетике и теории творчества», «Вольная Философская Академия, целью которой <...> является исследование искусства с точки зрения научно-философской»[60].

7 декабря 1918 г. Белый вместе с группой писателей был приглашен в Кремль к наркому А. В. Луначарскому: «Управление делами Народного Комиссарита по Просвещению просит пропустить в Кремль Андр<ея> Белого по делу к Народному Комиссару по Просвещению А. В. Луначарскому»[61]. Об этом посещении вспоминал Ходасевич:

«<...> один молодой поэт выхлопотал нам аудиенцию у Луначарского, который готов выслушать писателей: аудиенция завтра в восемь часов вечера, встреча у Троицких ворот Кремля. <...> Усталые, голодные, назаседавшиеся на заседаниях и настоявшиеся в очередях, мы встретились в темноте у манежа. Пришли: Гершензон, Балтрушайтис, Андрей Белый, Пастернак, Георгий Чулков, еще кто-то»[62].

Наиболее существенным вкладом писателя в сотрудничество с ТЕО представляется его сотрудничество в разработке программы курсов организовывавшегося Театрального Университета (проект не осуществился). 10 декабря 1918 г. сотрудникам секций было разослано приглашение принять участие в выработке программ для будущего университета:

«Историко-Театральная секция <...>, рассчитывая на Ваше участие в работах ее лекционной группы, просит Вас, уважаемый товарищ, предоставить письменный перечень лекций, которые Вы готовы прочесть, по темам, с прибавлением их программы и основных тезисов, показывающих, под каким углом зрения будет разрабатываться Ваша тема. То же самое относится к предлагаемым Вами курсам лекций. Сверх всего просим сообщить, согласны ли Вы взять на себя объяснительные доклады перед спектаклями и на каких именно спектаклях предпочтительно; указания программы и тезисов желательны и в этом случае. <...> сообщение просим доставить в Секцию к ближайшему заседанию лекционной Комиссии, назначенной на субботу 14 декабря в 2½ часа дня, на которое Секция просит Вас, уважаемый товарищ, пожаловать»[63].

Вероятно, на одном из заседаний, а именно 23 декабря, на заседании Комиссии по выработке программы Театрального Университета впервые обсуждался вопрос о программах университета. Сохранились наброски, выполненные рукой Белого, — вероятно, записи, были сделаны прямо на заседании — карандашом и чернилами. Одна из записей такого проекта курсов уже была частично нами опубликована[64]; другая, которую мы приводим здесь, — сохранилась в фонде египтолога Владимира Михайловича Викентьева[65] в Отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина:

«Кафедры
1. Введение в театр
    [зач.: Мифология обрядов]
    История учений о театре
    Теория существ<ующего> театра
2. История
    История культ<ура> искусство
    История эстет<ических> учений
    Эстетика
3. История культуры мысли
    Психология
    Психология творчества

4. ?
5. История поэзии
   Теория поэзии
6. Стиховедение и прозоведение
7. Мифол<огия и> обряд.
   История зрелищ и действ
8. История театра
   История драмы
   История русского театра
9. Теория сущ<ествующего> театра.
   "Театры" современ<ной> жизни»[66].

26 декабря на заседании Комиссии Белый огласил свою программу, составленную им, вероятно, к курсу «История культуры мысли», с подразделами «эстетика» и «психология творчества», предложив разделить курсы на практическую (семинарии) и теоретическую (лекции) части. Программа Белого вызвала оживленную дискуссию[67], Вяч. Иванов высказал мнение о том, что «Провести ее мог бы только сам А. Белый. Историческая часть требует сочетания в лекторе разнообразных и редко сочетаемых знаний. Теоретическая часть предполагает усвоение своеобразной точки зрения А. Белого. Задача выработать мировоззрение и образовать цельного человека, познавшего себя, актера, не теряющего своей личности, слишком сложна»[68]. Белому было предложено написать подробную докладную записку с изложением своей точки зрения[69]. Судя по всему, в ходе чтения «записки», в попытке разъяснить свою позицию, он все больше раздражался и в конечном счете решительно закончил свой доклад заявлением: «Ввиду недоумения, вызванного предлагаемой программой, я оказываюсь ее разрабатывать. Пусть участники заседания предложат свою программу»[70]. Затем он отказывается и от дальнейшего сотрудничества не только в Научно-теоретической секции, но и совсем уходит из ТЕО — ср. запись в протоколе заседания от 2 января 1919 г., которую приводит Л. Д. Зубарев: «В связи с уходом <зач.: невозможностью> А. Белого <зач.: работать> в Театрального<ом> Отдела<е> возникает вопрос о плане разработки программы Театрального университета <зач.: в несколько измененном виде>»[71].

Не исключено, что на заседании 26 декабря Белый вообще впервые лично познакомился с Ольгой Каменевой, которая занимала ведущую позицию в Комиссариате в качестве управляющей театрами. Сохранился пропуск, выданный ему для прохода в Кремль, датированный 16 января 1919 г.: «Прошу пропустить в Кремль в мою личную квартиру т. Б. Н. Бугаева — Андрея Белого. О. Д. Каменева. Кавалерский корпус Белый коридор, квартира Каменевых». Скорее всего, писатель был вызван для объяснения в связи с его уходом из Наркомпроса. Каменева, вероятно, симпатизировала Белому, потому что прежде уже присылала ему приглашение для личного знакомства и встречи, причем на ее письме есть приписка рукой писателя: «Ольга Давидовна Каменева (жена большевика)»:

«Дорогой тов. Борис Николаевич!

Мне кажется, что у Вас никакого основания нет меня *так* огорчать, что Вы ко мне *ни разу* не зашли, хотя я Вас очень об этом просила — через многих Ваших приятелей.

Если б Вы *сегодня,* сейчас ко мне зашли, была б бесконечно благодарна. Если невозможно, то очень надеюсь завтра Вас увидеть в Отд <еле>.

Если не можете, то я к Вам заеду.

О. Д. Каменева»[72].

Тем не менее, беседа с Каменевой 16 января была решающей, потому что уже 18 января Белый получил следующее уведомление: «Уважаемый товарищ, Канцелярия Театрального Отдела Наркомпроса просит Вас в срочном порядке вернуть выданное Вам Комиссариатом удостоверение с фотографией и временное удостоверение, выданное Отделом за № 904 от 30/X 1918 г.».

Сотрудничество писателя в Наркомпросе прекратилось, тогда как по проекту Театрального университета обсуждение тематики предложенных им курсов продолжалось на заседаниях вплоть до 24 марта 1919 г.[73] Присутствуя в конце марта того же года на одном из «дочерних» мероприятий Наркомпроса — во «Дворце Искусств», на чтении реферата А. В. Луначарского, Белый встретился с Каменевой, о чем оставил запись в дневнике:

«На реферате встречаюсь с О. Д. Каменевой; <...> она зовет меня в Кремль. В. И. Иванов просит меня дать программу курса "История культуры мысли" для Театрального Университета, программа которого, написанная мной, принята; им надо отписаться "по начальству" и представить курсы; программы "истории культуры мысли" у них нет; курс этот читать могу только я, и потому Т. У. сохранит мне эту кафедру; но этот курс <идет?> на третьем семестре, т. е. через полтора года; я обещал читать, потому что, в самом деле, курс меня занимает»[74].

Первоначальный вариант программы для Театрального Университета оказался потерянным, однако же случайно был обнаружен нами в фонде В. М. Викентьева в ГМИИ. Возникает правомерный вопрос: каким образом части рукописного наследия Белого оказались в составе этого фонда? Возможным ответом будет то, что Белый в этот период тесно общался с Викентьевым, женатым на М. И. Сизовой, сестре антропософа Михаила Сизова[75]. В тяжелую зиму 1919 г. (как и прежде, начиная с конца 1917 г.) он снимал угол в квартире Сизовых-Викентьевых по адресу: ул. Садово-Кудринская, д. 6, кв. 2, где проходили и собрания Московского антропософского общества. Об этом косвенно свидетельствуют строки из уже упоминавшегося письма Белого к Асе:

«<...> в небольшой комнате, окруженный С<изовы>ми (за стеной — баранье блеянье М<арии> И. С<изов>ой и брюзжанье В<икентье>ва; за другой — отвратительное клохтанье старухи матери С<изов>ой[76]); у меня в комнате, в углу была свалена груда моих рукописей, которыми 5 месяцев подтапливали печку; <..> в зимних перчатках, с шапкой на голове, с коченеющими до колен ногами просиживал я при тусклейшем свете перего-

ревшей лампочки или готовя материал для лекций следующего дня или разрабатывая мне порученный проэкт в Т. О. (Театральн<ом>. Отделе), или пишучи «Записки чудака», в изнеможении бросаясь в постель часу в 4-ом ночи; отчего просыпался я не в 8, как С<изо>вы (глубокие мещане, мещанством загнавшие меня в угол), а в 10 и мне никто не оставлял горячей воды <...>»[77].

Далее публикуется составленный Белым проект лекционных курсов для Театрального университета. Рукопись (автограф) представляет собой перепутанные листы, исписанные карандашом и чернилами; ряд страниц отсутствует (вероятно, они навсегда потеряны: может быть их, как жаловался Белый Асе, Сизовы бросили в печку?). Мы рискнули восстановить последовательность материалов, сообразуясь тематикой курсов, логикой и хронологией их изложения, а также учитывая то, что некоторая часть листов была утрачена; не исключено, что перед нами по меньшей мере два наброска вариантов программы курсов. Этот проект, мы полагаем, в дальнейшем станет темой специальных исследований, поможет выявить круг чтения Белого и понять систему его взглядов на проблемы эстетики и психологии творчества. В данной же публикации мы ограничиваемся минимальным комментарием и поясняем лишь те имена, которые, как кажется, не «на слуху» у современного читателя.

Материал хранится в Отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина в фонде В. М. Викентьева (Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 2–17).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Фещенко В. В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

2 *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1917 году: Монархия или Республика? // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008. С. 88–92; *Воронин С. Д.* Андрей Белый и Советская власть // Там же. С. 93–99.

3 Подробнее см.: Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» / Предисл., публ., примеч. Е. В. Глуховой // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 57–67.

4 *Андрей Белый.* Список рефератов и лекций, читанных мною с 1902 года по 1918-й (НИОР РГБ — далее РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 8).

5 См. список лекций, читанных для антропософов, в извлечениях: *Андрей Белый.* Распределение занятий в Русском Антропософическом обществе в 1918–1919 г. / Публ. Дж. Малмстада // Минувшее. Т. 9. М., 1992. С. 473–483; см. о работе в послереволюционной России антропософских кружков и участии в ней Белого: *Майдель Р.* О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России // Блоковский сборник. Тарту, 1990. Вып. XI. С. 67–81 (Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 917); *Maydell R.* Vor dem Thore. Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland. Bochum; Freiburg, 2005.

6 См.: *Павлович Н.* Невод памяти. Кафе поэтов и II студия стиховедения / Публ. Т. Бедняковой // Человек. 1997. № 1. С. 150–171. См.: *Обатнин Г. В.* Из архивных разысканий о Вяч. Иванове // Русская литература. 2014. № 2. С. 273–275. По другим сведениям, инициаторами создания студии были Брюсов и Иванов (Литературная жизнь России 1920-х

годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград: 1917–1920 / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2005. С. 150–151).

7 См. подробнее об участии Вяч. Иванова: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Труды А. Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский: актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 96–110.

8 *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 1968. Труды по русской и слав. филологии. XI. Литературоведение. С. 326–339; *Белькинд Е. Л.* Теория и психология творчества в неопубликованном курсе лекций Вяч. Иванова в Бакинском гос. ун-те (1921–1922 гг.) // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 208–214.

9 *Гаспаров М. Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. Ср. также объявление в газете «Театральный курьер»: «Выходит книга Валерия Брюсова «Наука о стихе», которая заключает в себе курс лекций по метрике и ритмике, читанных в студии стиховедения» (1918. 21 сентября. № 5. С. 4).

10 *Эренбург И.* Портреты русских поэтов. СПб., 2002. С. 217.

11 *Обатнин Г. В.* Из архивных разысканий о Вяч. Иванове. С. 275.

12 РГБ. Ф. 25. Карт. 21. Ед. хр. 10. Письмо на бланке антропософского издательства «Духовное знание»; подписано Н. Павлович и Д. Соболевым (написано, скорее всего, им, т. к. почерк не Павлович).

13 Слово. 1918. 4 мая (без подписи). Цит. по.: Литературная жизнь России 1920-х годов... С. 181.

14 См. о его участии в кружке Экспериментальной эстетики: *Андрей Белый.* Собр. соч.: Ритм как диалектика и «Медный всадник» / Сост., послесл., коммент. Д. О. Торшилова, Е. В. Глуховой. М., 2014 — по указателю.

15 Программка с объявлением издательства «Духовное знание» отложилась в фонде М. О. Гершензона (РГБ. Ф. 746. Карт. 51. Ед. хр. 14).

16 РГБ. Ф. 25. Карт. 21. Ед. хр. 10.

17 См. рекомендацию Вяч. Иванова в: *Обатнин Г. В.* Из архивных разысканий о Вяч. Иванове. С. 275.

18 РГАЛИ. Ф. 53 Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 1–2.

19 Литературная хроника // Мир. 1918. 5 окт. № 51.

20 Хроника // Правда. 1918. 17 ноября (№ 249). С. 4.

21 Воспроизведено в кн: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. Т. 2: 1917–1920 / Сост. В. А. Дроздков, А. Н. Захаров, Т. К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 165.

22 *Богомолов Н. А.* Андрей Белый и советские писатели: К истории творческих связей // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1998. С. 309–338; *Карпов А. В.* Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб., 2009; *Левченко М. А.* Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. // Поэзия Пролеткульта: Антология. СПб., 2007. С. 64–65 и др.

23 Грядущая культура (Тамбов). 1918. № 3. С. 22.

24 Цит. по: *Богомолов Н. А.* Андрей Белый и советские писатели... С. 312.

25 *Спасский С. Д.* Наброски со стороны // С. А. Есенин: Материалы к биографии. М., 1992. О творческих пересечениях Белого и Есенина см.: *Серегина С. А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: творческий диалог. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2009.

26 Подписали «манифест»: А. Ганин, С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев, А. Чапыгин, И. Касаткин, С. Подъячев, Дм. Семеновский, Г. Гребенщиков, Вяч. Шишков, А. Ширяевец, П. Орешин, К. Худяков, П. Карпов, Ф. Родин, П. Марушев (См.: *Базанов В. В.* Эпизод

из истории создания литературных объединений крестьянских писателей // Русская литература. 1972. № 3. С. 165; *Коржан В.* Есенин и Пролеткульт (1917–1920) // Сергей Есенин: Проблемы творчества. М., 1978. С. 79–96).

27 Здесь и далее выделено Андреем Белым.

28 Тем самым (*лат.*).

29 Во втором экземпляре письма (см. прим. 32) зачеркнуто: «И я становлюсь в положение оффициальное к Пролеткульту».

30 Ср. анализ официальной позиции Пролеткульта к творчеству Есенина и поэтов «крестьянского» направления: *Наумов Е.* Сергей Есенин:. Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1969. *Бубнов С. А.* Интерпретация поэзии С. А. Есенина на страницах пролеткультовских журналов в 1918–1919 гг. // Вестник Орловского гос. ун-та. 2013. № 5 (55). С. 122–125.

31 Книга Белого с таким названием, заявленная в издательских проектах Пролеткульта, не вышла; скорее всего рукопись затерялась. Вероятно, о ней же, но иначе названной, сообщалось в периодике Пролеткульта; напр., в газете «Грядущая культура» (Тамбов. 1918. № 3. С. 22.) утверждалось, что по «теории литературы литературно-издательским отделом Московского Пролеткульта изданы следующие книги: "Теория прозы" М. Столярова; "Журналистика" В. Брендера и "Стиховедение" Андрея Белого» (ни одна из перечисленных книг не вышла).

32 РГБ. Ф. 25. Карт. 30. Ед. хр. 25. Л. 1–10. Письмо написано в двух экземплярах. Судя по тому, что оба сохранились в архиве Белого, не исключено, что письмо так и не было отправлено.

33 *Торшилов Д. О.* «Ритмический жест»: стиховедческие штудии Андрея Белого революционных лет // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития / Под ред. С. И. Богданова, Е. В. Хворостьяновой. СПб, 2010. С. 425–434.

34 *Обрадович С.* Литературная студия Московского Пролеткульта // Вестник путей сообщения. 1919. № 1. С. 18–19.

35 РГБ. Ф. 25. Карт. 21. Ед. хр. 10. Письма не датированы, но скорее всего относятся к ноябрю–декабрю 1918 г.

36 В публикации А. В. Лаврова «Письма Андрея Белого к П. Н. Медведеву» это письмо не упоминается (См.: *Лавров А. В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 452–468).

37 См. о нем: *Медведев Ю. П., Медведева Д. А.* Труды и дни «Круга Бахтина» // Звезда. 2008. № 7. С. 192–210; Brandist Craig. The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics. L., Sterling, Virginia, 2002.

38 *Медведев П.* Из встреч с Андреем Белым / Публ. Ю. П. Медведева // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1998. С. 592.

39 РГБ. Ф. 25. Карт. 27. Ед. хр. 14. Л. 1–2.

40 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 174.

41 *Андрей Белый.* Теория художественного слова. Творчество речи (набросок лекции) // Живое слово: Логос — голос — движение — жест. М., 2015. С. 138–148.

42 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 174.

43 Там же. С. 181.

44 Андрей Белый и С. М. Алянский. Переписка / Публ. Дж. Мальмстада // Лица: Биографический альманах. Вып. 9.. СПб., 2002. С. 88.

45 *Ходасевич В. Ф.* Пролеткульт и т. п. // Ходасевич В. Ф. Некрополь / Сост., вступит. ст., коммент. Н. А. Богомолова. М., 2001. С. 262–267. О тех же настроениях внутри Пролеткульта вспоминала М. В. Сабашникова, вместе с Белым и Ходасевичем преподававшая на художественных курсах Пролеткульта (*Волошина М. (Сабашникова М. В.)* Зеленая

змея: История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой; прим. С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак. М.: Энигма, 1993. С. 267.

46 Цит. по: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 180.

47 Там же. С. 178.

48 *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Т. II. Лондон. 1990. С. 268.

49 *Ходасевич В. Ф.* Три письма Андрея Белого / Подгот. текста Е. В. Наседкиной; коммент., послесл. Н. А. Богомолова // Смерть Андрея Белого: 1880–1934. М., 2013. С. 519–520.

50 См. работы Л. Н. Зубарева: «Докладная записка Андрея Белого в ТЕО Наркомпроса: о курсе психологии в театральном университете // Russian Literature. 2005. Vol. LVIII. С. 317–336; Вячеслав Иванов в Театральном отделе Наркомпроса // Русская филология. Вып. 8: Сб. научн. работ молодых филологов. Тарту, 1997. С. 126–133.

51 *Ходасевич В.* Белый коридор // Ходасевич В. Избр. проза: В 2 т. Т. 1. Нью-Йорк, 1980. С. 76.

52 РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 15. Л. 10.

53 Там же.

54 В Петрограде в репертуарной секции как раз в это же время начинал работать Блок (Блок в театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса / Предисл., публ. Е. В. Ивановой // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. М., 1993. С. 134–224; *Зубарев Л. Д., Иванова Е. В.* Сборник «Репертуар» и сотрудничество в ТЕО Наркомпроса А. Блока и Вяч. Иванова // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 257–275.

55 Подпись: «Секретарь А. Сизова». Она служила в Наркомпросе с 20 ноября 1918 г. См. о ней ниже.

56 РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 15.

57 Марк Давидович Эйхенгольц (1889–1953), литературовед и переводчик, в то время — председатель репертуарной секции Пролеткульта.

58 ОР ГМИИ. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 2.

59 *Зубарев Л. Д.* «Докладная записка» Андрея Белого... С. 318.

60 РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 15.

61 РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 15.

62 *Ходасевич Вл.* Белый коридор. С. 78.

63 РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 15.

64 *Глухова Е. В.* Конспект Вяч. Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. № 3. С. 135–146.

65 Владимир Михайлович Викентьев (1882–1960), египтолог, антропософ; сослуживец Белого по историко-археологическому отделу московского «Дворца Искусств». См. о нем: *Лотарева Д.* Розенкрейцер в историческом музее // Родина. 2011. № 11. С. 88–90; *Томашевич О. В.* Египтолог Владимир Викентьев — создатель музея нового типа // Памятники и люди. М., 2003. С. 141–172; *Томашевич О. В.* Слово о Владимире Викентьеве (по материалам архива ГМИИ им. А. С. Пушкина) // Древний Египет: язык — культура — сознание. М., 1999. С. 255–285.

66 ОР ГМИИ. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 1–2.

67 См. стенограмму заседания: *Зубарев Л. Д.* «Докладная записка» Андрея Белого... С. 319–320.

68 Там же. С. 319.

69 Ее авторизованная машинопись опубликована там же (С. 322–332).

70 Там же. С. 333.

[71] Там же. С. 320.

[72] РГБ. Ф. 25. Карт. 17. Ед. хр. 4. Л. 1–1 об. (красными чернилами).

[73] *Зубарев Л. Д.* «Докладная записка» Андрея Белого... С. 320.

[74] РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 10 (конец марта 1919 г.).

[75] См. о нем: *Лавров А. В.* «Прекрасный рыцарь Парсифаль»: М. И. Сизов — корреспондент Андрея Белого // Лавров А. В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 447–476.

[76] Александра Алексеевна Сизова (1858–1942), мать антропософов Михаила и Марии Сизовых.

[77] *Ходасевич В. Ф.* Три письма Андрея Белого... С. 520.

Андрей Белый

<ПРОЕКТ ЛЕКЦИОННЫХ КУРСОВ ТЕАТРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА НАРКОМПРОСА. 1918>*

Публикация и подготовка текста Е. В. Глуховой;
примечания Е. В. Глуховой, М. П. Одесского, М. Л. Спивак

[a]История культуры искусств

[Восток][1]: Культура искусств Китая, Индии, Персии, Вавилона, Египта, Иудеи в связи с особенностью развития общей культуры.

Культура [антич<ной>] Греции: по раскопкам в Трое и Крите. Культура Греции по Гомеру и Гесиоду. Культура архаической Греции. Культура искусств эпохи Перикла (музыка, поэзия, танец, пластика, архитектура, скульптура); общий стиль искусства этой поры в связи с общей культурою.

Культура Рима. Культура Александрии: синтез систем мысли; культура искусств в связи с римско-государственным синтезом. Единство в многоразличии: многоразличие худ<ожественного> материала при абстрактной связи его; синкретизм, государственная идея Рима и смешение стилей.

Христианская древность: религиозная поэзия, живопись, базилика; культура Византии.

Культура и искусство у арабов в связи 1) с письмом 2) в связи с Аристотелем (Коран, поэзия, литература, зодчество, наука).

Переселение народов. Каролинги, основные черты средневековой мысли. Романский стиль. Стихотворные переложения. Крестовые походы. Трубадуры. Миннезингеры. Поэзия Абеляра. Религиозная лирика. Песнь о Роланде. Артурова былина. Грааль. Вольфрам фон Эшенбах. Тристан и Изольда. Песнь Нибелунгов [Роман о Розе] Духовные стихи (Рождественские ясли).

---

* Текст печатается по автографу, хранящемуся в Отделе рукописей ГМИИ. Ф. 36. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 2–17. Работа Е. В. Глуховой и М. Л. Спивак выполнена в ИМЛИ РАН по гранту РГНФ 15-34-12003 «Русская революция 1917 г. в литературных источниках (1917 — нач. 1920-х годов)»

[a] Л. 2 по архивной пагинации; авторские чернила до Л. 10.

[a]Мистерии. Пасторали. Напевы трубадуров и церковная музыка. Экхарт.

Готика. Ее характер: распространение в Германии, Франции, Англии. Ее связь с расцветом схоластики. Живопись по стеклу. Франциск[2], Чимабуэ[3]. Джиотто. Дант.

Поздняя Готика (flamboyant)[4] Петрарка. Канцоны. Сонеты. Рыцарский роман. Бокаччио. Новеллы. Чосер. Commedia delle'arte. Страсти Христовы. Миракулы и моралитеты[5]. Таулер [Немецкая мистика Экхарт. Таулер][6].

Книгопечатанье. Флорентийская академия. Гуманизм (Эразм, Николай Кузанский[7]). Народная песня. Ганс Сакс[8]. Фауст. Томас Мор. Кампанелла. Наука.

Расцвет живописи: 1) в Германии и Голландии (Ван Эйк, Мемлинг, Шонгауэр, Вольгемут, Грюневальд[9], Дюрер, Кранах, Гольбейн).

2) в Италии (флорентийская, падуанская, венецианская школа): Леонардо, Микельанджело, Рафаэль). Архитектура Возрождения [Барокко]. Реформация. Музыка того времени (Палестрина[10]). Церковный гимн.

Сатира: Раблэ, Сервантес, Барокко, Рубенс, Рембрандт, Веласкез, Мурильо.

Испанский театр (Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон), Грин, Марло, Шекспир). Опера в Италии.

Бруно, Кампанелла, Бёме, [Франциск], Декарт. <нрзб.> Лоррен. Буало. Боссюэт[11]. Корнель, Расин, Мольер.

[Англия] Кромвель, Мильтон.

[b]Бах, Гендель, По, Свифт, Спиноза, Лейбниц, Ньютон, Адам Смит, Гогарт[12] [Рококо, Ватто].

Буше; Ватто; Фонтенель. Монтескье. Вольтер, Дидро, энциклопедисты, Гольдони, Вико, Клопшток, Виланд, Фридрих Великий, Гайдн, Моцарт, Лессинг, Руссо, Гердер, Sturm und Drang, Тёрнер, Бомарше, Мирабо, Кондорсе. Фр<анцузская> революция <нрзб.> Бетховен.

Кант, Гете, Шиллер, Гумбольдт, Жан П. Рихтер. Романтика. Байрон. Бетховен. Шуб<ерт>. Шум<ан>.

Романтизм во Фр<анции>. Мюссе. Гюго. Байрон. <нрзб.> Гейне. Гендель и т. д.

Реализм во всем.

Индивидуализм. Вагнер.

[c]Эстетика

I. Эстетика нормативная
   1) Платон
   2) Аристотель
   3) Баумгартен

---

[a] Л. 11 по архивной пагинации; вставлено нами по смыслу.

[b] Л. 12 по архивной пагинации и Л. 1. по авторской.

[c] Л. 3 по архивной пагинации.

4) Кант
5) Лассвиц
6) Йонас Кон[13]

Критика способности суждения: суждения вкуса и ценности; классификация ценностей; формы искусства; происхождение и соотношение форм искусства: статистические и динамические искусства; сравнительный обзор главнейших форм искусств у философов и отношение к этим воззрениям нормативной эстетики. Методология эстетических понятий. Эстетические воззрения Когена. Его «Критика чистого чувства»[14]. Воззрения Христиансена, Фосслера, [Бенедетто Кроче[15] и др.].

II. Эстетика психологическая:

Опирающаяся на эстетические процессы, связанные с описанием и восприятием переживаний (Фехнер, Вундт, Фолькельт, Зибек, Гроос[16]). Анализ эстетического удовольствия: его история, анализ эстет<ического> удовольствия у Гердера, Шлегеля, Новалиса, Жан-Поля. Теория *вчувствования*:

a) как символического созерцания (Фридрих Теодор Фишер)
b) гипотеза воспоминания (Лотце)
c) вчувствование, как непосредственно данное (Фолькельт, Роберт Фишер)[17]
d) анализ вчувствования у Липпса: его учение модификации прекрасного (см. «Der Streit über die Tragödie»); оптические иллюзии («Эстетика Липпса»[18]); его анализ ритма
e) учение о вчувствовании Брентано, Витасека[19]
f) взгляды Вундта на вчувствование.

Теория созерцания (Шопенгауэр, Калишер, Кюльпе, Ландманн (женщина), Карл Гроос [Бенедетто Кроче]. Теория иллюзии (Конрад Ланге[20]). Теория эстет<ического> наслаждения Ланге[21].

[a]Анализ стадий эстетического впечатления у Дессуара («Beiträge zur Aesthetik», «Aesthetik und allgemaine Kunstwissenschaft»)[22]. Новейшие взгляды на эстетику наслаждения (Пуффер, Маршаль, Бозанкет). Сравнительная эстетика: Гюйо, Люсьен Брэй[23].

Эстетика: Сэллем, Бине, Сюлли-Прюдома, [Рибо][24] Эстетика Бенедетто Кроче.

Эстетика эволюционная. Эстетич<еские> воззрения Спенсера, Гранд Аллэна и пр.

Эстетика физиологическая (Гирт). Эстетика, опирающаяся на сравнительно-генетический метод (Земпер, Фальке), эстетика социально-этнологическая (Эрнст Гроссе)[25].

Эстетические воззрения великих художников XIX столетия.

Эстетические воззрения Гете, Шиллера, Вагнера, Ницше, Толстого и др. Эстетика классицизма, романтизма, реализма, натурализма, импрессионизма, символизма, футуризма.

---

[a] По авторской пагинации Л. 2; по архивной пагинации Л. 14–14 об.

Проблема «стиля» в эстетике (Рэскин, Вёльфлин, <нрзб.: Гёллер?>; Клингер, Вальтер Крэн и т. д.)[26].

Проблема эстетической культуры.

[a]<Психология. Проспект курса>

Преподавание психологии в этой программе распадается на два отдела: теоретич<еский> и практический (2 лектора)[b].

Теоретическая часть

Предмет психологии. Подразделение психологии [Физиология]. Мозг и нервная система. Раздражение. Органы чувств: зрение, слух, обоняние, осязание, вкус. Учение об ощущениях. Законы ощущений. Восприятие. Восприятие пространства и времени [Воображение]. Привычка. Ассоциация [Внимание] [Сознание. Внимание. Эмоция: классиф<икация>] Инстинкт. Эмоция: классификация эмоций. Воля [внимание] [Сознание]. Внимание. Мысль. Сознание. Память. Воображение. Личность. Самосознание «Я».

Практич<еская> часть

Психология религиозного опыта; психология [и философия] мистических переживаний; культура чувств в мистериях древности.

Упражнения с волей: история [обозрение этих упражнений] выработки правил упражнения с волей; монашеские ордена; психология аскетизма. Опыты волевых упражнений Лойолы[27].

Психология воздействия; подражания, изображения. Мимика.

Психология масс. Психология зрителя. Основы этической психологии.

[c]Дарвин); «Ассоциативная» психология у Юма; субъективный идеализм Беркли; шотландская школа: Лом , Берке , Рид[28].

Французская психология XVII и XVIII столетия; Паскаль, Бейль, Вольтер, Робинэ, Ламметри (физиологическая психология); французские сенсуалисты (Кондильяк, Шарль Бонне, Кабане[29].

Немецкая психология: 1) <X>VII века 2) Психология в <X>VIII веке: рациональная психология: Лейбниц, Вольф, Баумгартен; немецкая эмпирич<еская> психология XVIII столетия (Лоссий, Тидеманн)[30]; описательная психология.

«Психология» у Канта.

Психология в XIX веке.

---

[a] Восстановлено и озаглавлено нами, согласно архивной пагинации: Л. 6 об., Л. 5, Л. 6.

[b] Далее листы в архивной папке перепутаны; печатаем их в порядке, соответствующем, как нам представляется, логике изложения материала.

[c] Обрыв текста; вставлено нами с учетом смысловой последовательности. По архивной пагинации Л. 9–9 об.

Очерк современных психологических учений во Франции, Англии, Германии: ассоциативная психология, психофизика, физиологическая психология, волюнтаризм, психофизический параллелизм и т. д.

Новейшая психология (Джемс, Мюнстерберг, Штумпф[31], Липпс).

Описательная психология. психологический праксис в новейшей психологии.

[*Практическая часть*].

[Упражнения ума, чувства, воли].

Упражнение в ощущении сознания «я». Концентрация внимания на «я». «Я», как центр [в] мысли, чувства, воли.

Упражнения в «Я» мысли.

Концентрация над мыслью. Контроль мысли. Задержание потока мысли. Тренировка ума. Оживление мысли. Образование фантазии из мысли. Расширение «Я» сознания. Внимание «Я» сознания: обращение его к подсознанию. Опыты передвижения границ сознания. Знакомство с правилами погружения ума [в сердце].

[a]Психология творчества

Психология творческого процесса: во-первых: материалы анализа творческого процесса [у художников] (заявление творцов о себе — биографии, автобиографии, анализ). Дневник Микель-Анджело, Трактат о живописи Леонардо да Винчи, Проблема формы Гильдебранда[32], сочинения Гете, беседы Гете с Эккерманом, Фрагменты Новалиса, «Арабески» и «Переписка с друзьями» Гоголя, «Дневник писателя» Достоевского, произведения Вагнера, Ницше, сочинения Толстого, дневники, письма и т. д.

Во-вторых: философский анализ процессов творчества: теория наглядного выражения (Конрад Фидлер[33]), теория «вдохновения» (Вундт), теория «познавания» (Потебня), теория преодоления сопротивления материала (Гирт, Студничка)[34], анализ процесса создания (Дессуар); теория дарования (Лессинг, Шопенгауэр, Гальтон, Бине[35]): дарование, как болезненная гипертрофия способности (Гаусеггер, Дильтей, Мёбиус, Ломброзо)[36]; дарование, как норма.

Теория подражания (Платон, Аристотель). Теория игры (Шиллер и Эрнст Гроссе, Карл Гроос). Теория «чувства» (Конрад Фидлер, Гирн[37], теория созидания).

В-третьих: сопоставление заявление художников о себе с их биографией и с взглядами психологов.

Конкретное описание творческих процессов (курс должен читаться творцом, выд<ающимся> деятелем искусства).

[b]История культуры мысли

Эпоха формирования мысли: культура Индии, Персии, Египта, процесс

---

[a] По архивной пагинации Л. 10. Начиная с Л. 10 — текст карандашом.

[b] Л. 13–13 об. по архивной пагинации; Л. 1 по авторской пагинации.

образования мысли. Мысль в Ведах, мысль в образах Упанишад, Санкьи; мысль Зенд-Авесты, мысль в Гатах Ясны, мысль в культуре египетских мифов.

Отношение мифа к мысли в архаич<еской> Греции; рождение мысли из мифа: [мифологическое образование становящейся мысли у греческих физиков, орфиков, пифагорейцев; образование контуров греческой политической государственной жизни: «ставшая» Греция и «ставшая» мысль у элейцев.

Образованье «понятия»: «понятие», как продукт механизации мысли: мысль *τέχνη*. Софисты. Мысль собственно у Сократа. Платон. Аристотель. Платоники и перипатетики.

Мысль Библии. Культура Судей. Слияние культур].

Образование контуров государственной жизни Греции. Ионизм и доризм. Законы Дракона, законы Солона; борьба демократии с аристократией. Образование контуров греческой мысли, ионийцы, милетцы: мысль греческих физиков, становящаяся и выбарахтывающаяся из мифов; мысль из «хаоса»: демократизм этой мысли:

[Падение мифологической религии]. Ставшие контуры греческой мысли: элейская школа: единое, вечно-сущее; реформы Клисфена, упорядочивающие демократический строй афинского государства.

[Падение мифологии]; греко-персидские войны; колебание устоев греч<еского> государства; неустойчивость греч<еской> мысли; атомизм. Век Перикла.

[a]Правила культуры «Я» мысли в истории: общее представление об этих правилах по «Упанишадам». Представление о йоге: философия и психология йоги. Разделение йоги: раджа-йога, джнани-йога, карма-йога. Логическое рождение мысли в истории: правила концентрации мысли; очищение ума у орфиков, пифагорейцев, Платона. Очищение ума у Филона, Платона, неоплатоников и отцов церкви; выхождение ума из чувственных условий: теории окрыления ума в древности. Учение о познании у Бл<аженого> Августина. Отвлеченная мысль, как самоосуществленный в истории праксис сознания; гносеология и самопознание.

Упражнения с чувственным образом: правила погружения ума в чувства: развитие законов воображения. Умение овладевать чувствами, учение восточной школы: (Исаак Сириянин, Симеон Новый Богослов[38] и др.)

[Упражнение] Культура чувства в средневековой мистике: мистическая школа монастыря С<ен-> Виктор, Рейсбрук[39] и т. д.

[b]Мысль XIX века в связи с культурою

Фихте. Шеллинг. Мысль и позднейшие метафизики. Мысль XIX века. Развитие классового мировоззрения и методология науки; борьба классов — борьба методов; классовые философии и методологический плюрализм.

---

[a] Состыковано нами по смыслу: Л. 7–7 об. по архивной пагинации.

[b] Последовательность листов сохранена как в авторской пагинации (Л. 9–12), так и в архивной (Л. 15–17 об.).

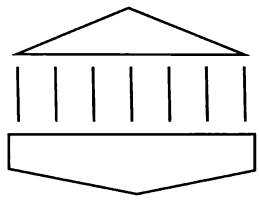
XX век: прорези новой мысли; накопление революционной энергии в мысли и в жизни: движение демократич<еских> масс и пробуждение стихии Диониса в мысли. Кризис старого сознания и мировая война. Революция сознания.

Обобществление орудий производства и обобществление методов мысли: коллектив новой мысли. Пролегомены к мировоззрению возникающей эры. Царство свободы на развалинах государственного строя; философия свободы, как философия будущего.

Смена *схоластики*: номинализм, реализм; Абеляр, Николай Кузанский, — в [логике] гносеологии логика познания соединяется с сознанием: Декарт: «я знаю — следовательно, существую». На познании сосредоточились — сознание «я»; в сознание есть *единство* связи знаний; есть связь знаний; [в гносеологии] это — «я»; но я есть мнимый принцип у Декарта: «Я» как форма познания: так Декарт преломился в Канте; школа Платона завершилась в новое время в Канте.

Аристотель. Направление сознания (я), как связь знаний, но знания суть знания *природы:* но природа — материя; «*Я*» выводит из природы (ассоциативная психология: психология часть физиологии); природа опознаваема: она — безгранична; *границ познания — нет*. Но эта позиция есть позиция наивного природоведения.

Современные логики исходят из Канта, преодолевающего 1) метафизику 2) наивн<ость> науки. Точка зрения на познание у Канта.



Дуализм предмет

У неокантианцев: форма познания есть научная метода; форм много — много мето́д; приемы знания определяют предметы знания; но [предмет] результат познания, как и познание ограничен: границы — формы, слагающие механизм познания (12 картин).

Организации познания, познавательного коллектива нет, есть классы познания (буржуазность, обособленность познаний); невозможность органического — внеклассового познания; непознаваемая «вещь[a] в себе».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее подчеркивания Белого передаются курсивом; в квадратные скобки заключены фрагменты текста, зачеркнутые в автографе.

[2] Франциск Ассизский (1181–1226) — католический святой.

[3] Чимабуэ (наст. имя Ченни ди Пепо; ок. 1240 — ок. 1302) — флорентийский живописец.

---

[a] Обрыв текста на странице; по смыслу добавлено «в себе».

[4] Flamboyant (*фр.*) — «пламенеющая готика»; название, данное стилю поздней готической архитектуры, популярному во Франции, Испании и Португалии в XV веке.

[5] Миракль (*фр.* miracle, от *лат.* miraculum — чудо) и моралите (*фр.* moralité) — виды средневековых мистерий, жанры средневекового театра; в мираклях сюжетом было житие святого или чудо Богородицы; в моралите действовали аллегорические персонажи, олицетворяющие пороки и добродетели человека.

[6] Майстер Экхарт (Иоганн Экхарт; 1260–1328), Иоганн Таулер (1300–1361).

[7] Философы-гуманисты, представители Северного Возрождения — Эразм Роттердамский (1466–1536) и немецкого Возрождения Николай Кузанский (1401–1464).

[8] Ганс Сакс (1494–1576) — немецкий поэт.

[9] Перечислены представители фламандской и немецкой живописи: Ян Ван Эйк (1385/1390–1441), Ганс Мемлинг (1433/1435–1494); Михаэль Вольгемут (1434–1519); Мартин Шонгауэр (1435/1440–1491); Маттиас Грюневальд (1470/1475 –1528) и др.

[10] Джованни Пьерлуиджи Палестрина (ок. 1525–1594) — итальянский композитор.

[11] Среди упомянутых: художник Клод Лоррен (1600–1682), теоретик классицизма Никола Буало (1636–1711), проповедник и богослов Жак-Бенин Боссюэ (1627–1704).

[12] Уильям Хогарт (1697–1764) — английский художник.

[13] Упомянуты немецкие философы Александр Готлиб Баумгартен (1714–1762), Курд Лассвиц (1848–1910), Йонас Кон (1869–1947).

[14] Имеется в виду работа Германа Когена (1842–1918) «Эстетика чистого чувства» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Bd.1–2. Berlin, 1912).

[15] Названы представители философской и эстетической мысли Дании — Бродер Христиансен (1869–1958), Германии — Карл Фосслер (1872–1949), Италии — Бенедетто Кроче (1866–1952).

[16] Упомянуты немецкие психологи и философы Густав Теодор Фехнер (1801–1887), Вильгельм Вундт (1832–1920), Иоганн Иммануил Фолькельт (1848–1930), Герман Зибек (1842–1920), Карл Гроос (1861–1946).

[17] Немецкие философы, эстетики, психологи Фридрих Теодор Фишер (1807–1887), его сын Роберт Фишер (1847–1933), Рудольф Герман Лотце (1817–1881).

[18] Названы сочинения немецкого психолога и философа Теодора Липпса (1851–1914) «Der Streit über die Tragödie» («Спор о трагедии»; Hamburg und Leipzig, 1891). «Ästhetik» («Эстетика»; Bd. 1–2, Leipzig, 1903–1906).

[19] Австрийские психологи Франц Брентано (1838–1917), Стефан Витасек (1870–1915).

[20] Среди упомянутых: немецкие психологи и физиологи Отто Калишер (1869–1942), Освальд Кюльпе (1862–1915), Эдит Ландман (1877–1951); искусствовед Конрад Ланге (1855–1921).

[21] На Л. 4–4 об. Белый дает несколько иной вариант курса эстетики:

«Эстетика

Эстетика нормативная:

[Баумгартен] Платон. Аристотель. Кант. Лассвиц. Йонас Кон. Суждение ценности. Эстетические ценности. «Критика чистого чувства» (Эстетика Когена). Христиансен.

Эстетика психологическая:

I. Эстетика, опирающаяся на *эстетические* процессы:

a) связанные с восприятием и описанием переживаний. Эстетика Фехнера, Вундта [Липпса], Фолькельта, Р. Зибека, Грооса)

b) обусловленные физиологией (Кюльпе, Лало, Мейман)

c) связанные с эволюционной точкой зрения (Гранд Аллэн)

d) связанные с физиологией органов чувств (Гирт)

II Эстетика, опирающаяся на анализ произведений искусства: [эмпирическая эстетика: Фехнер, Вундт; опыты Уитмера, Сегаля]

a) метод сравнительный генетический (Земпер, Фальке)
b) метод влияний (Тэн)
c) метод этнологический (Эрнест Гроссе, Гирн)».

Из не упомянутых в основном тексте: французский эстетик Шарль Лало (1877–1953), немецкий психолог Эрнст Мейман (1862–1915), американский психолог Лайтнер Уитмер (1867–1956), итальянский социолог и криминолог Сципион Сигеле (1868–1913), французский философ, историк, социолог искусства Ипполит Тэн (1827–1893).

[22] Работы немецкого психолога Макса Дессуара (1867–1947) «Beiträge zur Aesthetik» (Части I–IV были опубликованы в: «Archiv für systematische Philosophie. III–VI. 1897–1900); «Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Grundzuge» («Эстетика и всеобщая наука об искусстве»; Stuttgart, 1906).

[23] Названы представители различных течений психологии и эстетики США — Этель Денч Пуффер (1872–1950), Генри Рутгерс Маршалл (1852–1927), Великобритании — Бернард Бозанкет (1848–1923), Франции — Жан Мари Гюйо (1854–1888), Люсьен Брэй, возможно, французский философ Lucien Bray, автор книги «Du Beau, Essai sur l'Origine Et l'Évolution du Sentiment Esthétique» (Paris: F. Alcan, 1902).

[24] Упомянуты представители различных течений психологии и эстетический мысли Великобритании — Джеймс Селли (1842–1923, Лондон), Франции — Рене Бине (1866–1911), Сюлли-Прюдом (Рене Франсуа Арман Прюдом, 1839–1907), Теодюль Рибо (1839–1916).

[25] Упомянуты представители английской философии и эстетики — Герберг Спенсер (1820–1903), Грант Аллен (1848–1899); немецкой эстетики и теории искусства — Готтфрид Земпер (1803–1879), Якоб фон Фальке (1825–1897).

[26] Упомянуты теоретики и практики искусства: искусствоведы Джон Рёскин (1819–1900), Генрих Вёльфлин (1864–1945), немецкий художник Макс Клингер (1857–1920), английский художник Уолтер Крейн (1845–1915); оба — авторы работ по теории искусства.

[27] Игнатий Лойола (1491–1556) — основатель Ордена Иезуитов.

[28] Названы крупнейшие представители шотландской школы психологии Генри Гом (1696–1782) и Джеймс Битти (1735–1802) и ее основоположник Томас Рид (1710–1796).

[29] Среди упомянутых: Пьер Бейль (1647–1706), Жан Батист Рене Робине (1735–1820), Жюльен Офре Ламетри (1709–1751), Бонно де Кондильяк (1714–1780), Шарль Бонне (1720–1793), Пьер Кабанис (1757—1808).

[30] Христиан Вольф (1679–1754), Иоганн-Христиан Лоссиус (1743–1813), Дитрих Тидеманн (1748–1803).

[31] Названы немецкие и американские психологи: Уильям Джемс (Джеймс; 1842–1910), Гуго Мюнстерберг (1863–1916), Карл Штумпф (1848–1936).

[32] Адольф Гильдебранд (1847–1921) — немецкий скульптор, архитектор, художник, теоретик искусства. Имеется в виду его книга «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), на русском — М.: Мусагет, 1914 (пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского).

[33] Конрад Фидлер (1841–1895) — немецкий философ и эстетик.

[34] Названы немецкий теоретик искусства писатель Георг Гирт (1841–1916) и австро-венгерский (чешский) — Алоис Студничка (1842–1927), немецкий археолог и исследователь Георг Вильям Вейкер (1869–1957).

[35] Названы представители психологической мысли Германии — Макс Дессуар (1867–1947), Великобритании — Фрэнсис Гальтон (1822–1911), Франции — Альфред Бине (1857–1911).

[36] Среди названных — представители психологии и психиатрии: немецкой — Вильгельм Дильтей (1833–1911), Пауль Мёбиус (1853–1907), итальянской — Чезаре Ломброзо (1835–1909). Фридрих Гаусеггер (Хаузеггер; 1837–1899) — немецкий музыковед, эстетик.

[37] Ирио Гирн (1870–1952) — теоретик искусства и литературовед финского происхождения.

[38] Греческие богословы-мистики Исаак Сирин (VII в.), Симеон Новый Богослов (2-я половина X в. — нач. XI в.) — византийский богослов, поэт и мистик.

[39] Августинское аббатство Сен-Виктор (в предместье Парижа) в XII в. — важнейший центр средневекового богословия и мистики; Рейсбрук Удивительный (Иоганн ванн Рейсбрук, 1273–1381) — фламандский мистик.

М. Л. Спивак (Москва)

«И ИЗДАЛИ ТАЙНО ПОМОГАЕТ»: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И МИХАИЛ БАУЭР*

Михаил Бауэр (Michael Bauer; 29 октября 1871 — 18 июня 1929), авторитетный антропософ и мистик, был чрезвычайно почитаем и любим русскими штейнерианцами.

> «Михаил Бауэр, сын, кажется, крестьянина из-под Нюренберга, сам нюренбержец, много лет занимавшийся педагогической деятельностью до встречи с доктором; и одновременно: до этой встречи глубоко изучивший мистиков (Беме, Экхарта, Ангела Силезского и др.) во всех смыслах: в смысле внешнего знания и в смысле внутреннего владения темами их; любитель естествознания, ботаник и "цветовод", философ, обладающий крепкой логической головою и самостоятельным подходом к философским темам, человек, глубоко чувствующий поэзию, "стиль", и всю жизнь волнующийся темами и классической, и новой художественной литературы, этот человек, будь он и "не ученик" доктора, был бы редчайшим прекраснейшим явлением культуры в ее высшем многострунном смысле»[1],

— писал о нем Андрей Белый.

> «Он происходил из крестьянской семьи; отсюда, вероятно, его привязанность к земле, объективность и любовь к чувственно воспринимаемому, что в соединении с глубиной духовных переживаний составляло своеобразие этой натуры»[2],

— вторила ему Маргарита Волошина (Сабашникова).

Михаил Бауэр родился в Баварии, в селе Гёссерсдорф (Gössersdorf). После окончания школы три года учился в Бамберге, чтобы получить профессию учителя. В 1893 г. поступил в Мюнхенский университет, где изучал философию и естествознание. Однако курс не закончил по причинам материального и личного свойства: после смерти двоюродного брата в 1896 г. Бауэр женился на его медиумически одаренной вдове Матильде и должен был содержать семью (в 1914 г. развелись). В 1900 г. он поселился в Нюрнберге, где учительствовал и где всерьез увлекся теософией. После знакомства с Р. Штейнером

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН по гранту РГНФ 15-34-12003 «Русская революция 1917 г. в литературных источниках (1917 — нач. 1920-х годов)».

(в 1903 г. в Веймаре) Бауэр стал его ближайшим соратником и духовным учеником. В 1904 г. он основал Нюрнбергскую теософскую ложу имени Альбрехта Дюрера (Albrecht-Dürer-Loge), а в 1913 г. вместе со Штейнером из Теософского общества вышел, чтобы организовать Антропософское общество. Вплоть до 1921 г. он (вместе с М. Я. Сиверс, секретарем и женой Р. Штейнера, и К. Унгером) входил в Совет Антропософского общества, высший управляющий орган.

Важным моментом в его биографии стало знакомство с поэтом и антропософом, другом Р. Штейнера Христианом Моргенштерном (1871–1914): они сблизились в 1913 г., в Портофино (Италия), где оба лечились от болезни легких. После смерти Христиана Моргенштерна Бауэр жил вместе с его вдовой Маргаретой Моргенштерн (урожд. Гозебрух фон Лихтенштерн; 1879–1968), сначала в Швейцарии, в Дорнахе-Арлесгейме (1915–1917), потом — в Германии, с 1919 г. — в маленьком баварском городке Брейтбрунн на Аммерзее (Breitbrunn am Ammersee). Вместе они разбирали архив Моргенштерна, Маргарета готовила к печати произведения покойного мужа, а Бауэр работал над монографией о нем. «Благодаря своей книге о Христиане Моргенштерне[3], воспоминаниям Фридриха Риттельмейера о нем самом[4] и биографии "Михаил Бауэр, гражданин двух миров", написанной Маргарет Моргенштерн[5], он получил широкую известность» (ЗЗ. С. 171).

1. «Гражданин двух миров»

М. В. Волошина познакомилась с Бауэром летом 1908 г. в Нюрнберге (ЗЗ. С. 170). Андрей Белый — в конце 1913 г. в Мюнхене[6]. Примерно в то же время — Т. Г. Трапезников, А. С. Петровский[7] и уже позже, во второй половине 1920-х — М. А. Чехов, вспоминавший, как «не один раз приезжал <...> из Берлина» в его «радушный дом и живал в нем неделями»:

> «Когда я впервые пришел в этот дом, Бауэр встретил меня как близкого, родного человека. <...> Бауэр никогда не отказывал мне в беседах и охотно отвечал на мои многочисленные вопросы»[8].

Тесное сближение Бауэра с русскими антропософами произошло в Дорнахе-Арлесгейме, куда он вместе с Маргаретой Моргенштерн приехал в начале 1915 г.

> «<...> появляется к этому времени в Дорнахе и Михаил Бауэр, ближайший ученик доктора, очень замечательный антропософ, один из 3-х глав нашего Общества; он болен туберкулезом; за ним ухаживает Frau Morgenstern, вдова покойного поэта; она поселяется с Бауэром в одной квартире; Бауэр сперва снимает верхний этаж дома, в котором живет Трапезников; с этой поры устанавливается частое посещение Бауэра Трапезниковым; у Трапезникова поселяется А. С. Петровский; он тоже видится с Бауэром; с Бауэром близка и М. В. Волошина; <...> с Бауэром устанавливаются у меня с января месяца очень хорошие отношения <...>»,

— вспоминал Белый в «Материале к биографии», в записи за январь 1915 г.

> «Многим, особенно молодым людям, он помог на их пути советом, а еще больше — своим примером. Для русских, подходивших к антропософии, он был другом и помощником благодаря своей способности с любовью вникать в своеобразие каждого человека, своему недогматическому свободному мышлению и многосторонности своих интересов»,

— отмечала Волошина. Белый также подчеркивал: «<...> Бауэр в Дорнахе очень скоро становится естественным патроном русских» (МБ/ЛН. С. 198).

Для русских в Бауэре воплотились прежде всего их представления о том, каким должен быть настоящий мистик, эзотерик и гностик. «В 1912 году, — писал Белый, — про Бауэра уже говорили, что он один из первых по времени учеников доктора, ставший на самостоятельный путь, т. е. производящий самостоятельные духовные исследования» (ВШ. С. 382). Белый многократно повторял, что «в Бауэре явно бросалось в глаза "тайное" его (эсотерика)» (ВШ. С. 384), что он «в иные минуты выглядел "преображенно" ходящим по жизни» (ВШ. С. 385), что «Бауэр — "мистик", пришедший в антропософию и внесший в нее свое "светское" изучение философии» (ВШ. С. 389), что под «верой» «он разумел *верное знание, опытное знание*, или — собственный духовный гнозис» (ВШ. С. 384).

Бауэр и выглядел как мистик.

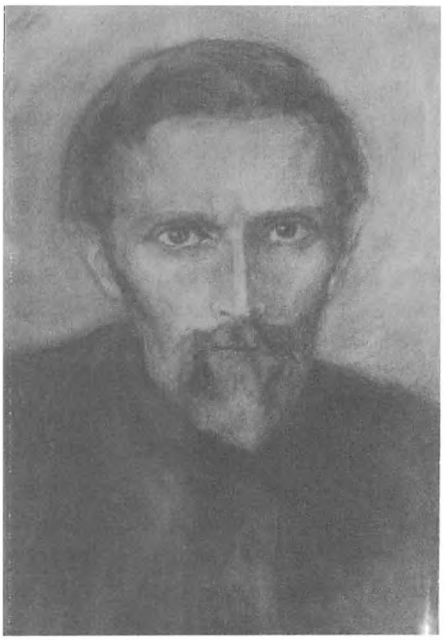
> «<...> высокий человек с глубоко запавшими глазами, большими и сияющими <...>. Редко встречала я человека более благородного облика: широкий лоб, тонкий, с маленькой горбинкой нос, борода, окаймляющая красивой формы рот. Сгорбленная фигура <...>. Да, этот человек походил на духовного ученика, каким он рисовался моему воображению. Это был Михаил Бауэр, с которым я позднее очень подружилась <...> Удивительное душевное здоровье, несмотря на усиливающуюся с годами болезнь, являлось примером того, как дух может стать независимым от тела» (ЗЗ. С. 170–171).

Таким Волошина изобразила Бауэра не только в мемуарах, но и на портрете 1926 г., фотокопии с которого хранились в архивах многих русских антропософов, в том числе и у Андрея Белого[9] (*Илл. 1*).

Сходным образом запечатлел облик Бауэра и Белый в «Воспоминаниях о Штейнере»:

> «<...> когда я думаю о таинственном "голубом цветке", — передо мной встает Бауэр: высокий, худой, несколько сутуловатый, с острой каштановой бородкой, резко вычерченным носом и строгими прекрасными синими глазами — той синевы-глубины, которой углубляется небо, когда долго смотришь на него; "голубой цветок" глядит из глаз Бауэра; сочетание нежности и доброты с прекрасным, сурово-строгим иконописным ликом этого человека и с грубоватым басом рокочущим голосом — особенно поражает в нем» (ВШ. С. 382).

А также — в «Записках чудака»:



Илл. 1. *Михаил Бауэр. Фотография с портрета М. В. Волошиной (Сабашниковой) Брейтбрунн на Аммерзее. 1926 Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)*

«<...> передо мною его облик; и если бы вы захотели увидеть учителя, мейстера Экхарта, — в сюртуке, в черной шляпе с полями, читающего Моргенштерна в полях и ведущего беседы о Достоевском и Ницше, то — поезжайте в Швейцарию, в Дорнах: вы там его встретите: педагога из-под Нюренберга; пред мудростью, пред подвигом жизни его, принадлежащего к нации "бошей", склоняю колени; в минуты уныния он поддержал меня здесь; я, бывало, просиживал с ним; басовая, густая, слегка грубоватая речь мне звучала пронизанной глубиною; казалось, слова его — небо; извне голубые, они просквозили мне бездной; и наливался силой огромные очи его, когда он, объясняя мне Фридриха Ницше, перебирал текст Евангелия от Иоанна <...>»[10].

Именно эти черты Бауэра-эзотерика — голубые глаза, за которыми бездна-небо («Синие, огромные разрывы / В синие, огромные просторы») и мистическое дарование Экхарта вкупе с образованностью и современным взглядом на философию и науку («Мейстер Экхарт нашего столетья») — Белый обыграл в посвященном ему стихотворении 1918 г.:

Речь твоя — пророческие взрывы,
А глаза — таимые прозоры:
Синие, огромные разрывы
В синие, огромные просторы.

Мейстер Экхарт нашего столетья, –
Помню ты из Арлесгейма в Дорнах
Мимо нас в годину лихолетья
Проходил, склонясь в цветах и в тернах.

Помню: перламутровые травы,
Купол ясноглавый, величавый,
Розовые воздухи Эльзаса,
Пушечные взрывы... из Эльзаса,

Легкие, лепечущие ивы,
Темные, гребенчатые горы,
Синие, огромные разрывы
В синие, огромные просторы[11].

Примечательно, что «редчайшим человеком — большого света» показался Бауэр и А. М. Ремизову, встретившемуся с ним в 1922 г.[12] Если для Белого Бауэр — «Мейстер Экхарт нашего столетья»[13], то для Ремизова — старец «"Амвросий Оптинский" на немецкий лад»[14].

А таким запомнился умирающий Бауэр М. А. Чехову:

> «Глаза его горели. Казалось, <...> в них одних сконцентрировал он всю свою внутреннюю силу. Вследствие долгой болезни и благодаря многолетней систематической духовной работе тело его стало до такой степени нематериальным, скажу: *исчезло* до такой степени, что, глядя на него, можно было *видеть* малейшие движения его души. Каждый раз, когда, уходя из его комнаты, я оборачивался у двери, чтобы еще раз взглянуть на него, я видел, как он на прощание слегка приподнимал свои руки, как затем на мгновение задерживал дружеский жест, продолжая его в своем взгляде: в эту минуту взгляд его становился жестом»[15].

Христиан Моргенштерн посвятил Бауэру эпиграмму:

AN M. B.

Du bist der Zarteste der Zarten,
da sich in deiner Wesenheit
die Bürger zweier Welten paarten[16].

(Ср. в сделанном М. Н. Жемчужниковой переводе «Зеленой змеи» Волошиной: «Ты — чуткий из чутких, / Потому что в твоем существе / Соединились обитатели обоих миров» — ЗЗ. С. 171).

Эту же дефиницию («гражданин обоих миров») Маргарета Моргенштерн вынесла в заголовок своей книги о М. Бауэре («Ein Bürger beider Welten»[17]).

Данная характеристика восходит к Р. Штейнеру, в ней практически дословно повторяется штейнеровское определение человека как существа, в равной степени принадлежащего и физическому, и духовному мирам[18].

2. «Чувство присутствия»

Репутация Бауэра-мистика держалась отнюдь не только на его речах и внешнем облике. Бауэр, можно сказать, давал увидеть свои мистические способности в действии. Например, М. А. Чехов, приехавший к Бауэру непосредственно перед его кончиной, так описывал его общение с Маргаретой Моргенштерн:

> «<...> я часто сидел с книгой неподалеку от фрау Моргенштерн. Вдруг она оставляла работу и, как бы на зов, легкими, неслышными шагами быстро поднималась наверх.
>
> — Разве вас звал Бауэр? — спрашивал я ее. — Я не слышал.
>
> — Нет, он не звал, но... я слышала, — отвечала она весело и, как бы извиняясь, слегка пожимала плечами»[19].

Более того, Бауэр, тяжело болевший с 1912 г., не только точно знал день своей кончины (18 июня 1929 г.), но и час, о чем заранее предупредил ухаживавшую за ним Маргарету Моргенштерн, а она — в свою очередь — Чехова:

> «С тяжелым чувством я ждал рокового часа. <...> День наступил. Я не мог подавить своего волнения. Приближался и назначенный час. Чтобы скрыть беспокойство, я на несколько минут вышел в сад, но, вернувшись, уже не застал Бауэра в живых»[20].

М. В. Волошина утверждала, что зимой 1919–1920 г. Бауэр «явился» ей в Москве, в тифозной больнице, когда всем казалось, что она умирает, и, видимо, таким образом ее поддержал и спас:

> «<...> в течение всей болезни я не теряла сознания, оно даже было острее и яснее обычного. <...> Однажды я подумала о Михаиле Бауэре, и он так быстро и так реально мне явился, что я испугалась — не умер ли он, не встречает ли меня его душа? <...> Михаил Бауэр впоследствии рассказал мне, что приблизительно в то время он однажды увидел меня лежащей в рваных простынях и подумал, что я, верно, тяжело больна» (ЗЗ. С. 276).

«Явление» Бауэра отмечала в дневниках и К. Н. Бугаева, когда они с Белым узнали о его кончине (известие пришло более чем месяц спустя — 22 июля 1929 г., во время их отдыха в Грузии, в Каджорах) и его поминали (23 июля[21]), а также — почти десять дней спустя. «<...> Сегодня опять настойчивое чувство присутствия... до “зова”: “Проснись!”, — когда прилегла перед обедом. <...> Был образ Б<ауэра>»[22], — отметила она в дневнике 2 августа. Тем же днем помечена загадочная, но эмоционально весьма выразительная запись в «Ракурсе к дневнику» Андрея Белого: «2-ое. Каджоры. Бауэр! Грозовая атмосфера»[23].

Духовную силу Бауэра Белый ощутил уже в самом начале их знакомства. В «Воспоминаниях о Штейнере» он рассказывал, каким «Бауэр был изумительным лектором»:

> «<...> иные лекции его стоят мне в памяти как лучшие, сильнейшие лекции Штейнера; но говорил он иначе: темы антропософские прорастали в нем без антропософской номеклатуры: он говорил языком философии Логоса, взятой в экхартовском “интуитивизме”, но заостренной режущей силою афористической стрелы: так до Ницше, Штирнера, Моргенштерна и Штейнера не говорили» (ВШ. С. 383).

Однако этот хвалебный пассаж завершается весьма загадочным признанием: «Его лекция на тему “О любви”, произнесенная им в 1914 году на генеральном собрании, живет во мне, как интимнейшее событие жизни <...>» (ВШ. С. 383). В «Материале к биографии», предназначенном для обнародования лишь после смерти автора, содержание «интимнейшего события жизни», таящего в себе, несомненно, элементы посвятительной мистерии, проясняется:

> «<..> лекция Бауэра касалась Христовой Любви; во время лекции со мной произошло нечто, подобное происшествию во время лекции об Аполлоновом Свете[24]; будто исчез потолок, раскрылся мой череп; сердце — стало чашей; и луч Христова Сошествия пронизал меня» (МБ/ЛН. С. 151).

Вообще в запутанных сюжетах дорнахской инициации Белого (реальной или привидевшейся писателю в болезненных кошмарах) Бауэр всегда играл

важнейшую роль. Так, летом 1915 г. Белый, как ему кажется, получает через Т. Г. Трапезникова сигнал от «тайной кучки друзей, выдвигающих» его «кандидатуру в каком-то великом оккультном деле»:

> «<...> эта *тайная кучка* — Доктор, Мария Яковлевна <Сиверс>, Рихтер, Бауэр, все более протягивающийся ко мне, София Штинде; <...>; я себя ощущаю человеком, из любви к доктору давшим согласие на страшно рискованный и опасный акт, подобный бросанию *бомбы* во что-то, смысл чего мне не ясен; <...>; и вследствие этого я — изолирован, как изолирован *бомбист* от Ц. К. революционной партии; Доктор, Бауэр, Штинде и другие, тайно любя меня, вынуждены из конспирации не протягивать мне явно руки и делать вид, что они не знают, кто я, собственно, потому что где-то я уже узнан: враги за мною следят; и порученный мне *акт* сорвется с гибельными последствиями для меня, "Bau", дела доктора <...>» (МБ/ЛН. С. 152).

В борьбе белых и черных сил (стремящихся погубить дело Доктора и самого Белого), разворачивающейся — как показано в «Материале к биографии» — не только на астральном плане, но и в физическом мире, Бауэр (как и Штейнер) неизменно выступает как помощник и защитник.

> «Далее: <...> победа в этой минуте на стороне защищающей меня партии, но... доктор, не дойдя до меня, повернулся и уходит; я обертываюсь и вижу, что за мной гонится новая черная пара, глазя в спину меня; вдруг из боковой дорожки за мною выходит гуляющий по Дорнаху Бауэр, отрезая меня от тех, кто за мной; я иду защищенный спереди доктором, а сзади Бауэром. Опять, как и в шахматах: чтобы защитить фигуру от двух на нее нападающих фигур, двигается ей на помощь новая фигура: в виде... Бауэра» (МБ/ЛН. С. 263).

3. «... просовывается лик Михаила Бауэра»

Важно отметить, что для Белого в то время помощь оккультная была неразрывно связана с помощью психологической, которую он от Бауэра прежде всего и получал. Напомним, что Бауэр приехал в Дорнах в момент, когда Белый переживал тяжелейший кризис в отношениях с женой Асей — А. А. Тургеневой (*Илл. 2*). Причиной кризиса не в последнюю очередь стало нежелание Аси Тургеневой жить с Белым как с мужем и — как следствие этого — его непреодолимое и, видимо, безответное влечение к сестре жены Наталье Тургеневой[25]. Темная страсть в сочетании с осознанием ее греховности, а также чувство вины перед любимой Асей привели к тяжелому нервному расстройству. А оно, в свою очередь, стало серьезным препятствием для занятий оккультной практикой и движения по пути посвящения (медитации приводили к сердечному приступу).

В довершение к этим бедам в конфликт Белого с Асей и его «историю» с Наташей оказалась втянута М. Я. Сиверс, жена Р. Штейнера и самый авто-



Илл. 2. *Андрей Белый и А. А. Тургенева*
Фотография с портрета М. В. Волошиной (Сабашниковой). 1915/1916
Архив Р. Штейнера (Дорнах)

ритетный после него человек в антропософском движении. Белый боготворил Сиверс с момента первой встречи в мае 1912 г. Однако она не стала вдаваться в тонкости его переживаний и выступила на стороне сестер Тургеневых, ей, по-видимому, просто на Белого нажаловавшихся. Белый позицией Сиверс был уязвлен и оскорблен, а оглаской этой истории — просто испуган[26]. В результате сугубо личные проблемы писателя переросли в его «бунт» против Сиверс и в конфликт с антропософским обществом в целом.

> «Мария Яковлевна, встретив меня перед домом и прогуливаясь со мною по дорожке, со странной усмешкой сказала: “Да, — разлагается личная жизнь”.
>
> Мне отдалось: “*Ваша* личная жизнь”.
>
> И душа рванулась в протесте: “Она точно издевается надо мною”.
>
> <...> я на всех парах уходил от нее; былого *восторженного* отношения не было и помину; и все более и более меня тянуло к Бауэру» (МБ/ЛН. С. 236),

— обиженно вспоминал он.

В этой сложной расстановке фигур и запутанной палитре чувств Михаил Бауэр стал для Белого спасительной альтернативой М. Я. Сиверс и ее сторонников:

> «Так <...> намечалась партия друзей лично меня, но не Аси, Наташи, Поццо (Бауэр, мадам Моргенштерн, Бергенгрюн[27]); и была партия Тургеневых “*par excellence*”; я чувствовал в ней Марию Яковлевну, которая, точно в ответ на мое некоторое разочарование в ней, ответила подчеркнутым покровительством (покровительством “*в пику мне*”), которое она оказывала Асе <...>. Я <...> все более отрезывался и от Марии Яковлевны и через Трапезникова все более прорезывался к атмосфере Бауэра, которая веяла мне в лицо и, так сказать, охраняла меня от страшных *мистических* гонений со стороны» (МБ/ЛН. С. 230).

В сложившейся ситуации писателя особенно согревало доброжелательное, уважительное отношение к себе. «Явную поддержку в тот вечер я испытал со стороны Бауэра и Моргенштерн; и он, и она были со мной очень нежны, — рассказывал Белый об одном из собраний, на котором, как подозревал

писатель, его хотели уличить в аморальности и опозорить, — эта поддержка <...> — были причиной того, что я мог вынести явно враждебные взгляды большинства наших членов <...>» (МБ/ЛН. С. 215).

Однако и здесь без некоторой доли мистики не обошлось. Белому казалось, что в самые тяжелые моменты в его жизнь «просовывается лик Михаила Бауэра, который где-то <...> ждет к себе и издали *тайно помогает*» (МБ/ЛН. С. 229). Вообще, слово «просовывается» наиболее точно обозначает представление Белого об участии Бауэра в его судьбе — не явном и на отдалении. Так, например, регулярно и откровенно обсуждая свои проблемы с Трапезниковым, Белый постоянно ощущал, что «за ним — Бауэр» (МБ/ЛН. С. 255).

Именно в период личной катастрофы и краха мистических чаяний, с июля 1915 г., начинается действительно интенсивное общение и собеседование Белого с Бауэром. Это отчетливо видно по записям в «Ракурсе к дневнику» за 1915 г.:

> «Месяц, неописуемый по напряжению, о котором здесь *молчу*. Сближение с Бауэром и frau Моргенштерн» (июль); «Имею основания думать: встреча с "*кармой*" и "*порогом*". Слежка. Начало периодических посещений Бауэра и Моргенштерн» (август); «Трудности с Наташей. Посещения Бауэра, Моргенштерн, Бергенгрюн» (декабрь) (РД/ЛН. С. 423).

А также — за 1916 г., вплоть до отъезда из Дорнаха в Россию:

> «<...> дважды посещение Бауэра» (январь), «<...> посещения Бауэра; дружба с Трапезниковым и с Бергенгрюн» (февраль), «То же: посещение Бауэра, Трапезник<ова> и т. д.» (март), «прогулки, беседы с Бауэром» (апрель), «Общение с Трапезниковым, Бауэром, <...> Бергенгрюн, Моргенштерн» (май), «Прощание с Бауэром, с Штейнером (долгое), со всеми друзьями и отъезд» (август) (РД/ЛН. С. 426).

По этим записям нельзя понять, что обсуждал Белый при встречах с Бауэром: философские ли вопросы или личные... Возможно, что очень откровенно Белый Бауэру о своих проблемах с женой и ее сестрой не рассказывал. Однако был глубоко посвящен в детали семейной жизни Бугаевых-Тургеневых Т. Г. Трапезников, который с Бауэром и М. Моргенштерн дружил и даже квартировал в том же доме, что и они. Так что Бауэр через Трапезникова вполне мог быть в курсе любовной драмы Белого (если, конечно, его как эзотерика, мистика и гностика эти проблемы в их земной конкретике вообще волновали).

Скорее всего, прямых указаний относительно того, как и с кем вести себя, Бауэр Белому — в отличие, например, от Трапезникова — тоже не давал. Но Белый ставил ему в заслугу то, что он укреплял веру в Штейнера и антропософию, смягчая, видимо, таким образом «протест» против М. Я. Сиверс и ее «партии»[28]. Белый также подчеркивал, что Бауэр в «15-м году» потрясал его «мудростью и глубиною» (ВШ. С. 383). Эти «мудрость и глубина» могли быть продемонстрированы Бауэром именно при обсуждении животрепещущих и судьбоносных для Белого вопросов.

Как бы то ни было, но уехал Белый из Дорнаха с чувством глубокой благодарности к Бауэру, которую сохранил до конца жизни. «Если бы не внимание ко мне Штейнера, Бауэра, жены Моргенштерна <...>, то мне нечем было бы помянуть четыре года сидения в недрах западного Общества в смысле идейно-морального общения»[29], — вспоминал он впоследствии.

Очевидно, что и Бауэр относился к Белому с уважением. В подготовленной им биографии Христиана Моргенштерна был дан перевод отрывка из стихотворения Белого, Моргенштерну посвященного[30], а сам он назван «гениальным молодым русским поэтом»[31]. Да и встреча «гениального молодого русского поэта» с умирающим Моргенштерном, состоявшаяся в конце 1913 — начале 1914 г., была представлена в книге Бауэра самым лестным для Белого образом:

> «В Лейпциге состоялась его короткая трогательная встреча с гениальным молодым русским поэтом Андреем Белым (Борисом Бугаевым): они молча обменялись крепким рукопожатием. В глазах обоих светилось внутреннее душевное тепло человеческого братства; и все же они не обменялись ни словом. У одного не было силы сделать слышимым свой голос; другому, младшему, восприимчивая душа которого насилу преодолевала охватившее ее глубокое умиление, от волнения не хватало немецких слов. И тем не менее это была одна из выразительнейших встреч двух людей»[32].

К сожалению, Белый вряд ли знал об этом, так как вряд ли ему в руки попало первое издание 1933 г.

Из высказываний Бауэра, обращенных непосредственно к Белому, до нас дошло лишь одно, да и то — в позднем пересказе К. Н. Бугаевой:

> «А ведь Бауэр когда-то сказал Б. Н. в самую трудную для него минуту: “Молитесь Божией матери...”»[33]

Так как «самых трудных минут» у Белого в Дорнахе было много, то трудно слова Бауэра и датировать. Этот вполне общий и беспроигрышный совет мог быть дан, например, в августе 1915 г., когда кризис в отношениях с Асей и Наташей вошел в самую острую фазу, или — год спустя, в августе 1916 г., при их последней встрече, прощальной, как напутствие пред отъездом в Россию... Впрочем, если предположить, что «сказано» могло быть не только устно, но и письменно, то совет мог быть дан и в 1921 г., о чем — ниже.

4. «Послание-бунт»

Второй эпизод в истории отношений Белого и Бауэра относится к концу 1921 г. Андрей Белый в то время жил в Берлине (в Германию он приехал 18 ноября 1921 г.; уехал из Берлина в Россию 23 октября 1923 г.). Бауэр же, напомним, с 1919 г. жил вместе с ухаживавшей за ним Маргаретой Моргенштерн в ее доме в баварском городке Брейтбрунн на Аммерзее.

В декабре 1921 г., как и ранее, летом 1915 г., «лик Михаила Бауэра», выражаясь языком Белого, вновь «просунулся» в его жизнь, причем именно тогда,

когда писатель опять больше всего нуждался в поддержке. В Берлин, как известно, Белый рвался для того, чтобы воссоединиться с любимой Асей. Однако вместо радостного воссоединения его ждали ссоры, завершившиеся весной 1922 г. окончательным разрывом отношений. Белый страдал и, чтобы отвлечься от душевных мук, пьянствовал и танцевал дни и ночи напролет в берлинских кафе. Как и в Дорнахе, личная драма сопровождалась у Белого претензиями к западным антропософам и к антропософии, служение которой Ася предпочла супружеской жизни. У западных антропософов (в том числе у М. Я. Сиверс) также были претензии к Белому, питавшиеся слухами о том, что он пишет антиштейнеровский роман «Доктор Доннер».

Ситуация 1921–1922 гг. со всей очевидностью повторяла ситуацию 1915–1916 гг. (Андрей Белый → конфликт с Асей Тургеневой → конфликт с антропософами), но в еще более драматичном варианте.

Именно в это время Бауэр, узнавший, видимо, что Белый недавно появился в Берлине, а возможно, и о том, что у Белого — большие проблемы в личной жизни и в отношениях с антропософским обществом, написал ему письмо.

> «В тяжелейшие минуты жизни (21–22 годы), когда, казалось, я утратил себя, путь, друзей “справа” и “слева”, когда меня ругали антропософы (в Берлине, в Штутгарте), ругали эмигранты, ругали “советские”, ругали в Дорнахе и в Москве (“ага, — *пал*-таки!”), когда слетал крик и против доктора и не было *ни одной души рядом*, — лишь из *Аммерзее* неожиданно прогудело мне в душу письмо Бауэра <...>» (ВШ. С. 394),

— вспоминал он своевременную поддержку со стороны Бауэра.

Это письмо или не сохранилось, или пока не разыскано, но некоторое представление о нем можно составить по публикующемуся ниже ответному посланию Белого (24–26 декабря 1921 г.).

Во-первых, письмо Бауэра было, видимо, очень теплым и «доставило» Белому «беспредельную радость: узнать», что Бауэр с «госпожой Моргенштерн до сих пор <...> не забыли» о нем. Маргарета Моргенштерн или была соавтором этого письма, или очень значительно в нем присутствовала.

Во-вторых, в нем выражалась озабоченность судьбой М. В. Волошиной, с которой Бауэр был очень дружен («Вы спрашиваете меня о госпоже Маргарите Волошиной»). Как следует из ответа Белого, Бауэр и М. Моргенштерн пытались помочь ей материально («Я благодарю Вас и госпожу Моргенштерн от имени госпожи Волошиной: деньги на рождественский подарок я как раз в эти дни получил и передал госпоже Ремизовой»). Интересовались они, видимо, и другими общими знакомыми — Т. Г. Трапезниковым, А. С. Петровским.

И, в-третьих, М. Бауэр и М. Моргенштерн предложили содействие в устройстве произведений Белого в немецкие издательства. В ответ Белый представил огромный перечень того, что им было написано за всю жизнь, — на выбор.

Однако послание Белого не было деловым и не являлось просто данью вежливости и уважения. Его вполне можно рассматривать как подведение итогов определенного этапа духовной биографии писателя.

Страдающий, униженный, растоптанный женой и антропософской средой, Белый постарался в глазах Бауэра восстановить свою пошатнувшуюся репутацию как литератора и деятеля культуры, а также — как активиста антропософского движения. В этой связи он дал подробнейший очерк своей работы (лекционной, организационной, творческой) за минувшее пятилетие — прежде всего в Антропософском обществе и в Вольной философской ассоциации. Картина получилась весьма впечатляющая.

Но не менее важно для Белого было восстановить свою человеческую репутацию: обосновать свое видение конфликта с Асей, свое представление о путях развития антропософии (подчеркнув принципиальное отличие русской антропософии от западной), рассказать о полной лишений жизни в послереволюционной России (холод, голод, болезни) и о том духовном импульсе, который помогал выжить.

То, что письмо Белого вызвано к жизни раной, нанесенной Асей, и свежим конфликтом с антропософским обществом, видно даже по месту упоминания о нем в «Ракурсе к дневнику» (запись за декабрь 1921 г.):

> «<...> ссора с Асей; отход от антропософов (письма М. Я. Штейнер[34], Бауэру); ощущение бессмыслия; но под ударами судьбы — почва зашаталась под ногами; нет воли что-либо с собой сделать: переоценка ценностей 10<-ти> лет (и людей, и идей, и себя); начинаю угрюмо убегать от всех (и русских, и антропософов) и угрюмо отсиживать в пивных: так приучаюсь к вину <...>» (РД/ЛН. С. 471).

Послание Белого справедливо назвать исповедальным — настолько обнажает Белый перед Бауэром душу и настолько искренне рассказывает о пережитых обидах. Сам же Белый охарактеризовал его как «послание-бунт»:

> «Только что отправил Михаилу Бауеру письмо, где ему все-все-все свое выкладываю: нелегко мне было составить это послание-бунт против того, как евритмическое искусство отняло у меня жену (это — факт)»[35].

Одно определение другому, думается, не противоречит, так как в своей личной трагедии Белый винил увлечение Аси эвритмией, западную антропософию (формализованную и холодную)[36] и персонально Р. Штейнера. Претензии Белый сформулировал четко и жестко, фактически объявив о разрыве с антропософией и ее создателем.

В исповедальном и бунтарском пафосе Белый достигает немалых высот. Он использует ритмизированную прозу, насыщает письмо аллюзиями и яркими образами (литературными, библейскими, антропософскими), цитирует романсы Шуберта и стихи Моргенштерна... Ряд идей и даже формулировок письма впоследствии Белый перенесет в работу «Почему я стал символистом...» (претензии к эвритмии в ее западном изводе, и — почти дословно — рассказ о первой, так обидевшей его встрече со Штейнером в Берлине). Отдельная тема — переклички письма с «Записками чудака».

К чему же стремился Белый, изливая претензии к антропософии в письме к человеку, который был, по его же собственному определению, «до дна "ученик" доктора» (ВШ. С. 384)? Думается, что Белым двигало не только желание облегчить душу и вызвать сострадание, но также — подспудное стремление убедить в своей правоте и таким образом реабилитировать себя в глазах авторитетнейшего из антропософов, а через него, возможно, в глазах всего антропософского общества и Штейнера тоже.

Как ни удивительно, но цели своей Белый добился, по крайней мере, отчасти. «<...> фрау Моргенштерн, поймав где-то доктора, сказала теплые слова в защиту "меня"» (ВШ. С. 394), — писал он в «Воспоминаниях о Штейнере».

Что же было после? Никаких сведений о том, что переписка продолжилась, нет. В Германии Белый с Бауэром точно не встречался («<...> я его не видел с 16-го года» (ВШ. С. 383), — утверждал он). Кажется, что Белый и не делал попыток съездить в Брейтбрунн на Аммерзее (что, кстати, странно). Со временем личный кризис Белый преодолел, и любовь к Штейнеру загорелась в его душе с новой силой[37]. В мемуарах он даже повинился за берлинский «бунт», в который так детально посвятил Бауэра: «Каюсь: и у меня были моменты, когда я *не понимал* доктора; и даже я это выговаривал Бауэру (в письме к нему в 22-ом году[38])» (ВШ. С. 384). Примечательно, что — согласно идущему вслед за этим покаянием признанию — сохранить преданность Штейнеру и антропософии Белому помог именно Бауэр:

> «И в 22-м и в 15-м всею силою правды своей мне гудел Бауэр: "верьте доктору". Под "верой" же он разумел *верное знание, опытное знание*, или — собственный духовный гнозис <...>» (ВШ. С. 384).

То, что Бауэр в 1915 г. мог успокоить Белого и погасить его протест против М. Я. Сиверс, понятно: были прогулки, разговоры, беседы. А вот применительно к 1922 г. это утверждение выглядит загадкой. Каким образом Бауэр мог «гудеть» Белому: «верьте доктору», если они в 1922–1923 гг. не встречались и переписку не продолжили? Остается два возможных объяснения, в равной степени маловероятные. Или все же было какое-то еще письмо, о котором Белый почему-то умолчал (хотя первое письмо Бауэра и свой ответ ему он упоминал неоднократно). Или... мистика: «лик Бауэра», который опять, как и в былые времена, «просунулся» в берлинскую жизнь Белого, чтобы ему «издали *тайно помогать*».

*

Письмо Белого Михаилу Бауэру было опубликовано Тайей Гутом в кн.: *Andrej Belyj*. Symbolismus, Anthroposophie. Ein Weg: Texte — Bilder — Daten / Herausgegeben, eingeleitet, mit Anmerkungen und einer Bibliografie versehen von Taja Gut. Dornach / Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1997. S. 95–104; примечания: S. 322–325 (машинопись хранится: Michael-Bauer- Archiv / Archiv der Christengemeinschaft — Stuttgart).

В письме ошибочно в качестве месяца отправления указан октябрь вместо очевидного декабря (Белый только в ноябре 1921 г. приехал в Германию). Текст — на плохом немецком языке, с многочисленными ошибками, за которые Белый извиняется в начале письма (они исправлены).

Приношу благодарность В. Куглеру (Швейцария) и Т. Гуту (Швейцария), предоставившим нам в начале 1990-х копию письма для работы и публикации. Благодарю Х. Шталь (Германия), проделавшую огромную работу по переводу, за консультации; благодарю М. П. Одесского (Москва) за редактуру перевода и помощь в работе над примечаниями.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Андрей Белый.* Воспоминания о Штейнере // Андрей Белый. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 382. Далее — ВШ, с указанием страницы в тексте.

2 *Волошина М. (Сабашникова М. В.).* Зеленая змея: История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой; прим. С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак. М.: Энигма, 1993. С. 170–171. Далее — ЗЗ, с указанием страницы в тексте.

3 *Bauer M.* Christian Morgensterns Leben und Werk / Vollendet von Margareta Morgenstern und Rudolf Meyer. München: R. Piper & Co, 1933 (многократно переиздавалась). Собрание сочинений Бауэра в 5 томах вышло в Штутгарте (Urachhaus, 1985–1997).

4 *Rittelmeyer F.* Aus meinem Leben. Stuttgart: Urachhaus, 1937. Фридрих Риттельмейер (Риттельмайер; 1872–1938) — протестантский священник, проповедник, с 1912 г. — последователь Р. Штейнера; организатор антропософской Общины христиан, в работе которой М. Бауэр принимал участие.

5 *Morgenstern M.* Michael Bauer: Ein Bürger beider Welten. München: R. Piper & Co, 1950.

6 См.: «Материал к биографии» Андрея Белого: «<...> с Бауэром мы знакомимся; он производит на меня огромнейшее впечатление» (Андрей Белый. Материал к биографии // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Отв. ред. А. Ю. Галушкин, О. А. Коростелев; научн. ред. М. Л. Спивак; сост. А. В. Лавров и Дж. Малмстад; подг. текста А. В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т. В. Павловой, М. Л. Спивак; статьи и коммент. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада, М. Л. Спивак. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 213, 219, 236 и др. Далее — МБ/ЛН, с указанием страницы в тексте).

7 Трифон Георгиевич Трапезников (1882–1926) — искусствовед, переводчик, эзотерический ученик Р. Штейнера, участник строительства Гетеанума, гарант русской группы антропософов в Дорнахе, близкий друг М. Бауэра и М. Моргенштерн. Алексей Сергеевич Петровский (1881–1959) — литературовед, переводчик, антропософ, участник строительства Гетеанума. Подробнее в прим. 49, 50 к письму Белого.

8 *Чехов М. А.* Жизнь и встречи // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 206.

9 В Государственном Литературном музее хранится фотокопия портрета, принадлежавшего Андрею Белому. В фонде Мемориальной квартиры Андрея Белого (отдел Государственного музея А. С. Пушкина) — фотокопия, принадлежавшая М. А. Скрябиной и В. Н. Татаринову. Эти фотографии, как кажется, служили своеобразным каналом духовной связи с Бауэром уже после его смерти. Иным образом трудно интерпретировать запись Белого в «Ракурсе к дневнику» за апрель 1930 г: «Кучино. 18-ое. Стр<астной>

четверг <...>. Посидели перед Бауэром» (Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. М., 2016. С. 539). Впрочем, возможно, здесь речь идет не о фотографии или не только о фотографии, но о посмертной маске или фотографии с нее. Ср. запись за 5 мая 1930 г.: «Май 5-ое Приехала К. Н. Маска с Бауэра» (Там же. С. 540).

10 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 285.

11 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 397.

12 В 1922 г. А. М. Ремизов вместе с женой Серафимой Павловной приезжал к М. Бауэру и М. Моргенштерн: «Потом в Германии однажды летом в Breitbrunn'е на Ammersee посчастливилось нам встретить Маргариту Моргенштерн и познакомиться с Michael Bauer'ом, редчайшим человеком — большого света! Что-то родственное с Короленкой, только я так бы сказал: у Короленки не было *слова*, а у Бауера такое *слово*, которое различает и именует. У меня нет такого слова, я чего-то не знаю и только чувствую, и потому, говоря так, я только намекаю, чтобы как-то сохранить образ человека. Встретить человека — это великое счастье!» (*Ремизов А. М.* Взвихрённая Русь // Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 5. Взвихрённая Русь / Отв. ред. А. М. Грачева. М.: Русская книга, 2000. С. 146–147).

13 Ср.: «<...> если бы Мейстер Экхарт встретился с доктором и доктор его убедил бы, что ритм времени взывает именно к антропософскому оформлению тем Экхарта, Экхарт не переставая быть тем, чем он был, стал бы... Бауэром» (ВШ. С. 383).

14 Слова известны в передаче Белого: «В 1923 году А. М. Ремизов, бывший у Бауэра, воскликнул: "Да ведь это какой-то «Амвросий Оптинский» на немецкий лад"» (ВШ. С. 383).

15 *Чехов М. А.* Жизнь и встречи. С. 210.

16 Morgenstern Christian. Epigramme und Sprüche / Hrsg. M. Morgenstern. München: R. Piper & Co, 1922. S. 87.

17 См. прим. 5 выше.

18 Ср., напр. «Der Mensch ist ein Bürger zweier Welten» — в лекциях Штейнера «Об астральном мире и девахане» (*Steiner R.* Uber die astrale Welt und das Devachan: Aufzeichnungen von neunzehn Vorträgen und vier privaten Lehrstunden in Berlin 1903–1904. Dornach / Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1999; электронный ресурс: http://bdn-steiner.ru/cat/ga/088.pdf).

19 *Чехов М. А.* Жизнь и встречи. С. 207–208.

20 Там же. С. 210.

21 «22/VII. Бауэра не стало! с 18/VI на 19 он отошел... на руках у фрау Моргенштерн и М. А. <Чехова>... Больше пока ничего не могу сказать. Все вздрогнуло в сердце... "Помни и ты! Ведь Бауэр, как и доктор, унес туда часть твоего... Не прилепляйся к земному. Будь готова к пути..."»; «23/VII. <...> Пошли опять на Вершину. Сделали медитацию Geist<er> seiner Seele... <...>. Образ Бауэра веял над всем... Наши сердца... могу сказать *наши*, — знаю без слов — "горели!". Слова звучали с такой силой, что едва могли их произносить. Переживалось Mysterienstätte... Как хорошо, что эта весть пришла к нам в Коджорах... где святыня Удзо. <...> Как прекрасна кончина М. Б.: когда солнце было почти в зените, на скрещении праздников» (*Бугаева (Васильева) К. Н.* Дневник 1929 года / Публ. Е. В. Наседкиной // Лица: Биографический альманах. Вып. 9. СПб.: Феникс, 2002. С. 200–201).

22 Там же. С. 207.

23 *Андрей Белый.* Ракурс к дневнику // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. М., 2016. С. 531. Далее — РД/ЛН, с указанием страницы в тексте.

24 См. подробное описание этого феномена, произошедшего на лекции Штейнера в конце 1913 г. в «Материале к биографии»: «30-го декабря доктор читал ту лекцию курса, где говорится об Аполлоновом свете; во время слов д-ра о свете со мной произошло странное явление; вдруг в зале перед моими глазами, вернее из моих глаз, вспыхнул свет, в свете которого вся зала померкла, исчезла из глаз; мне показалось, что сорвался не то мой че-

реп, не то потолок зала и открылось непосредственно царство Духа: это было, как если бы произошло Сошествие Св. Духа <...>» (МБ/ЛН. С. 145).

25 См. статью Т. Байера «Андрей Белый и Н. А. Тургенева (Поццо)...» в наст. изд.

26 См. подробнее: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 91–106, 273–282.

27 Татьяна Алексеевна Бергенгрюн (1861–1942) — участница строительства Гетеанума, поддерживавшая Белого в то время, сестра Е. А. Бальмонт. Александр Михайлович Поццо (1882–1941) — юрист, муж Н. А. Тургеневой, тоже участник строительства Гетеанума.

28 Ср.: «<...> в 15-м всею силою правды своей мне гудел Бауэр: “верьте доктору”» (ВШ. С. 384).

29 *Андрей Белый*. Почему я стал символистом... // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 469. Белый называет еще пять человек, обращавших на него в Дорнахе внимание.

30 Вторая строфа стихотворения «Христиану Моргенштерну» («Ты надо мной — немым поэтом...»), открывающего сб. «Звезда»: «В воспоминанье и доныне / Стоишь святыней красоты / Ты в роковой моей године / У роковой своей черты» (*Андрей Белый*. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. С. 383.

31 См.: *Bauer M.* Christian Morgensterns Leben und Werk / Vollendet von Margareta Morgenstern unter Mitarbeit von Rudolf Meyer. Dritte neubearbeitete Ausgabe mit 28 Bildtafeln. München: R. Piper & Co, 1941. S. 281–282.

32 Цит. по: *Лавров А. В.* Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн // Лавров А. В. Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 202. Знакомство состоялось 31 декабря 1913 г. на лекции цикла Р. Штейнера «Христос и духовные миры». «Через день или два <после знакомства — *М. С.*> нас представили друг другу: Моргенштерн посмотрел на меня своими невыразимыми глазами, улыбнулся и сказал: “Я так рад”. Говорить ему уже было трудно: он — задыхался» (МБ/ЛН. С. 146)

33 *Бугаева (Васильева) К. Н.* Дневник 1929 года. С. 202.

34 Известно письмо Белого к М. Я. Штейнер от 27 марта 1922 г. (*Andrej Belyj*. Symbolismus, Anthroposophie. Ein Weg: Texte — Bilder — Daten / Herausgegeben, eingeleitet, mit Anmerkungen und einer Bibliografie versehen von Taja Gut. Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1997. S. 105–106).

35 Из письма к Е. Ю. Фехнер (Конец декабря. 1921). См.: Письма Андрея Белого к Е. Ю. Фехнер // Лавров А. В. Разыскания и этюды. С. 440.

36 Подробнее см.: *Спивак М.* Белый-танцор и Белый-эвритмист // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сб. статей / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 116–162.

37 Хотя претензии к западным антропософам остались.

38 Письмо написано 24–26 декабря 1921 г., но Белый, вспоминая о нем, чаще всего относит его к 1922 г.

Андрей Белый

ПИСЬМО МИХАИЛУ БАУЭРУ*

Подготовка текста и примечания М. Л. Спивак
Перевод с немецкого Х. Шталь

Берлин, 24–26-го декабря 1921 г.[1]

Многоуважаемый и дорогой
господин Бауэр[a],

Я начинаю свое письмо с извинений: бесконечные грамматические и стилистические ошибки погребают возможность выразить себя; так я вынужден начать свое письмо; ни с кем не могу посоветоваться о грамматике. Надеюсь, что Вы не будете расстроены, когда Вы будете теперь читать — те безобразные слова, которыми я хочу выразить Вам свою самую сердечную благодарность, потому что Ваше такое дружеское письмо[2] доставило мне беспредельную радость: узнать, что Вы с госпожой Моргенштерн[3] до сих пор обо мне не забыли; в течение этих пяти лет в России[4] я о Вас все снова и снова вспоминал; Ваши доклады, слова и наши беседы — мне это было дорого; для меня стало важным и незабываемым все то, — что я получил от моих ощущений и воспоминаний о Вас, что я услышал и чему научился[5]; иногда я думал — —

— Мы никогда больше не увидимся — я никогда
больше не увижу: ни Вас, ни *Асю* (имя моей жены),
ни Доктора, ни Дорнаха[6], ни всего, что там было: —
— все
казалось мне лежащим по ту сторону, —
— таким полным света, таким полным любви! —
— И
Разрыв казался огромным: это была не граница —
это была пропасть; и она была еще шире, чем
время между смертью и новым рождением[7]; —

* Работа велась при поддержке гранта РГНФ № 15-34-12003 «Русская революция 1917 г. в литературных источниках (1917 — начала 1920-х)» (ИМЛИ РАН).

[a] Примечание переводчика: в письме Белого ошибки, грамматические и стилистические, встречаются почти в каждом предложении. Ниже будут отмечены только любопытные в смысловом отношении случаи.

— и эта граница стала Стражем Порога[8].
Мы переживали тяжелейшие времена, и можно было думать — там стоит смерть, немая и черная.

Несмотря на это, я делал свою работу (как мог): писал, читал доклады и проводил курсы (в Обществе[9] и вне него — больше вне); я был в разных рабочих группах и рабочих студиях; один год я занимался с пролетарскими поэтами и проводил семинары[10]; была еще и другая работа: разрабатывать проекты и планы для разных культурных организаций[11]; мы с некоторыми друзьями по литературе и философии основали «Вольную Философскую Ассоциацию» в Петрограде, отделения которой теперь также основаны в Москве и в Берлине[12]. Я очень тесно связан с этой Ассоциацией, потому что она — то место, где свободно-духовные тенденции непосредственно взаимодействуют с вольной независимостью (антропософия, новая философия, новое религиозное сознание, философия социального вопроса и т. д.).

Вы спрашиваете меня о госпоже Маргарите Волошиной[13]: — — Когда я уезжал из России, она болела (туберкулез и усталость) и была в санатории около Петрограда[14]; сейчас она в Москве; она занималась с узким кругом людей, которые развили в себе действительный интерес к антропософии и духовной науке; там были интересные и высоко образованные люди[15]; прошлое лето мы провели вместе — я и госпожа Волошина; и очень часто встречались и часто говорили о Вас; вопреки огромному давлению нашей жизни она занималась живописью[16]; а я редко бывал в ее кругах: я был очень занят «*Вольной Философской Ассоциацией*», деятельность которой стала разнообразной.

Так мы провели за первый год (с ноября 1919 до ноября 1920 года) 50 публичных докладов[17], коллоквиумов, встреч[18] и развили интерес к философии, культуре и духовным вопросам в Петрограде; среди докладов были такие: Иванов-Разумник: «*Скиф в Европе*»[19], проф. Аскольдов: «*О святыне*»[20], проф. Лосский: «*Бог в системе органического мировоззрения*»[21], Мейер: «*О христианстве*», Штейнберг: «*О юдаизме*»[22], я: «*Ветхий и Новый Завет*»[23], проф. Венгеров: «*Пушкин как декабрист*»[24], Эрберг: «*Искусство — бунт*»[25], я: «*Философия культуры*»[26], «*Толстой и иога*»[27], «*Что такое Максимализм*»[28], проф. Лавров «*Труд в производственном процессе*»[29], Пумпянский: «*О героической морали*», «*Об антропософии*»[30], Михайлов: «*Естественнонаучные сочинения Гете*» (оппонент Пумпянский)[31], Чебышев-Дмитриев: «*Не герои*»[32], проф. Васильев: «*О теории Эйнштейна*»[33], Боричевский: «*Материалистическое воззрение на историю*» (оппонент Штейнберг)[34] и т. д. Было еще много докладов. Среди встреч могу назвать: «*О пролетарской культуре*», «*Солнечный град*» (к 300-летию первого выпуска книги Кампанеллы)[35]. Среди публичных коллоквиумов могу назвать: «*Что такое Вольная Философская Ассоциация*», «*Почему нас интересует религиозная проблема*», «*О Платоне*», «*О Соловьеве*», «*О Лаврове*», «*О Герцене*», «*О Бакунине*», «*О Кропоткине*», «*О Наполеоне*», «*О Блоке*»[36] и т. д.

Также были прочитаны курсы внутри Ассоциации: среди курсов могу назвать: Иванов-Разумник проводил цикл докладов (с семинаром): «*Философия культуры*», Эрберг проводил «*Философия искусства*», Мейер: «*Философия религии*», Петров-Водкин: «*Изобразительное искусство*», проф. Васильев: «*Философия математики*», Иванов-Разумник: «*Русская литература 20-ого века*»[37], я провел курсы докладов: «*Культура мысли*» и «*Антропософия как путь самопознания*»[38] и т. д.

В мае и июне 1921 г. у нас была очень большая программа (не меньше чем сорок докладов за два месяца). И когда я уезжал из России, был организован юбилей Достоевского и уже наполовину проведен с такими публичным докладами: 2-ого октября: Пумпянский: «*Достоевский и античность*», 5-ого октября: проф. Аскольдов: «Религиозно-этические взгляды Достоевского», 9-ого октября: Шкловский: «*Герои Достоевского*»; 10-ого октября: Андрей Белый: «*Толстой и Достоевский*»; 13-ого октября Сорокин: «*Достоевский как социолог*»; 16-ого октября: Штейнберг: «*Достоевский как философ*», 17-ого октября: Адрианов: «*Карамазовщина*» (непереводимое слово); 20-ого октября: Волынский: «*Верования Достоевского*»; 22-ого октября: Иванов-Разумник: «*Достоевский и Константин Леонтьев*»; 24-ого октября: Ольга Форш: «*Достоевский и Блок*», 25-ого октября: проф. Эйхенбаум: «*Достоевский и Лесков*»; 26-ого октября: Чебышов-Дмитриев: «*Самоубийцы у Достоевского*»; 27-ого октября: Веслер: «*Композиция романа "Бесы"*»; 29-ого октября: Иванов-Разумник: «*Достоевский и революция*»; 30-ого октября: Мейер: «*Достоевский и наше будущее*»; 31-ого октября: Абрамович: «*Достоевский в критике*»[39].

По этому списку[40], из которого я Вам назвал только некоторые темы, Вы можете себе представить, что «*Вольфила*» есть нечто серьезное; и она доподлинно детище маленькой группы людей. (Мы с Ивановым-Разумником вместе вызвали к жизни это *место культуры*, единственное место в России, где говорят еще свободно и независимо); на докладах собирается очень много людей самых разных интересов и возрастов (доценты, студенты, курсистки, рабочие, красноармейцы, матросы, пенсионеры, гимназисты и т. д.); те доклады, которые бывают по воскресеньям, длятся с трех часов иногда до восьми, до половины девятого: каждый может выступать; и председательствовать — это труд. Много от «трехчленности»[41] мы ощутили в воздухе; трехчленное название «Вольфила» не случайно[42].

Три моих товарища из нашего Совета, смеясь, говорят друг другу, что они втроем носят в себе подобие целого; так, Штейнберг является представителем слова «философская»; Эрберг — слова «вольная», Иванов-Разумник — слова «Ассоциация»; и они говорят мне, смеясь, что я — вечный президент потому, что я объединяю эту тройку в одно целое, и тогда получается «Вольная Философская Ассоциация»[43].

. . . . . .

Но я оставил Волошину.

В июне 20-го года госпожа Волошина чувствовала себя очень слабой и больной, но мужественно перенесла недомогание; было бы, конечно, хо-

рошо, если бы она могла приехать в Германию; но это так сложно (деньги, виза, паспорт и т. д.); мне пришлось два года хлопотать о возможности выезда в Германию[44]; я хотел убежать[45], но Чрезвычайная Комиссия узнала об этом и ее агенты следили за всем, что я делал[46]; госпоже Волошиной, видимо, этот путь заказан[47].

Я благодарю Вас и госпожу Моргенштерн от имени госпожи Волошиной: деньги на рождественский подарок я как раз в эти дни получил и передал госпоже Ремизовой[48].

Господин Трапезников устроился на очень важный пост в Комиссии по Охране памятников: он активен и делает много хорошего[49], как и господин Петровский, деятельность которого в Румянцевском музее продвигается[50] (там вместе с ним работают и некоторые наши антропософские друзья)[51]; можно сказать, что наши члены в своей просветительной работе сделали очень много хорошего для культуры искусства и культуры книги в эти тяжелые годы; например: господин Машковцев (наш член, организовал 18 провинциальных музеев изобразительно искусства (он также в Комиссии по Охране памятников, где работают антропософы)[52].

. . . . . .

Наша антропософская работа все же продвигается; она не развивает внешнюю деятельность (которая наполовину прекратилась из-за тяжелых обстоятельств); внутренняя деятельность продолжается; есть маленькие кружки, курсы для начинающих и студии; два раза в неделю проводится собрание Общества (во вторник для изучения докладов доктора и в пятницу, чтобы вместе изучать книгу «*Как достигнуть*»[53]); в понедельник и в (не точно знаю день...)... собираются две группы для начинающих, в среду собираются члены Правления); и, наконец, есть «*христианский кружок*» с госпожой Васильевой[54]; и другие маленькие кружки: антропософская неделя наполнена деятельностью[55].

У нас есть очень активные друзья, как госпожа Васильева (настоящая душа нашего Общества)[56], как господин Столяров; талантливый человек: философ, педагог и блестящий лектор[57]. Деятельность наших членов все же собой представляет нечто, особенно учитывая, что отношение к антропософии в России теперь очень изменилось; имя доктора Штейнера в большом почете; хотя есть и противники, — однако господствует уважение к штейнерианству; и есть поле для будущей деятельности.

. . . . . .

А теперь напишу о себе, поскольку у меня есть доверие, уважение и настоящая любовь к Вам. Все-таки трудно найти слова: —

— Разумеется: —

— многого

мне не удалось, — однако... Было удовлетворение: там — думал я — в Дорнахе, есть кто-то, кто действительно нам помогает добрыми желаниями и с любовью следит за нами; это был импульс к работе (были еще и другие импульсы); это была надежда, — точно знать, что моя жена меня ждет, думает обо мне; и по-моему все-таки это не романтизм — так думать,

потому что: —

— Нас окружали: холод и голод, и нужда, человеческие боли
и человеческие слезы, смерти и убийства... —

— и был еще свет, — сейчас пока рано
говорить об этом удивительном свете
это дело будущего: —

— он прорастал

через боль, через синюшные (от голода и ненависти) лица и белые простертые руки, — так, что можно было ощутить проникающие в метель весну, лето: обжигающие[a] молнии, надвигающиеся раскаты грома: наступление лета: —

— и этот контраст был мне чудом.

Много раз хотелось говорить *Асе*:

— «Посмотри — на эти разрушенные дома, растерзанные города, разбитые деревни. Почему же ты не стремишься к нам? И как ты можешь понять, почему мы горды в нашем несчастье, независимы и счастливы, почему мы стали *скифами*, можем на Западе и на Востоке создавать *наш* независимый язык[58], потому что мы не только ученики; и переживали в течение всех этих лет то, что в будущем будет новой мыслью».

Потому что —

Потому что —

— слышим: —

— звенящие, светлые и золотые колокола
расцветающего сердца: все снова и снова,
— и всегда: —

— Небо!

— «Что ты можешь знать о свете утренней страны и о звуке утренней звезды?»[59]... Такими горькими словами говорил я с Асей: и когда наступала ночь, приходили такие слова.

А она?

Слышала ли она?.. —

— Где были ее уши, где были ее
глаза? Без ушей! Без глаз!.. —
Она ослепла, совсем
онемела, оглушена!! —

— И мой

призыв потерялся в пустоте... —

— Так отвечала ее душа на трудности, которые между нами возникли в Дорнахе, где я некоторое время болел и где я был так виноват[60]. Надо иметь сострадание, потому что без сострадания любовь — ничто, а без любви все есть ничто. А — где любовь? Мы же можем развивать колоссальную всемирно-историческую деятельность, исследовать культуры, эпохи и эпопеи и совершать социальные перевороты, — без сострадания — мы подготавливаем

---

[a] Белый использует слово «hitzen».

бред; мы — камни, да, мы окаменели, когда мы не понимаем человека в его душевных, мельчайших и самых незначительных для истории потребностях; теперь я потерял веру в «колоссальное», в то, что велико. Мельчайшее, имеющее ничтожные размеры, то, что нельзя измерять километрами, — только это меня интересует: все остальное есть «бум-бум», «верблюдоподобно», несвободно; это не... «*Байрейт*»[61]? Полюби нас грязными, с паразитами и без возможности медитировать и «*эвритмизировать*», — люби нас в нашем забвении, когда мы передали другим наш свет; да, люби нас в этом *ничтожестве* так же, как и в величии[a]!..[62] Так мы думали в России — когда были покинуты и у нас не было ни жен, ни мужей, ни учителей, ни одежды, ни книг.

Христос был с нами, дикими *скифами*: мы и сейчас — *скифы*.

И кто не заглянет в наш дикий скифский образ по-настоящему, — того и мы не желаем понимать![63]

Это я сейчас с радостью понял — во время, когда отвечают снегопады: «Ты — один: никто не слышит; и мы падаем, и падаем, и падаем в вечность, — снежинки. Не слышно любимой души издалека; слышно только — под снежинками:

— «А А. умер.»[64]

— «В. — умирает...»

— «С. болеет *тифом*.»

— «И D. расстрелян.»

— «И F. арестован.»

Так это было...

Здесь, в забвении, сильно поднимается незабвенный звук: и человек поднимается к Человеку[b][65]; и мы видели в грязи окрыленных, крылоруких, крылоногих ангелов — не людей — в людях: —

— окрыленных людей мы видели (как собственно ангелов)

— не

«ангел-ески», эвритмические арабески, с обязанностью —

— к репетициям!! —

— и без обязанности

к душе, с которой человек все же связан!!!

. . . . . .

Именно в это омраченное, голодное время, когда мы наше «*Зимнее странствие*» —

— (я имею в виду «Зимнее странствие» Шуберта[66]) —

— переживали, единственный лейтмотив нашей жизни и действий, — так он звучал:

Eine Strasse muss ich gehen
Die noch keiner kommt zurück[c][67].

---

[a] Белый использует антонимы «nichts» и «alles» — «ничто» и «все».

[b] У Белого: «und der Mensch sich erhehte zu Mensch».

[c] «Я должен пройти той дорогой, / Которой еще никто не вернулся» (перевод Х. Шталь).

Одна милая антропософская подруга пела нам с большим талантом «*Зимнее странствие*» Шуберта каждую неделю (по средам)[68]; а я сделал два доклада: «*Корона любви*» и другой: «*Зимнее странствие*»[69]; третий доклад должен был состояться только после Рождества: «О *Драмах-Мистериях доктора Штейнера*». «*Зимнее странствие*»: —

Оно только подготавливает путь.

Eine Krähe ist mit mir
Von der Stadt gezogen[a] —

— (тоже песня Шуберта)[70] —

— Я, низшее я: да и вороны слов, — лишь рисунки Посвящения[71]. Мы хотели как раз после Рождества принести озарение бедным, охладевшим людям, и я был — запевалой, но —

— я так некстати получил письмо от жены:
в нем было:

— *Наше прошлое должно*
прекратиться, и наша совместная жизнь
должна прекратиться[72]: —

— И третий доклад: прекратился и он[73], я не смог выступать[74]; «*Зимнее странствие*», — оно продолжалось... месяцы: весну и лето, и осень, следующую зиму —

это было «*Зимнее странствие*»...

Весной 20-ого года я, однако, восстановил силы и сделал много докладов: — в следующие годы я сделал

не менее 150 докладов: —

— Вот некоторые из них:

«Проблема культуры», «Кризис культуры», «Лингвистические теории», «Поэзия слова», «Введение в философию», «История культуры», «О живоносном импульсе европейской культуры», «Что есть мысль», «Мысль как иога», «Эволюция культур», «Духовная культура», «Антропософия и религия», «Проблемы символизма», «Символ и индивидуум», «О Толстом», «О Я», «Космогония и культура», «История культуры и природа», «Свет и тьма», «Человек и человечество», «Антропософия», «Рудольф Штейнер», «Иоанново здание», «Миф нашей жизни», «Павел, Петр, Иоанн» и т. д.[75]

Эти доклады были так нужны — другим (не мне, так как я был — да! — во тьме), так как другие через меня все же получали свет: а я был — без света, в полном отчаянье; но —

— я молчал!..

Мы должны были превращать камни в хлеб; где был настоящий хлеб, «*хлеб насущный*»[76]? Его не было; каждое душевное письмо смогло бы стать хлебом — не только для меня: для других; а я получал из Дорнаха только «*камушки*»[77]: это были письма от Аси[78].

---

[a] «Одна ворона вместе со мной / Покидала город» (перевод Х. Шталь).

Тема русской души:
Eine Strasse mus ich gehen,
Die noch Keiner kommt zurück[a 79] —
— это больше,
чем только мысль —
— (доктор Штейнер сказал господину Белоцветову[80]:
«*Нет русской мысли...*» — есть большее:
«*дорога», которой еще никто не вернулся*)...
. . . . . .
И вот, —
— я вернулся с такой дороги в Германию: я увидел Асю (она была в Берлине с эвритмическими дамами); мы друг друга мало видели — она была так занята —
— репетиции,
выступления[81], «*rendez-vous*» со
знакомыми! —
— Мы были «*en deux*»[82] лишь два раза[83]; и она сказала:
Наша совместная жизнь прекращена —
— я был подготовлен! —
— Она была добра ко мне, благородна, как... «*первая ученица*» пансиона — — с «*книксенами*»; я был — таким же: добрым и спокойным; мы смеялись; что самые тяжелые разговоры между нами так легки, так как... —
— я боялся: показать свою печаль;
Ася такая «*субтильная*», деликатная и такая слабая —
— (моя жена из картона![84]) —
—
— и так же добра, умна
и прилежна! —
— Дать волю своей печали —
думал я — было бы дурной «*манерой*» для
духовно-научно
подкованного мужчины[85].
. . . . . .
Но, —
— именно во время норвежского путешествия
доктора Штейнера с эвритмическими дамами[86], —
— я сидел и думал: —
— Что ты можешь
теперь сделать, маленький человек?
Пойти к доктору Штейнеру? О, — нет! Он слишком
велик, чтобы погружаться в такие личные
вопросы; у него — мировая миссия...» —

---

[a] «Я должен пройти той дорогой, / Которой еще никто не вернулся» (перевод Х. Шталь).

— И когда доктор Штейнер (на докладе) задал мне вопрос:
— «*Ну, как идут дела!*» —
— Ответил я: — «*Трудности с жилищным отделом...*»
(это и на самом деле было так!)[87] —
Ответить по-другому? Где?
В Обществе, — где нас фиксировали пять пар глаз?
—
. . . . . .
— — — «*Сейчас я покинут Асей.*
Она потеряла ко мне интерес...»
— — — «У нее другие интересы —
эвритмические, антропософские интересы; и они пожирают прежний путь между нами...»[88]
— «Я — русский, — она забыла своих русских друзей и забыла Россию...»
— «Что остается между нами?»
— «*Дорогой антропософский друг, дорогая антропософская подруга*?» —
как... фрейлин Мюкке и как фрейлин Киттель[89]? Разве они не являются «*дорогими подругами*»?
О, — вот и чудесно: у меня есть столько подруг — сотни, тысячи! —
— Так я и не смог
ответить на вопрос: «Как идут дела?»
. . . . . .
— «Когда я впервые встретил свою бывшую
жену, она была ребенком[90]; и духовные
интересы были ей чужды; но она
была так привлекательна, так сострадательна,
так жива, так человечна...»
— «И раньше, когда мы вместе приезжали к Вам,
я же бросал духовные блики
в ее еще детскую душу;
Почему же ее душа после долголетнего медитирования —
есть арабеска?
— «Почему Вы молчите?»
— «Вы заняты мировой миссией?»
— «Я — тоже: имею миссию!..»
— «Разумеется: надо
впитывать дух; только не надо
представлять, будто
— дух стоит в человеке,
как железный складной метр:
человек со складным метром в
животе — выглядит,
таким же прямым и правильным, как палка: —

— он прав! —
— Но:
мы бежим от его Царства и
правды к — неправде и злу...»
— «Посмотрите на эту женщину с туманом
в глазах: те многие *доклады*, — они
стоят в душе, как... складной
километр, а не как сияющая,
стремящаяся и чрез
лучи простирающаяся звезда!»... —
— Так я тоже не смог
ответить.

. . . . . .

— «Я любил Вас
беспредельно. Я
отдал Вам все: голову, сердце,
мировоззрение, жизнь и жену.
Что мне осталось?»
— Моя разбитая жизнь
и неразрешенные вопросы[91], —
— что такое была в сущности
Мистерия-Драма — моя жизнь
в 1913 — 1916 гг. (Берлин, Христиания,
Берген и Лейпциг, и Дорнах)[92]?
Моя подруга ушла!..
У меня — фрейлин Киттель, как
«*антропософская*» подруга?..
О, спасибо, спасибо!..» —
— И Вы спрашивали: «*К а к*
и д у т д е л а ? » —
— *Иду* я,
все-таки иду: без «*дел*» и других пассивностей[a]:
—
— Я — *иду*! —
— дорогой, — «*которой*
еще никто не вернулся» —
— Так я тоже мог бы ответить?

. . . . . .

Но ответ будет разрастаться: *эпопея* «*Я*» (десять толстых томов)[93];
мой ответ — в воплощениях мира; а сейчас я только говорю, как

---

[a] У Белого: «Passivitäten».

чудак[94]:

— «*Трудности с* жилищным отделом»

. . . . . .

Мое право проживания в Берлине действительно только на короткое время: до 15-того января[95]; дальше я не знаю, где буду: —

— Берлин,
— Москва,
— Земля
— Луна,
— Пес —
— Скорпион,
— Дракон![96] —

— Это все

мелочи: «*Зимнее странствие*» длинно; *надо научиться ждать* (слова доктора Штейнера). «У *дороги*» человечества нет возврата; и мое возвращение *Ася* восприняла как мою прогулку (от Дорнаха в Христианию — с маленькой остановкой в большом Берлине, где — вдруг! — возник...«*господин Бугаев*»)...

— «Как идут дела!»
— «Пока»
— «Добрый день.» —

— Ну и?..

. . . . . .

Вы уж извините, дорогой господин Бауэр, что я все так рассказываю, как это было на сердце; и это сидит в сердце; и сердце мое отяжелело, и страдания умножаются; и я уважаю... эвритмическое искусство, но я себя чувствую, как Олаф Остезон... после пробуждения[97]:

— «Слава Богу: они все уехали в Дорнах; и у меня есть время медитировать —

— О значении *эвритмического искусства для человечества и для моей личной жизни*!..

. . . . . .

У дороги человечества нет возврата:
никто не может вернуться:

Я должен пройти той дорогой,
которой еще никто не вернулся —

— Без Штейнера, а, может быть, и со Штейнером (это все мелочи!), — я стану *Человеком (Mensch)* —

— Mensch–Mens–Menés–Mánu–Mánas —

— Mann[98]! —

— со звездой на челе:

Мы — утренние звезды![99]
Идущие к Истине —

Идут одиноко
Никто не может другому
Быть братом по пути[a] [100]

. . . . . .

Теперь я отвечу на последний вопрос. Вы спрашиваете, хочу ли я отдать в перевод то, что написал. Да, с радостью; но я не знаю, — что в сущности можно отдать в перевод для немецкой публики. Привожу здесь каталог своих работ с краткими характеристиками.

С 1900 до 1921 г. я написал:

1). «*Северная Симфония*». 1900. Распродано (12 тиражей)
2). «*Симфония*». 1901. Распродано (2 тиража)
3). «*Возврат*» (Третья симфония). 1902. Распродано
4). «*Кубок метелей*» (Четвертая симфония). 1908. Распродано

} Образуют один период[101]

5). «*Пришедший*» (сцена из мистерии: «Антихрист»). 1899.
6). «*Пасть ночи*» (сцена из мистерии: «Антихрист»)[102].
7). «*Золото в лазури*» (сборник (том) стихотворений)[103]. Распродано.
8) «*Пепел*» (Сборник стихотворений). 1908[104]. Распродано.
9) «*Урна*» (Сборник стихотворений) 1909[105].
10) «*Символизм*» (теоретическая книга: Эмблематика смысла, философия искусства, наука стихосложения. 1910). Очень большая книга[106]. Распродано. Редкость.
11) «*Мысль и язык*» (брошюра: в журнале «Логос»[107]. Этот журнал инспирировал Риккерт[108], с которым мы имели близкие идеи: брошюра Риккерта: «*Одно, единство и единица*»[109] появилась под влиянием моей «Эмблематики смысла», так как мою брошюру Риккерту перевели[110]).
12) «*Толстой и культура*» (брошюра. 1910)[111]. Распродано.
13) «*Арабески*» (статьи о: искусстве, жизни искусства, литературе. Очень большая книга. 1911[112]). Распродано.
14) «*Луг зеленый*» (тетради о русской литературе, книга небольшого объема. 1911[113]). Распродано.
15) «*Серебряный голубь*». (Роман. 1910[114]). Распродано.
16) «*Петербург*» (Роман. 1912–1913). Распродано[115].
17) «*Рыцари и Королевна*» (маленькая книжка стихотворений 1909–1910. Издана в 1918 г.[116]).
18) «*Котик Летаев*» (О детстве, симфоническая повесть. Написана в Дорнахе в 1915–1916 г.)[117].
19) «*Звезда*» (Маленькая книга стихотворений. 1914–1918. Пока неиздана[118]).
20) «*Христос воскрес*». (Маленькая поэма. Издана в 1919[119]). Распродано.
21) «*Иог*». (Рассказ. 1918)[120].

---

[a] Перевод Иванова-Разумника. В переводе Х. Шталь: «Кто шествует к истине, / шествует один: / Никто не может стать другому / собратом в пути...».

22) «*Трагедия творчества: Толстой и Достоевский*». (Брошюра. Издана в 1910 г.)[121].
23) «*Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности*» (Книга издана в 1916 г.)[122]. Распродано.
24) «*Культура и революция*». Распродано (Брошюра. 1917[123]).
25) «*О ритмическом жесте*» (Печатается в России. 1917)[124].
26) «*Рассказы чудака*» (Пролог эпопеи: «Я». Напечатаны в ежемесячном журнале 1919–1921 г.)[125].
27) «*Первое свидание*» (Поэма. Напечатана в 1921 г.)[126].
28) «*Кризис жизни*» (Брошюра. Напечатана в 1918 г.)
29) «*Кризис мысли*» (Брошюра. Напечатана в 1919 г.)
30) «*Кризис культуры*» (Брошюра. Напечатана в 1920 г.).
} Составляют одну книгу[127]
Распродано
31) «*Офейра*» (впечатления путешествия: Сицилия: Тунис: Египт. Два тома: Написаны в 1911 г. Полностью переработаны в 1919 г., выйдут в свет в Берлине[128].
32) «*Глоссолалия: Поэма о языке*» (небольшая книга, выйдет в свет в Берлине в 1917 г.)[129].
33) «*Крещеный Китаец*» (Первая часть первого тома «*Эпопеи Я*» (десять томов, которые я должен написать) — опубликована в журнале: небольшая книга)[130].
34) «*Кризис сознания*» (Рукопись. Написана в Москве 1920 г.)[131]
35) «*Толстой и кризис культуры*» (Небольшая книга. Написана в 1920 г.[132] Латышский издатель украл рукопись. Второй у меня нет).
36) «*Дитя-солнце*» (Большая поэма. Утрачена в 1907 г.)[133].
37) «*Поэзия Блока*» (Брошюра. Выйдет в свет в Берлине)[134].
38) «Книга о Блоке» (Эту книгу я сейчас заканчиваю)[135].

Это каталог всего, что я пока написал. Мне очень сложно сказать, что, в сущности, интересно немецкой публике. Сделаем так: субъективно мне хотелось бы увидеть в переводе следующие книги.
Во-первых: «Рассказы чудака» (Пролог эпопеи «Я». 14–15 печатных листов (по 40.000 букв в каждом). Ритмическая проза. Там фигурируют: Дорнах, Доктор, Англия и т. д.).
Во-вторых: «Котик Летаев» (9–10 печатных листов: 40.000 букв в каждом: Ребенок вспоминает о том, что было с ним до рождения).
В-третьих: «Крещеный китаец» (Это первая часть первой книги «Эпопеи» может выйти в свет как самостоятельная книга[136]).
В-четвертых: «Возврат» (сказка-рассказ-парадокс: первая часть: выдворение ребенка из рая. Вторая часть: ребенок воплощен как приват-доцент химии. Черт — его профессор. Бог-Отец — врач (невропатолог Орлов (орел)). Третья часть: Приват-доцент сошел с ума; его помещают в санаторий невропатолога Орлова: возвращаются темы из рая.) Очень маленькая книга[137].
В-пятых: «Северная симфония» (Это символическая сказка. Очень маленькая книга.)

Среди теоретических книг мне хочется увидеть в переводе:

1. «*Кризис жизни, мысли и культуры*» (Эти три брошюры вместе составляют одну книгу.)

2. «*Кризис сознания*» (небольшая книга. 7 печатных листов: каждый по 40.000 букв)[138]. Рукопись можно прислать из Москвы.

3. «*Луг зеленый*» (Если у немецкой публики есть интерес к русской литературе: в этой книге есть образы русской литературы с точки зрения русского). Книга небольшая. Содержание: Луг зеленый. Символизм. Современная русская литература. Гоголь. Чехов. Сологуб. Мережковский. Брюсов. Бальмонт. Настоящее и будущее русской литературы. Апокалипсис русской поэзии.

. . . . . .

Извините, дорогой и многоуважаемый господин Бауэр, что я Вам так много наговорил. Не подумайте, что я имею что-то против Аси: я знаю, лучше других знаю ее величие, ее благородство, ее добрую душу и интеллектуальность, но я должен констатировать: она меня забыла. Надеюсь, что в будущем она поймет, что сделала с моей душевной жизнью.

Еще раз большое спасибо за Ваше сердечное письмо.

С самым большим уважением и любовью

Борис Бугаев.

P. S.: Привет и мое почтение госпоже Моргенштерн[139].

P. P. S.: Мой адрес: Berlin W. Passauerstrasse 3 III Stock bei Albert[140].

P. P. P. S.: Сейчас хочу остаться до весны в Берлине, если получу разрешение от полицай-президиума. В России не мог много писать из-за мешающих обстоятельств и еще: я должен был зарабатывать и читать доклады. В Германии должен продолжить свои книги (в основном «*Эпопею*»).

Кроме того, здесь много дел и с русскими. Мы основали здесь 1) Дом искусства, 2) отделение «Вольной Фил. Ассоциации» (не знаю, как с ней будет — здесь в Берлине), 3) далее, меня пригласили редактировать художественный журнал (на русском)[141].

И студенты подходят и хотят, чтобы я с ними занимался, и подходят люди, люди, люди... Трудно отбиться.

Кстати, было бы неплохо напечатать в нашем «*журнале*» что-нибудь о Христиане Моргенштерне (большую статью)[142]. Может, Вы знаете, кто смог бы ее написать? Может быть, что-либо перевести с немецкого?

Я выступил здесь с двумя докладами: «*Культура современной России*» и «*Проблемы культуры*»[143], и еще буду выступать. Программа работы нашей Ассоциации начнется с таких тем: я: «Культура мысли» (3 или 4-ого января)[144], Минский: «*От Данте к Блоку*»[145], проф. Браун: «*Первобытное население Европы с точки зрения языковедения*»[146], еще один господин (фамилии не знаю) «*О Панидеализме*», кроме того, я просил Белоцветова: что-нибудь для нас под-

готовить[147]. Мы хотим проводить некоторые доклады и на немецком (для немецкой публики). Об этом мы говорили с Р. Вальтером (переводчик Блока)[148]. Он хочет взять у меня некоторые материалы и использовать их в своем докладе о возникновении современных тенденций в искусстве России[149]. Дел много.

Господин Белоцветов просит меня передать Вам слова уважения и поклон.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 В письме ошибочно — октябрь; явная описка или опечатка.

2 Его местонахождение нам неизвестно.

3 Маргарета Моргенштерн (урожд. Гозебрух фон Лихтенштерн; 1879–1968) — вдова поэта Христиана Моргенштерна (1871–1914), с которым Белый познакомился в 1913 г. (см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 198–206). М. Моргенштерн ухаживала за смертельно больным Бауэром; с 1919 г. они жили в построенном ею доме в Брейтбрунне на Аммерзее (Бавария).

4 Имеется в виду период с осени 1916 г. (возвращение в Россию из Дорнаха) по осень 1921 г. (отъезд в Германию).

5 Ср.: «<...> с 1915 года я удостоился счастья ближе узнать Михаила Бауэра, бывать у него и пользоваться его советами; и хотя я бывал и у доктора, я должен сказать: советы Бауэра, беседы с ним, его умудренное, бездонно-глубокое слово, поднесенное [мне] иной раз под формой грубоватого народного афоризма с “солью и перцем”, но сквозящего внутренним теплом и добротой (“строгий”), — незаменимо; то, что я получил от Бауэра, доктор сам мне не мог бы дать: я разумею — “тональность”, совершенно индивидуальную, “бауэровскую” <...>. Бауэр был изумительным лектором; иные лекции его стоят мне в памяти как лучшие, сильнейшие лекции Штейнера <...>» (*Андрей Белый.* Воспоминания о Штейнере // Андрей Белый. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 382–383).

6 Анна Алексеевна Тургенева (1890–1966) — жена Белого; гражданский брак был зарегистрирован в 1914 г. в Берне; все звали ее Асей. Рудольф Штейнер (1861–1925) — австрийский философ, мистик, создатель антропософии. В Дорнахе, деревушке рядом с Базелем (Швейцария), под его руководством и по его эскизам антропософы возводили Иоанново здание (Гетеанум). В числе строителей были Андрей Белый, А. А. Тургенева и др. русские штейнерианцы.

7 Ср. в «Очерке тайноведения» Р. Штейнера: «Длительность времени между смертью и новым рождением <...> определяется тем, что “Я” обыкновенно снова возвращается в физически-чувственный мир лишь тогда, когда последний успел за это время настолько измениться, что “Я” получает возможность пережить в нем нечто новое. Во время его пребывания в духовных областях Земля, как место обитания человека, изменяется. А это изменение связано с великими переменами во вселенной: с переменами в положении Земли по отношению к Солнцу и т. д. <...> приблизительно через 2100 лет, земные условия оказываются настолько измененными, что человеческая душа может пережить на Земле нечто новое по сравнению с предыдущим воплощением. Но так как переживания человека различны в зависимости от того, воплощается ли он как женщина или как мужчина, то в указанный промежуток времени обыкновенно происходят два воплощения, одно мужское и одно женское» (*Штайнер Р.* Очерк тайноведения / Пер. с нем. Т. Г. Трапезникова. Ереван: Ной, 1992. С. 270–271; перепечатка изд.: *Штейнер Р.* Очерк Тайноведения. Разрешенный автором перевод с 6-го издания. М.: Духовное Знание, 1916).

[8] Испытание на пути посвящения, препятствие, которое мешает достижению духовного мира, но которое необходимо преодолеть. Штейнер, а вслед за ним Белый, выделяют ряд возможных встреч со Стражем Порога. Есть Малый Страж Порога (встреча с которым происходит на физическом плане) и Великий Страж Порога (встреча с которым обычно происходит после физической смерти и влияет на карму, на последующее воплощение). См.: *Штейнер Р.* Как достигнуть познания высших миров? Ереван: Ной, 1992. С. 128–134. Белый был убежден, что в Дорнахе у него была встреча со Стражем Порога, и подчеркивал, что эта встреча всегда связана с мучительным переживанием смерти (Андрей Белый. Материал к биографии // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Отв. ред. А. Ю. Галушкин, О. А. Коростелев; научн. ред. М. Л. Спивак; сост. А. В. Лавров и Дж. Малмстад; подг. текста А. В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т. В. Павловой, М. Л. Спивак; статьи и коммент. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада, М. Л. Спивак. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 213, 219, 236 и др. Далее — ЛН, с указанием страницы в тексте).

[9] Имеется в виду Московское антропософическое общество (1913–1923), деятельность которого в этот период была очень активна.

[10] Андрей Белый работал в Литературной студии Пролеткульта с сентября 1918 г. по август 1919 г. См.: *Богомолов Н. А.* Андрей Белый и советские писатели: К истории творческих связей // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 309–337.

[11] Имеется в виду работа в Театральном отделе Наркомпроса и др. учреждениях. Ср. в «Ракурсе к дневнику» Андрея Белого (далее — РД): «<...> меня вовлекают в организацию широко задуманного “Института Театр<альных> Знаний”: по объему теорет<ических> заданий превышающий “Тео”; в конце июня и особенно в начале июля [1920 г.] посещаю ряд заседаний и меня выбирают председателем Научно-Теорет<ической> Секции, как и в “Тео”. <...> спешно заканчивая свой курс и спешно разрабатывая проспект занятий “Научно-Теоретической Секции”». См.: *Лавров А. В.* Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л.: Наука, 1981. С. 57–58; *Зубарев Л.* «Докладная записка» Андрея Белого в ТЕО Наркомпроса: О курсе психологии в Театральном Университете // Russian Literature. Vol. LVIII. № I/II (1 July — 15 August 2005): Andrej Belyj: Special Issue in the Occation of his 125th Birthday. Amsterdam: Elsevier, 2005. С. 317–336.

[12] Вольная Философская Ассоциация (Вольфила) была основана в Петрограде в 1919 г. (закрыта в 1924 г.). Московское и Берлинское отделения существовали соответственно в 1920–1921 гг. и 1921–1923 гг. См.: *Белоус В. Г.* Вольфила (Петроградская Вольная Философская Ассоциация). 1919–1924: В 2 кн. М.: Модест Колеров и «Три квадрата», 2005; *Иванова Е. В.* Труды и дни: Хроника открытых заседаний петроградской Вольфилы (1919–1924); Тексты и комментарии // Вольная философская ассоциация. 1919–1924 / Изд. подг. Е. В. Иванова при участии Е. Г. Местергази. М.: Наука, 2010.

[13] Маргарита Васильевна Волошина (Сабашникова; 1882–1973), художница, антропософка, первая жена М. А. Волошина; познакомилась с М. Бауэром в 1908 г. на лекциях Р. Штейнера в Нюрнберге. Об их отношениях см. во вступительной статье.

[14] См. ее воспоминания о начале 1920-х: «Я не умерла от голода потому, что один немец, с которым я познакомилась в комиссариате, уезжая, оставил мне свои консервы. Но у меня началась болезнь легких. Я странствовала из одного медицинского учреждения в другое, стояла в очередях до обморока и видела страшные картины человеческих бедствий. В конце концов, меня отправили в санаторий для легочных больных в Новгородской области, где я полгода голодала и мерзла. В Петербург я возвратилась зимней ночью в санитарном вагоне с выбитыми окнами <...>. В кругу друзей, с нетерпением ждавших моего возвращения, мы с увлечением возобновили нашу общую работу по изучению ду-

ховной науки. Все старались найти для меня работу, чтобы я могла остаться в Петербурге. Но это оказалось безнадежным, и к большому своему сожалению я была вынуждена оставить работу со ставшими мне дорогими людьми и вернуться в Москву. Благодаря новой Экономической политике мои родители смогли продать хрусталь, случайно уцелевший от реквизиции, и помогли мне переехать» (*Волошина М. (Сабашникова М. В.).* Зеленая змея: История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой; прим. С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак. М.: Энигма, 1993. С. 287).

[15] В феврале 1921 г. Вольфила объявила, что «предстоит открытие кружков», в числе которых значился кружок Волошиной «Антропософия» (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 110). Андрей Белый в «Ракурсе к дневнику» в записях за 1921 г. отмечает: «Семинарий в антроп<ософской> группе у Волошиной» (июнь), «Заседание антропософское у Волошиной» (июль) (*Андрей Белый.* Ракурс к дневнику // Литературное наследство. Т. 1905: Автобиографические своды. М., 2016. С. 468. Далее — ЛН, с указанием страницы в тексте. Эти занятия, видимо, активизировались после выступления Волошиной в Вольфиле 28 мая 1921 г. (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 188) с докладом «Сказка Гете о зеленой змее и лилии» (он фигурирует в «Отчете о деятельности ВФА за 1920–1921 гг.» по отделу «философии символизма под председательством А. Белого» за 1920–1921 г. — *Иванова Е. В.* Труды и дни... С. 252). Ср.: «По окончании беседы, последовавшей за докладом, группа около двадцати человек обратилась ко мне, выражая желание начать систематические занятия духовной наукой. В этом маленьком кружке людей, до того мало знакомых или совсем не знакомых друг с другом, регулярно собиравшемся у меня, участвовали выдающиеся деятели из разных областей культуры. Были среди них: главный врач крупной больницы, два ориенталиста, философ, известный художник — уроженец Новгорода, и другие. Многообразие интересовавших их проблем, конкретность их знаний придавали нашим занятиям строгий характер, что для меня самой означало хорошую школу. А благодаря катастрофичности всей окружающей жизни, мы и чисто человечески тесно сблизились между собой» (*Волошина М.* Зеленая змея. С. 285). Ранее, в 1918 г., по воскресеньям, она вела в Московском антропософском обществе «Вступительный кружок». См.: *Андрей Белый.* Проект расписания года <занятий антропософского общества> <1918 год> // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. М., 2016. С. 761–764 (далее — ЛН, с указанием страницы в тексте). О занятиях и эвритмических постановках М. В. Волошиной см. также в «Воспоминаниях о Московском антропософском обществе (1917–23 гг.)» М. Н. Жемчужниковой (Минувшее: Исторический альманах. Т. 6. М., 1992. С. 24; публ. Дж. Мальмстада).

[16] Возможно, Белый знал, что Волошина получила возможность работать в Петрограде в Библиотеке иностранной литературы при Комиссариате иностранных дел, а также «квартиру и питание в гостинице “Интернационал”» (февраль 1921 г.), так как обязалась «написать для этого учреждения портрет Ленина» (*Волошина М.* Зеленая змея. С. 281). «Чтобы написать хороший портрет, необходимо найти связь с тем духом, который создал для себя эти формы, отдаться ему и как бы в нем проснуться. В эти формы для меня было мучительно вживаться», — вспоминала она. Однако портрет был закончен, «принят руководителями Наркомата и вывешен в зале». Выполнив обещание, Волошина «могла приняться за картину, которую» ей «еще с юности хотелось написать» — «Рождение Венеры» (Там же. С. 286).

[17] Первое открытое заседание ВФА состоялось 16 ноября 1919 г. (доклад А. А. Блока «Крушение гуманизма»), пятидесятое — 7 ноября 1920 г. («Платон»).

[18] Подробно и почти в тех же словах, что и в письме к Бауэру, Белый рассказал о том, что сделала Вольфила «в течение первого года своего бытия» в статье «Вольная философская ассоциация», опубликованной в: Новая русская книга (Берлин. 1922. № 1. С. 32–33; републикована: *Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 189–192).

[19] Доклад Разумника Васильевича Иванова (псевдоним Иванов-Разумник; 1878–1946) состоялся 16 февраля 1920 г. Ср. запись Белого в «Ракурсе к дневнику»: «Председательствую и участвую в прениях на докладе Р. В. Иванова “Скиф в Европе”. Вольно-Фил<ософская> Ассоциация (В. Ф. А.)» (ЛН. С. 455).

[20] Доклад философа Сергея Алексеевича Аскольдова (наст. фамилия Алексеев; 1871–1945) «Проблема чуда в философии» был прочитан в Вольфиле 27 июня 1920 г. (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 77); в статье «Вольная философская ассоциация» Белый называет его — «О чуде» (Там же. С. 190). С. А. Аскольдов стал профессором кафедры философии в 1919 г., но уже в 1922 г. был уволен.

[21] Доклад философа Николая Онуфриевича Лосского (1870–1965) «Бог в системе органического миропонимания» состоялся 28 марта 1920 г. в Доме искусств (*Иванова Е. В.* Труды и дни... С. 226). Н. О. Лосский стал профессором Петроградского университета в 1916 г., но уже в 1920 г. был уволен.

[22] На афише 27 заседания Вольфилы 23 мая 1920 г. значились два доклада: доклад философа и мемуариста Аарона Захаровича Штейнберга (1891–1975) «Иудаизм и христианство» и доклад философа Александра Александровича Мейера (1875–1939) «Язычество». Ср. запись Белого в «перечне прочитанных рефератов, публичных лекций, бесед (на заседаниях), оппонирований, председательствований и участий (активных) в заседаниях» «Себе на память»: «Май 23. Председательствую и оппонирую на публичных докладах Штейнберга “Юдаизм и христианство” и А. Мейера “Язычество и христианство”. В. Ф. А.» (Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. М., 2016. С. 722. Далее — ЛН с указанием страницы в тексте).

[23] Ср. в «Ракурсе к дневнику»: «Моя публичная лекция “Ветхий и Новый Завет”. В. Ф. А. Прения». Белый датирует это выступление 30 мая 1920 г. (ЛН. С. 455).

[24] Семен Афанасьевич Венгеров (1855–1920) — историк литературы, библиограф, критик, профессор Петербургского университета и др. учебных заведений. Его докладу «Евгений Онегин — декабрист» было посвящено заседание 18 апреля 1920 г. Ср. в РД: «Председ<ательствую> и оппонирую на докладе проф. Венгерова “Пушкин-декабрист”. Участ<вую> в прен<иях>» (ЛН. С. 457).

[25] Константин Эрберг (наст. имя Константин Александрович Сюннерберг; 1871–1942), философ, теоретик искусства, литературный критик, прочитал доклад «Искусство — бунт» 6 июня 1920 г.

[26] Доклад «Философия культуры» был прочитан Белым 24 января 1920 г. в московском Дворце искусств. См.: *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. М., С. 311–326.

[27] Доклад «Лев Толстой и культура» был прочитан 14 марта 1920 г. Написанный на его основе в 1920 г. очерк имел два варианта заглавия: «Лев Толстой и культура сознания» и «Лев Толстой и иога» (*Иванова Е. В.* Труды и дни... С. 226).

[28] Ср. в «Ракурсе к дневнику»: «Моя публичная лекция: “О максимализме”. В. Ф. А. (прения)» (ЛН. С. 465). Состоялась 24 апреля 1921 г. См. ее тезисы в кн.: *Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 452–454.

[29] Доклад Н. С. Лаврова «Философия труда в производственном процессе» состоялся 25 апреля 1920 г. См.: *Лавров Н. С.* Основы организации труда и производства. Л.: Изд-во Ленинградского губпрофсовета, 1926.

[30] Ср. в «Ракурсе к дневнику» в записи за апрель 1921 г.: «Председательствую и приним<аю> уч<астие> в прениях на публ<ичной> лекции Пумпянского». По предположению А. В. Лаврова, этот доклад литературоведа Льва Васильевича Пумпянского (1891–1940) мог быть зачитан 17 апреля 1921 г. на 69-м открытом заседании Вольфилы (ЛН. С. 465 и прим. 1249). «Беседа об антропософии», на которой основным докладчиком был Л. В. Пумпянский, состоялась 3 июля 1921 г.

[31] «Беседа о Гете» с участием школьного педагога, а также литературоведа, посетителя философских собраний у А. А. Мейера, человека, близкого к обэриутам, Дмитрия Дмитриевича Михайлова (1892–1942?) была назначена на 7 августа 1921 г., но перенесена на сентябрь в связи с получением в ходе заседания известия о смерти А. А. Блока (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 166). Ср. в «Ракурсе к дневнику»: «Прения и содоклад Пумпянский — Михайлов: "Естествознание Гете". Участвую в прениях. В. Ф. А.» (ЛН. С. 468).

[32] Математик Алексей Александрович Чебышев-Дмитриев (1877–1942) выступил с докладом «Не герои (о русском народе)» 21 августа 1920 г. (*Иванова Е. В.* Труды и дни. С. 246).

[33] Александр Васильевич Васильев (1853–1929) — математик, профессор Казанского университета, в 1921–1923 гг. председатель Петроградского математического общества. Его доклад «Принцип относительности и современные философские течения» состоялся 16 мая 1921 г. (*Иванова Е. В.* Труды и дни... С. 45).

[34] Иван Адамович Боричевский (1882–1941) — историк философии, марксист, с 1921 г. проф. Петроградского университета, в 1922–1925 г. зав. кафедрой истории философии (о его биографии, философских и политических взглядах, борьбе за материализм см.: *Шахнович М. М.* И. А. Боричевский (1892–1941) и его докторская диссертация по эпикурейской логике // Вопросы философии. 2013. № 3. С. 114–132). В Вольфиле 8 августа 1920 г. состоялась его лекция «Две интеллигенции». Однако Белый скорее всего имеет в виду заседание, планировавшееся на 14 августа 1921 г.: «Беседа о материалистическом понимании истории. Докладчики: от Общества Маркса и от Вольной Философской Ассоциации» (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 191).

[35] «Беседа о Пролетарской культуре» состоялась 21 мая 1920 г., «Солнечный град. Беседа об Интернационале» — 2 мая 1920 г. В «Протоколе № 8 заседания Совета ВФА» от 7 апреля 1920 г. зафиксировано намерение устроить «2 мая беседу "Солнечный град — интернационал"» (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 47). О Томмазо Кампанелле (1568–1639), его утопическом сочинении «Civitas solis» (1602) и приуроченности заседания «к 300-летию первого выпуска книги» председательствующий Белый рассказал во вступительном слове (*Лавров А. В.* Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. Л., 1980. С. 29–79; *Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 435–442).

[36] Имеются в виду открытые заседания. В «перечне прочитанных рефератов, публичных лекций, бесед (на заседаниях), оппонирований, председательствований и участий (активных) в заседаниях» «Себе на память» диспут о религии датируется 30 июня 1920 г.: «Июнь 30. Председательствую на диспуте "Почему интересует религиозная проблема". Оппонирую. В. Ф. А.» (ЛН. С. 723). Заседание о М. А. Бакунине Белый относит к маю 1921 г.: «Май. Выступление и председательствование на митинге В. Ф. А., посвященном Бакунину» (ЛН. С. 728). По предположению А. В. Лаврова, «возможно, в данном случае Белый подразумевает свое выступление на 67-м открытом заседании Вольфилы «Памяти П. А. Кропоткина», состоявшемся 10 апреля 1921 г. в зале Географического общества» (ЛН. С. 628). Заседание «Вольфила (Задачи Вольной Философской ассоциации)» состоялось 16 мая 1920 г., «Платон» — 7 ноября 1920 г., «Памяти Вл. Соловьева» — 15 августа 1920 г., «Памяти П. Л. Лаврова» («По случаю двадцатилетия со дня смерти») — 8 февраля 1920 г., «Памяти А. И. Герцена» («По случаю пятидесятилетия со дня смерти») — 18 января 1920 г., «Памяти П. А. Кропоткина» — 10 апреля 1921 г., «Наполеон» — 22 мая 1921 г., «Памяти Александра Блока» — 28 августа 1921 г. (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 141–142 и др.).

[37] Эти и другие кружки, которые «с июля [1920 г.] действуют или предполагаются к ближайшему открытию» в Вольфиле, перечисляются в заметке о научной жизни в Вольной Философской Ассоциации, написанной предположительно Ивановым-Разумником (Книга и революция. 1920. № 2. С. 91–92; републикована в: *Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 76–78).

Кружок К. Эрберга назывался «Философия творчества», кружок художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878–1939), который, как и другие названные руководители кружков, был членом-учредителем Вольфилы, назывался «Изобразительное творчество».

38 Курсы «Культура мысли» (9 лекций) и «Антропософия как путь самопознания» (9 лекций) Белый читал в Вольфиле соответственно с 9 по 30 марта и с 15 мая по 30 июня 1920 г. (ЛН. С. 455–456, 458–459).

39 Вольфила провела 16 заседаний к столетию со дня рождения Ф. М. Достоевского (род. 30 октября 1821 г. по старому стилю) — с 2 по 31 октября 1921 г. Согласно программе, доклад Белого — «Толстой и Достоевский», О. Д. Форш — «Данте, Достоевский и Блок», А. Л. Векслер — «Композиция "Бесов" (К проблеме истории у Достоевского)», А. А. Мейера — «Князь Мышкин и наше будущее». Доклад А. Л. Волынского состоялся 19 октября, Иванова-Разумника — 23 октября, Б. М. Эйхенбаума — 20 октября. Остальные названия и даты указаны точно. Впервые упоминаются: литературовед Виктор Константинович Шкловский (1893–1984), социолог Питирим Александрович Сорокин (1889–1968), критик, литературовед, переводчик Сергей Александрович Адрианов (1871–1942), литературовед, критик, искусствовед Аким Львович Волынский (1861–1926), писательница Ольга Дмитриевна Форш (1873–1961), литературовед Борис Михайлович Эйхенбаум (1886–1959), заведующая канцелярией и кружками «Вольфилы», критик Александра Лазаревна Векслер (1901–1965), литературовед Дмитрий Иванович Абрамович (1873–1955).

40 Надпись чернилами на полях. В тексте: каталогу.

41 Отсылка к книге Р. Штейнера «Основные черты социального вопроса в жизненных необходимостях настоящего и будущего» (Ереван: Ной, 1992; пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой), в которой излагалась концепция трехчленности общества будущего: «<...> он разделил "общественный организм" на три области и связал каждую из этих областей с одним из лозунгов французской революции: экономику с братством, политику и право с равенством и культуру со свободой. Отсюда выводилась цель конкретного осуществления нового трехчленного общества» (*Майдель Р.* О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России // Блоковский сборник. XI. Тарту, 1990. С. 68). Идея Штейнера о «трехчленности социального организма, соответствующей трехчленности человеческого существа (дух, душа, тело) и отражающей высшую Троичность», была популярна как у немецких, так и у русских антропософов: «Три понятия — Свобода, Равенство, Братство, вышедшие из духовного источника, — Французская революция свела к одной плоскости; это было материалистическим искажением и закономерно привело к социальному хаосу, в котором мы теперь находимся. Ибо эти три идеи принадлежат трем различным областям жизни: свобода — духовной жизни, равенство — государственно-правовой, братство — экономической» (*Волошина М.* Зеленая змея. С. 309).

42 Ср.: «В 20 и 21-м годах <...> особенно радовало, что "*В. ф. а*", — не общество, а — *ассоциация* людей, связанных в исканиях новой *культуры* (мысли, общественности, искусства); <...> трехчленность, как ритм устремления, и лежала в основе "*В. ф. а*"; и закладывалась независимо от идей Штейнера нам, членам совета "*В. ф. а.*", неизвестным в 1919–1920 годах; здесь воля, мысль и социальное чувство искали по-новому связаться с понятиями "*свобода*", "*философия*", "*ассоциация людей*"; и самое название "*Вольно-философская ассоциация*" отражало трехчленность; мне же она отражала еще и *мою* трехчленность, где сфера *символизации* виделась в свободном многообразии обрастающих "*В. ф. а.*" отделов, под-отделов, кружков и в свободном многообразии братски борющихся мировоззрений, ищущих свободно сложиться в культуру их круга <...>» (*Андрей Белый.* Почему я стал символистом... // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 478).

43 Андрей Белый был Председателем Совета Вольфилы до отъезда в Германию (с 1921 г. — Иванов-Разумник), Иванов-Разумник, А. З. Штейнберг, К. А. Эрберг — членами Совета. А. З. Штейнберг был Ученым секретарем Вольфилы.

[44] Тема возможного отъезда и связанных с ним трудностей разного порядка поднимается в письме Белого к А. А. Тургеневой за апрель 1919 г.: «Есть слабая возможность пробраться в Италию мне в августе — сентябре на 4 месяца от "Дворца Искусств" в сопровождении группы русских художников; только таким образом и можно наладить мою поездку; трудность в том, что разрешение на поезд я еще могу достать от русских, но... от западно-европейских властей почти нельзя добиться; то же и с переводом денег; требуют "Николаевские деньги", а их не могу достать <...>» (Europa Orientalis. 1989. № 8. P. 445; публ. Дж. Малмстада). 30 ноября 1919 г. он сообщал Иванову-Разумнику о том, что «решился предпринять невероятные усилия, чтобы с первой возможностью ехать из пределов России — разыскивать Асю»: «<...> в среду обращусь к Луначарскому <...>; я готов взять какую угодно миссию, какое угодно поручение от *Наркомпроса* (культурно-посветительское), чтобы дорваться до Аси <...>. Я намерен неотвязно приставать к Луначарскому, Чичерину и прочим, напоминать о своем присутствии: *словом, биться в одну точку, дабы попасть за границу этой весной или, самое позднее, летом*» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 193). «Мучительные попытки уехать (19, 20 и 21 годы)» Белый вспоминает и в письме к Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г. (Там же. С. 506).

[45] Видимо, имеется в виду неосуществившийся план пробраться в Швейцарию через Финляндию в январе 1920 г. См. обращение Белого к М. Горькому (в письме от 4 января 1920 г.) с просьбой помочь в осуществлении этого начинания: «На днях Анатолий Васильевич Луначарский обещал мне содействие в получении разрешения на выезд из России <...>; швейцарский консул в свою очередь обещал мне помочь, вникнув в мое положение, но указал, что чрез Финляндию меня вряд ли пропустят Финляндские власти, если не заручиться адресами или указаниями на лиц, которые могли бы удостоверить, что я человек не политический <...>. Если бы Вы дали указание мне к кому-либо из финляндцев, кто бы мог поручиться, что я действительно такой-то, Андрей Белый (Борис Бугаев), русский писатель и не политик, действительно стремящийся найти свою жену — я бы был Вам глубоко признателен; <...> сегодня 4 января, поезд уходит 25-го, остается 20 дней <...>» (*Крюкова А.* М. Горький и Андрей Белый: Из истории творческих отношений // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 292–293).

[46] Ср. в мемуарах В. Ф. Ходасевича: «Он давно мечтал выехать заграницу. <...> Большевики не выпускали его. <...> Он подумывал о побеге — из этого тоже ничего не вышло, да и не могло выйти: он сам всему Петербургу разболтал "по секрету", что собрался бежать. Его стали спрашивать: скоро ли вы бежите? Из этого он, разумеется, заключил, что чрезвычайка за ним следит, и, разумеется, — доходил до приступов дикого страха. Наконец, после смерти Блока и расстрела Гумилева, большевики смутились и дали ему заграничный паспорт» (*Ходасевич В. Ф.* «Некрополь» и другие воспоминания. М.: Наше наследие, 1992. С. 71). В письме к А. А. Тургеневой от 11 ноября 1921 г. (из Ковно, по дороге в Берлин) он делился страхами: «<...> помни, что за нами, Русскими, и заграницей следят агенты Чрезвычайной Комиссии. А я оставляю маму в России, которую могут арестовать за меня; да и кроме того: обратного въезда не хочу испортить, ибо близкие сердцу друзья — в России» (Смерть Андрея Белого. М, 2013. С. 524; публ. Н. А. Богомолова).

[47] М. В. Волошина начала хлопотать о выезде за границу в 1921 г. Сначала — воспользовавшись помощью немецкого журналиста Пауля Шеффера (Paul Scheffer; 1883–1963), приехавшего в Москву в 1921 г. и писавшего для газеты «Berliner Tageblatt», потом — протекцией Т. Г. Трапезникова: «Через Шеффера, посылавшего свои корреспонденции с дипломатической почтой, мне удалось написать моим заграничным друзьям. В ответ я получила от одного знакомого приглашение в Голландию! Я раздумывала: мое легочное заболевание, может быть, могло служить основанием для получения от властей разрешения на выезд за границу для лечения. Мне было ясно, что оставаясь в голодающей

России, я неминуемо погибну. Но столь же ясно было, что, раз выехав, я уже не смогу вернуться и должна буду навсегда проститься и с родителями, и со всеми друзьями, с которыми я силой совместных переживаний судьбы глубочайше связана. Было так трудно на это решиться! И я несколько месяцев ничего не предпринимала. <...> я сделала первый шаг к выезду: попросила своего друга Трапезникова обратиться к заведующей его учреждением — "Охрана памятников искусства и старины" — с просьбой поддержать мое прошение о выезде за границу для лечения. Она охотно дала такое ходатайство. А она, как я уже говорила, была женой Троцкого, тогдашнего диктатора России. Это имя действовало магически и открывало двери всех учреждений. Тем не менее, мне понадобилось шесть месяцев, чтобы собрать все необходимые бумажки. Изо дня в день я ходила в какую-нибудь инстанцию, пешком через всю Москву, нередко — чтобы только узнать, что приемные часы перенесены на другое время, или что нужное учреждение переехало, или даже вообще больше не существует. В этих учреждениях я оставила одиннадцать моих фотокарточек и одиннадцать раз на них были положены печати» (*Волошина М.* Зеленая змея. С. 304). Уехать ей удалось в августе 1922 г.

[48] Серафима Павловна Ремизова (урожд. Довгелло; 1876–1943) — жена А. М. Ремизова, знакомая М. В. Волошиной, Т. Г. Трапезникова, Андрея Белого, М. Бауэра и др. Она интересовалась антропософией и посещала антропософские кружки. Белый упоминает ее в «Материале к биографии» в числе приезжавших в августе 1913 г. на лекции Штейнера и постановку его мистерий: «<...> приезжает Т. Г. Трапезников, который только что женился, с С. П. Ремизовой (женой писателя)» (ЛН. С. 137). Белый отмечал в «Ракурсе к дневнику», что встречался с А. М. и С. П. Ремизовыми сразу после приезда в Берлин, в конце ноября 1921 г. (ЛН. С. 470). О посещении А. М. и С. П. Ремизовыми М. Бауэра летом 1922 г. см. во вступит. статье и прим. 14 к ней.

[49] Трифон Георгиевич Трапезников (1882–1926) — искусствовед, переводчик (перевел книгу Р. Штейнера «Очерк тайноведения» — М.: Духовное знание, 1916), эзотерический ученик Р. Штейнера, участник строительства Гетеанума, «гарант русской группы в Дорнахе и выбран в совет старших, собирающийся в Дорнахе при докторе» («Материал к биографии» — ЛН. С. 229), один из основателей и председатель московской антропософской группы имени М. В. Ломоносова. Был другом М. Бауэра и М. Моргенштерн: в 1924 г. выехал по болезни из России в Германию; жил вместе с ними в Брейтбрунне на Аммерзее, где и умер. С середины 1910-х работал в Румянцевском музее, после революции — в Музейном отделе Наркомпроса (Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины — создана в мае 1918 г.), где заведовал подотделом Провинциальной охраны памятников искусства и старины (*Кончин Е.* Революция в Мертвом переулке // Арбатский архив: историко-краеведческий альманах / Ред. С. О. Шмидт. Вып. 1. М.: Наука, 2007. С. 331–360). См.: *Рязанцев Н. П.* Материалы Музейного отдела Наркомпроса об охране дворянских усадеб (1918 — начало 1920-х гг.) // Русская усадьба XVIII — начала XXI вв.: Проблемы изучения, реставрации и музеефикации / Сост. Е. В. Яновская. Ярославль, 2009. С. 5–10; электронный ресурс: www.pandia.ru/text/77/240/45679.php). Ср. в мемуарах М. В. Волошиной: «Вскоре после переворота художник Грабарь, наш друг Трапезников и искусствовед Машковцев обратились к правительству с предложением дать им полномочия охранять ценные памятники искусства и культуры от разрушения и грабежа. Из этого возникло большое учреждение "Охрана памятников искусства и старины". Во главе этой организации стояла жена Троцкого, ничего не понимавшая в искусстве. Трапезников стал ее правой рукой. Так появилась возможность сделать много хорошего для искусства, а также и для отдельных людей. Были спасены не только дворцы и художественные коллекции, но также и их владельцы. Большей частью такой дом объявлялся музеем, а его бывшему владельцу разрешалось остаться в нем в качестве хранителя» (*Волошина М.* Зеленая змея. С. 265).

[50] Алексей Сергеевич Петровский (1881–1959) — литературовед, переводчик, сотрудник издательства «Мусагет», антропософ (ездил на лекции Р. Штейнера в Гельсингфорс, Лейпциг в 1913 г. и др.; работал на строительстве Гетеанума в Дорнахе, был знаком с М. Бауэром). Подробнее о нем см. статью Дж. Малмстада в кн.: «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Вступит. ст., коммент., подгот. текста Дж. Малмстада. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 5–48. В библиотеке при Румянцевском музее А. С. Петровский начал работать в 1907 г.; после революции занимался комплектованием книжного фонда (из национализированных имений), разработкой системы каталогизирования и пр. (см.: Сотрудники Российской государственной библиотеки. Московский публичный и Румянцевский музеи: 1862–1917: Биобиблиографический словарь / Сост.: Л. М. Коваль, А. В. Теплицкая. М.: Пашков Дом, 2003. С. 134–136).

[51] Ср. запись в дневнике антропософки З. Н. Кананową (1891–1983) от 11 июля 1920 г.: «В Музее, среди сослуживцев, оказалось много антропософов <...>» (Из «Фрагментов» дневника Зои Дмитриевны Кананową / Публ. Д. Д. Лотаревой // Toronto Slavic Quarterly. № 46. Fall 2013. С. 211). Среди перечисленных ею членов антропософского общества и интересующихся антропософией сотрудников Румянцевского музея: К. Н. Васильева, М. Г. Рейн, Л. В. Култашева, Ю. П. Анисимов, В. О. Станевич, В. О. Нилендер и др. См. там же статью Д. Д. Лотаревой «"...Об антропософах и о человеческих отношеньях вообще": Московские антропософы в "Фрагментах" дневника Зои Кананową (Там же. С. 199–210; электронный ресурс: http://sites.utoronto.ca/tsq/46/index.shtml). См. также справки о сотрудниках на сайте Румянцевского музея, свидетельствующие о том, что большинство антропософов поступило на работу в 1919 г.: http://www.rmuseum.ru/museum/persons/index.php.

[52] Николай Георгиевич (Егорович) Машковцев (1887–1962) — искусствовед, автор книг и статей по русской живописи, сотрудник издательства «Мусагет», музейный работник (был хранителем в Государственной Третьяковской галерее в 1917–1927 гг.; заместителем директора в 1927–1930 гг.), антропософ (ездил в 1913 г. в Гельсингфорс на лекции Р. Штейнера и, возможно, был знаком с М. Бауэром). Работал в Музейном отделе Наркомпроса с момента его основания, где руководил подотделом Провинциальных музеев (*Кончин Е.* Революция в Мертвом переулке. С. 331–360). См. в мемуарах И. Э. Грабаря: «Я пригласил к себе хранителей Румянцевского музея Я. И. Романова и Т. Г. Трапезникова, а из Третьяковской галереи Н. Г. Машковцева, и мы начали вместе комбинировать коллегию. <...> Мы стали собираться сперва втроем с Машковцевым и Трапезниковым <...> и мы обсуждали дела, передававшиеся нам по принадлежности из общего делопроизводства Наркомпроса. 26 мая 1918 года был организован 32-й отдел Наркомпроса — музейный. Дел с каждым днем становилось все больше и больше <...> Мы в нашей коллегии, переименованной вскоре в "Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины", всецело ушли в работу, отвечавшую точному смыслу этого длинного названия. Мы "музействовали" и "охраняли" <...>» (*Грабарь И.* Моя жизнь: Автомонография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. С. 263–265). Благодаря Машковцеву Белый в сентябре 1919 г. также получил работу в Музейном отделе Наркомпроса: «Машковцев, устроив меня в Музейный отдел, поручает работу "История движений коллекций в великой фр<анцузской> революции"» (ЛН. С. 453). См.: *Машковцев Н. Г.* Из истории русской художественной культуры: Исследования, очерки, статьи / Вступит. ст. Т. Н. Гориной («Н. Г. Машковцев — историк искусства, художественный критик, педагог»). М.: Советский художник, 1982.

[53] Антропософы могли пользоваться изданиями: *Штейнер Р.* Как достигнуть познаний высших миров. М.: Духовное Знание, 1918; *Штейнер Р.* Путь к посвящению, или Как достигнуть познания высших миров / Пер. с нем. В. Лалетина; редакция и биографический очерк д-ра Штейнера Е<лены> П<исаревой>. Калуга: Типография губернской земской управы, 1911.

[54] Клавдия Николаевна Васильева (урожд. Алексеева; 1886–1970), с 1931 г. — Бугаева, вторая жена Андрея Белого. «Христианский кружок» по пятницам отмечен Белым в «Проекте расписания года <занятий антропософского общества> <1918 год> (ЛН. С. 761–765).

[55] См. о деятельности антропософского общества, занятиях, собраниях и кружках в «Воспоминаниях о Московском антропософском обществе (1917–23 гг.)» М. Н. Жемчужниковой (Минувшее. Т. 6. М., 1992. С. 7–53), дневниковые записи З. Н. Канановой (http://sites.utoronto.ca/tsq/46/index.shtml), мемуары М. В. Волошиной «Зеленая змея» (С. 208–317). См. также: *Андрей Белый*. Проект расписания года <занятий антропософского общества> <1918 год> (ЛН. С. 761–765).

[56] Ср. запись Белого в «Ракурсе к дневнику» за январь 1918 г.: «С января особенно расцветает во всех смыслах наша антропософская жизнь; кружки, интимные собрания, собрания для гостей (открытые), беседы; <...> частые собрания в помещении "*А. О.*" <...>; постоянные длительные часы *эвритмии*, переходящие в живые, многочасовые беседы <...>. Мы радостно смотрим вперед. Наконец для меня это время — начало личного сближения с К. Н. Васильевой: и встречи в Библиотеке, где она отсиживает часы, и на эвритмии — превращаются в сердечные беседы» (ЛН. С. 439).

[57] Михаил Павлович Столяров (1888–1946) — философ, поэт, переводчик, литературовед; член Правления Русского антропософского общества. В 1918 г. он вел кружок по книге Р. Штейнера «Философия свободы» (1893) («Проект расписания...» — ЛН. С. 761–765). Выступления М. П. Столярова описаны З. Д. Канановой, входившей в его кружок. См., напр., в записи за 1 декабря 1923 г. : «<...> произнес блестящую речь, одним взмахом перенеся всех ступенью выше. Он говорил о том, что становясь антр<опософом>, каждый из нас должен был отречься от своих старых привычек и желаний, и как бы подняться в сферу неподвижных звезд, где высота и некоторый холодок, который необходим, который так и нужен (Из «Фрагментов» дневника З. Д. Канановой; электронный ресурс: http://sites.utoronto.ca/tsq/46/index.shtml).

[58] Отсылка к идеологии литературной группы «Скифы» (вряд ли известной М. Бауэру), вдохновителем которой в 1916 г. стал Иванов-Разумник и в работе которой Белый принимал активное участие. См. предисловие Иванова-Разумника к первому выпуску альманаха «Скифы», в котором врагом «Скифов» назван «Мещанин — всесветный, "интернациональный", вечный» (1917. Сб. 1. С. XI), и его статью-манифест «Испытание в грозе и буре» (впервые: Наш путь. 1918. № 1. С. 131–158), в которой, в частности, рассматривается мировая миссия скифов, противостоящих буржуазному либерализму Европы (см.: Александр Блок: Pro et contra: Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология / Сост., вступит. ст., примеч. Н. Ю. Грякаловой. СПб.: РХГИ, 2004. С. 259–287.

[59] Не исключено, что Белый намеренно обыгрывает фамилию дорогого Бауэру Христиана Моргенштерна (Morgenstern). В примечании к посвященному ему стихотворению «Ты надо мной — немым поэтом» (1918) (открывавшем сб. «Звезда. Новые стихи» — Пб.: ГИЗ, 1922), Белый отметил: «"Моргенштерн" значит "Звезда утра"» (*Андрей Белый*. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. СПб.; М., 2006. С. 383).

[60] Имеется в виду прежде всего увлечение Андрея Белого сестрой А. А. Тургеневой Натальей Алексеевной Поццо (урожд. Тургеневой; 1888–1943) и охлаждение отношений с женой Р. Штейнера М. Я. Сиверс (см.: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 91–106). Белому казалось, что Бауэр был посвящен в проблемы его личной жизни и ему сочувствовал. См. об этом во вступит. статье.

[61] Байрейт — город в Баварии (Германия), в котором жил Р. Вагнер и где в 1876 г. был построен театр для представления его опер. Атмосферу культа Вагнера, царившую в Бай-

рейте (ложь, лицемерие, нивелирование личности), обличил Ф. Ницше в эссе «Der Fall Wagner» (1888; «Казус Вагнер»). Белый, в свою очередь, в «Материале к биографии» использовал ницшевский образ Байрейта для обличения атмосферы Дорнаха в период охлаждения отношений с М. Я. Сиверс и А. А. Тургеневой: «<...> я ощущаю круг людей, которыми дирижирует М. Я. <Сиверс>; этот круг людей воспринимаю я, как "*двор*" М. Я.; в Антр<опософском> О<бщест>ве впервые меня тяготит мной ощущаемая "*придворная атмосфера*", которой я объявляю войну; я говорю себе: "Э, да это — Байрейт". Мое положение при этом дворе я ощущаю, как положение Ницше при Вагнере; доктора я не приравниваю к Вагнеру, но М. Я. я приравниваю к "*Байрейту*"; многие из ее проявлений мне кажутся — фальшиво-приподнятыми; <...> я с удивлением вижу, что "Наташа" и "Ася" (особенно "*Ася*") тоже внутренне как бы приняты в этот придворный штат; и в этом смысле находятся в другой линии антропософии, которую я называю "*антропософией догматической*"; во мне происходит крах всей "*антропософской догмы*"; и впервые слагается новый очерк "*антропософии*", как путь свободы и критицизма <...>» (ЛН. С. 195). И в письме к М. Бауэру, и после — в «Материале к биографии» Белый обращается к образу «Байрейта» для критики антропософского общества и обоснования своего права остаться при антропософских идеях в своей собственной трактовке.

62 Ср. аналогичную мысль в «Записках чудака»: «Полюбите нас черными: не тогда, когда в будущем выветвим мы на поверхность земли великолепные храмы культуры: полюбите нас — в катакомбах, в бесформенности, воспринимающих не культуру и стили, но... созерцающих без единого слова Видение Бога Живого, сходящее к нам» (*Андрей Белый.* Записки чудака // Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 311). Обыгрываются ставшие поговоркой слова Чичикова из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: «Нет, ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит» (1842).

63 Возможно, отсылка к «скифским» произведениям Белого (поэме «Христос Воскресе» — 1918) и А. А. Блока: к стихотворению «Скифы» и поэме «Двенадцать», которые вышли в 1920 г. в переводе на немецкий Р. Вальтера: *Block A.* Skythen. Die zwölf. Berlin: Skythen, 1920.

64 Возможно, А. А. Блок.

65 Постоянно развиваемая мысль Белого о «Человеке» в «человеке» связана с темой «Второго пришествия», рождения «Христова импульса» в душе и ростом духовного начала, «большого "Я"». См. в «Записках чудака»: «<...> не "Я" в себе — Свет, но Христос во мне — Свет всему миру» (М., 1997. С. 304); «Пришло ко мне "Я". "Я" во мне не есть "Я", а... — Христос: то — Второе Пришествие!..» (Там же. С. 324); «Кто был "Он", как зародыш во мне обитавший? — "Он" — "Я" (с большой буквы), живущее в "я"» (Там же. С. 301); «<...> я — футляр Человека; и этому Человеку служить буду я» (Там же. С. 312). См. также в «Кризисе культуры»: «<...> тайным светом блистает в пирах этой жизни «христовство» культуры, грядущей на нас; <...> придет Гость: человек в человеке; Он — ныне Неузнанный, странствует в нас; и мы, странствуя, ищем свидания с Гостем»; «Из "града" умершей культуры воронья зловещая тень все-то, тянется, заслоняя пространства духовного мира. <...> Здесь — предел одиночества; это — последний уступ человеческой личности к "*человеку*", живущему в ней сокровенно; прийти к "человеку" в себе невозможно без смерти» (*Андрей Белый.* Кризис культуры // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 268, 273).

66 «Die Winterreise» (1827) — песенный цикл Франца Шуберта (24 песни) на стихи немецкого поэта Вильгельма Мюллера (1794–1827). В печатных русских переводах: «Зимняя дорога» (*Шуберт Ф.* Зимняя дорога. Цикл песен В. Мюллера в русском переводе И. Тюменева: Для голоса с сопровождением ф-но: Op. 89. М.: Юргенсон, 1904) или «Зимний путь» (*Коломийцов В. П.* Тексты песен Франца Шуберта. Л.: Тритон, 1933; *Шуберт Ф.* Зимний

путь: цикл песен для голоса и ф-но: Ор. 89 / Ред. П. А. Ламм; автор текста В. Мюллер; пер. С. Заяицкого; предисл. М. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1933). Однако Белый переводил название цикла как «Зимнее странствие»: напр., в эссе «Кризис культуры» (*Андрей Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 273) или в мемуарах «Начало века» (М., 1990. С. 426 и др.).

[67] Из «Der Wegweiser», 20-й песни цикла Ф. Шуберта «Зимнее странствие» на стихи В. Мюллера (в русских переводах: «Придорожный столб» — В. П. Коломийцов; «Путевой столб» — И. Ф. Тюменев, С. С. Заяицкий). Белый полюбил этот цикл в 1908 г., когда слушал его в «Доме Песни» в исполнении М. А. Олениной-д'Альгейм: «Поражали: стать и взрывы блеска ее сапфировых глаз; в интонации — прялка, смех, карканье ворона, слезы; романс вырастал из романса, вскрываясь в романсе; и смыслы росли; и впервые узнание подстерегало, что "Зимнее странствие", песенный цикл, не уступит по значению и Девятой симфонии Бетховена» (*Андрей Белый*. Начало века. С. 428). Белый неоднократно цитировал эти строки — всегда по-немецки. Однако ему мог быть знаком перевод И. Ф. Тюменева: «Столб один передо мною, / Он в страну мне кажет след, / Где измученным душою / В мир скорбей возврата нет» (*Шуберт Ф.* Зимняя дорога... М.: Юргенсон, 1904. С. 74). Ср. в переводе Коломийцова: «Я пройду тот путь надежный, / Что нам всем закрыт назад» (С. 99) и Заяицкого: «Вижу я, тоской объятый, / Столб другой в далекой мгле. / В край, откуда нет возврата, / Суждено уйти и мне» (см. недавнее переиздание: *Шуберт Ф.* Зимний путь: цикл песен на слова Вильгельма Мюллера [Ноты]: для голоса в сопровождении фортепиано / Пер. С. Заяицкого. М.: Музыка, 2005. С. 75).

[68] Имеется в виду Анна Васильевна Сизова (урожд. Владимирова; 1880–1940) — певица (сопрано), первая жена композитора Н. И. Сизова, сестра художника В. В. Владимирова, однокурсника и друга юности Белого. См. запись в «Ракурсе к дневнику» за август 1918 г.: «Организует<ся> наш инициативный кружок <...>; кружок организует широкую и гибкую программу действий в О<бщест>ве: собрания, вечера и т. д. Каждую среду музыкальные вечера, устраиваемые А. В. Сизовой» (ЛН. С. 444). В «Проекте расписания...» занятий Московского антропософского общества на 1918 г. «Музыкально-вокальный вечер, посвященный Шуберту: Цикл "Die Winterreise" в исполнении А. В. Сизовой» был намечен на декабрь; «Музыкально-вокальный вечер, посвященный Шуберту. Цикл песен "Die schöne Mühlerin" в исполнении А. В. Сизовой» — на ноябрь, «Музыкально-вокальный вечер, посвященный Себастиану Баху. (Исполн<ительница> А. В. Сизова)» — на октябрь 1918 г. (ЛН. С. 762–765). «Die schöne Mühlerin» («Прекрасная мельничиха»; 1823) — песенный цикл Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера.

[69] Лекция «О короне любви и мистерии смерти в антропософском раскрытии» состоялась в ноябре 1918 г., лекция «Зимнее странствие, ночь: полуночное солнце культуры» — в декабре 1918 г.

[70] Из «Die Krähe», 15-й песни цикла «Зимнее странствие» — в русских переводах «Ворон», хотя в оригинале — «Ворона», что оговорено в переводе Тюменева (С. 57); так же «Ворон» и у Белого в «Кризисе культуры» — см. следующее прим. Эти строки Белый также всегда цитировал по-немецки. Ср. в переводе Тюменева «В путь меня печальный мой / Ворон провожает. [/ Все кружится надо мной, / Все вокруг летает]»; в переводе Заяицкого: «Черный ворон вслед за мной / В путь пустился дальний» (С. 58); Коломийцова (наиболее близком к оригиналу): «Этот ворон городской / Все летит за мною» (С. 96).

[71] Ср.: «Слушая леденящие звуки одной песни цикла, "Die Krähe" мы ведаем явственно: эта птица, кружащая, — не ворона, а посвятительный ворон; мы знаем, что "ворон" есть стадия посвящения древнеперсидских мистерий; ворон есть личное "я", в нас клюющее, дух; видеть "ворона", стать над "вороном" — разоблачить в себе "личность"; и — умереть в личной жизни; мы ведаем: посвящение — тайна трагедии; жизнь — тайна смерти.

И, слушая звуки "Die Krähe", мы видим: мистерию одинокого "Заратустры", бредущего: от востока на запад; и вдруг — обращенного на себя:

Eine Krähe ist mit mir
Von der Stadt gezogen»

(*Андрей Белый*. Кризис культуры. С. 273).

Трактовка образа восходит к Штейнеру, который неоднократно подчеркивал, что «первую ступень персидского посвящения обозначали именем "ворон"» (*Штайнер Р.* Евангелие от Иоанна. Цикл из 14 лекций, прочитанных в Касселе с 24 июня по 7 июля 1909 г. М.: Антропософия, 2001. Доклад десятый, от 3 июля 1909; электронный ресурс: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=112). Или — что дошедшие до степени «ворона» «становились посредниками между внешним материальным миром и внутренним миром духовной жизни»: «они уже не принадлежали материальному миру и еще не принадлежали к миру духовному. Этих "воронов" находят везде; они подобны вестникам, передающим вести из одного мира в другой» (*Штейнер Р.* Знаки и символы Рождества. Лекция 17 декабря 1906 г. в Берлине / Пер. Е. И. Васильевой. СПб., 1918; электронный ресурс: bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/096f.doc).

72 Полученное в январе 1919 г. «сражающее», по определению Белого, «письмо от Аси» («Ракурс к дневнику» — ЛН. С. 499) не сохранилось. Его содержание можно реконструировать по ответам Белого. См. его письмо от 25 декабря 1918 / 7 января 1919 г.: «Недавно получил Твое письмо, — то, в котором Ты вводишь меня в круг своей душевной жизни, и в котором вспоминаешь "ужасы" нашей прежней жизни с Тобой; признаться сказать, мне письмо Твое было грустно: ведь оно — единственное, которое я получил за 8 месяцев; когда люди по полгоду не имеют друг о друге вестей и когда неизвестно еще, увидятся ли они, — не след<ует> писать письма подобного содержания» (Europa Orientalis. 1989. № 8. P. 443; публ. Дж. Малмстада). Или апрельское письмо 1919 г.: «<...> я ждал от тебя 6 месяцев писем, и — получил 1) воспоминания Твои об "ужасах" нашей совместной жизни 2) уведомление, что Ты не стесняешь моей свободы (как будто я этого не знал!) 3) уведомление о твоих отношениях с В<ан> д<ер> П<альсом>» (Europa Orientalis. 1989. № 8. P. 445). Леопольд Ван дер Пальс (1884–1966) — поэт и музыкант, антропософ, участник строительства Гетеанума.

73 Ср. в письме Белого к А. А. Тургеневой от 11 ноября 1921 г.: «<...> с января 1919 года я все бросил: посещение Общества, чтения лекций для интересующихся Антропософией, лег под шубу и — пролежал в полной прострации до весны <...>» (Смерть Андрея Белого. С. 519; публ. Н. А. Богомолова).

74 Несмотря на то что указанный доклад «О Драмах-Мистериях доктора Штейнера» не состоялся, «работа над первой мистерией Штейнера "У врат Посвящения" в связи с семинарием по антропософскому материалу, очень много давшая», продолжалась в рамках занятий «Кружка мистерий», который Белый вел в 1918–1919 гг. («Себе на память» — ЛН. С. 711).

75 Ср. в записях Белого «Себе на память» за 1920 г.: «504) Июль 14. "Преемственность культур". Публичное введение в диспут. Театр «Зон». 505) Июль 20. "Что есть мысль?" Лекция во «Дворце Искусств». <...> 532) Октябрь 26. "Петр, Павел, Иоанн". Доклад в Академии Духовной Культуры. <...> 612) Март 19. "Кризис культуры". Лекция в Союзе Коммунистической Молодежи. <...> 618) Апрель 1. Лекция моего курса "Введение в Философию" в Отделе Управления (курс не состоялся). <...> 630) Октябрь 16. "Свет и тьма". Лекция от Антропософского общества в помещении "Дворца Искусств". 631) Октябрь 19. "Человек и человечество". Лекция от Антропософского общества в помещении "Дворца Искусств". 632) Ноябрь 3. "Антропософия". Лекция от Антропософского общества в помещении "Дворца Искусств". 633) Ноября 13. "Рудольф Штейнер". Лекция от Антропософского общества в помещении "Дворца Искусств". 634) Ноября 25. "Иоан-

ново Здание". Лекция от Антропософского общества в помещении "Дворца Искусств". 635) Ноября 27. "Миф нашей жизни". Публичная лекция в аудитории Политехнического музея. Прения» (ЛН. С. 718–725). Лекция «О живоносном источнике (или импульсе, или — ручье) европейской культуры» была прочитана 14 октября 1918 г. (ЛН. С. 761 и др.). Лекция «Лингвистические теории» названа в числе прочитанных в Пролеткульте в феврале 1919 г. в рамках курса «Теория слова» («Себе на память» — ЛН. С. 715); лекция «Поэзия слова» состоялась 9/22 июня 1918 г. в Москве в «помещении Эрмитажа» упоминается в «Ракурсе к дневнику» (ЛН. С. 442 и прим. 1113), однако, возможно, имеется в виду какая-либо из лекций курса «Теория художественного слова» в Пролеткульте (февраль — апрель 1919 г.). Под «Духовной культурой» — возможно, подразумевается «Философия духовной культуры» (2 лекции; январь 1920) или «Культура как проблема духа» (6 октября 1920) — «Себе на память» — ЛН. С. 719. Под «Проблемами символизма» — возможно, имеется в виду «Диспут в Политехн<ическом> музее "О символизме"» в августе 1920 г. («Ракурс к дневнику» — ЛН. С. 461) или занятия отдела символизма в Вольфиле в 1921 г. Возможно, под лекцией «Антропософия и религия» подразумевается лекция в Московском антропософском обществе «Антропософия и христианство» в марте 1921 г. («Себе на память» — ЛН. С. 726). О Толстом Белый читал лекции неоднократно, напр., в 1919 г.: «Апрель. "Лев Толстой и иога". Реферат у Гершенсона. Москва»; в 1920 г.: «Март 14. Публичная лекция "Толстой и культура". В. Ф. А.», «638) Ноября 20. "Толстой, как учитель сознания". Выступление на торжественном Заседании в Консерватории по поводу 10-летия со дня смерти. Москва» («Себе на память» — С. 716, 720, 725).

Ряд лекций точно идентифицировать не удалось («Проблема культуры», «История культуры», «Мысль как иога», «Символ и индивидуум», «О Я», «Космогония и культура», «История культуры и природа»): они посвящены излюбленным темам Белого, многократно затрагивавшимся в выступлениях 1918–1921 гг.

[76] Белый обыгрывает известные евангельские сюжеты — искушение Христа в пустыне во время сорокадневного поста дьяволом, предлагающим ему превратить камни в хлебы для утоления голода (Мф. 4:3–4; Лк. 4:3–4), и чудо умножения хлебов (и рыб) — Мф. 14: 13–21; Мк. 6: 31–44; и др.). Но также он опирается на сюжет об искушении Христа Ариманом, который интерпретировался в цикле лекций Р. Штейнера 1913–1914 гг. «Пятое Евангелие» (о судьбоносном значении этого курса в жизни Белого см.: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 58–68). Согласно Штейнеру, искушение превратить камни в хлебы осталось не до конца преодоленным, так как «люди <...> поистине нуждаются в претворении камней в хлеб, им совершенно невозможно питаться только духом». «Тайну хлеба» Штейнер понимал как осуществленное Христом «внедрение в физическое тело»: «<...> человеку надлежало ощутить, каким образом также и физический мир приходит из мира духовного, даже если человек этого и не познает непосредственно» (5 лекция курса в Христиании, 6 октября 1913 г.). «Как реакция на оставшийся без ответа вопрос Аримана у Христа Иисуса должно было зародиться идеальное стремление — излиться теперь в развитие Земли и постепенно, неспешно оказывать свое влияние на все дальнейшее развитие Земли. Это невозможно было исполнить на чисто душевном уровне. Все дальнейшее развитие Земли следовало пронизать Христом! Христос должен был перейти в развитие Земли. Ариман располагал властью обязать Христа связаться с Землей», — говорилось в 3 лекции курса в Берлине 18 ноября 1913 г. (*Штейнер Р.* Пятое Евангелие. Из исследований хроники Акаши. 18 лекций, прочитанных в 1913–1914 гг. / Пер. с нем. Игоря Маханькова и Олега Погибина. М.: Новалис, 2009; электронный ресурс: bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/148.doc).

[77] Ср. в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Нищий» (1830): «Куска лишь хлеба он просил, / И взор являл живую муку, / И кто-то камень положил / В его протянутую руку. // Так я молил твоей любви / С слезами горькими, с тоскою; / Так чувства лучшие мои / Обмануты навек тобою!».

[78] Ср. в одном из ее писем того времени: «Ты меня несколько раз упрекал, что я не зову тебя. Знай, что если ты подлинно из себя решишь приехать, я сколько возможно буду помогать тебе в этом. Но ни в коем случае не хочу моими желаньями или не желаньями влиять на твое решение. <...> Помню трудности, какие у тебя были здесь <в Дорнахе>, думаю, что тебе будет не легче, а трудней, но знаю, в каких условиях ты находишься теперь, и потому повторяю, что не могу брать на себя ответственность как-либо влиять на твои поступки» (Europa Orientalis. 1989. № 8. P. 435; публ. Дж. Малмстада). В аналогичном стиле написаны и два других сохранившихся письма (Там же. P. 435–436).

[79] Ср. в письме Белого, отправленном в конце декабря 1921 г., сразу после письма М. Бауэру, к петербургской приятельнице, участнице его вольфильского семинара Елене Юльевне Фехнер: «Да, наша русская дорога, когда вспоминаешь ее перед немцами, то хочется сказать: каждый русский с гордостью может выдвинуть свой лозунг — лозунг Судьбы.

Eine Strasse mus ich gehen,
Die noch Keiner kommt zurück»

(Письма Андрея Белого к Е. Ю. Фехнер // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 440).

[80] Николай Николаевич Белоцветов (1892–1950) — поэт, философ, переводчик мистерий Р. Штейнера, активный деятель антропософского движения; жил в Берлине с 1921 г. (см.: *Поляков Ф.* Вехи жизненного пути Николая Белоцветова // Николай Белоцветов. Дневник изгнания / Изд. подг. Ф. Поляков. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2006. С. 19–22. Упомянутая Белым встреча Белоцветова с Р. Штейнером произошла, видимо, осенью 1921 г. (Там же. С. 20). Сам Белый виделся с Белоцветовым в декабре 1921 г. («Ракурс к дневнику» — ЛН. С. 471).

[81] Ср. в письме Белого к Иванову-Разумнику от 12 марта 1922 г. «<...> "эвритмистки" (группа моей жены) делают набеги на Европу; как они работают — удивляешься; все время в Дорнахе посвящено учебе, прерываемой рядом поездок. <...> Когда я приехал, они были в Берлине (в турне: Дорнах — Штуттгарт — Лейпциг — Берлин — Христиания; и обратно: Берлин, Гамбург, Ганновер, Штутгарт, Дорнах)» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 241).

[82] Вдвоем (*фр.*).

[83] Первая встреча произошла 19 ноября 1921 г. Вторая — видимо, между 7 и 10 декабря (см. ниже). Ср. в письме Белого к А. Д. Бугаевой от 29 декабря 1921 г.: «Видел д-ра Штейнера и Асю. Представь: первый человек, которого я встретил в Берлине, была Ася; она с доктором проехала из Швейцарии через Берлин в Христианию; и — обратно: давать эвритмические представления; мы провели с ней 4 дня; и на возвратном пути она осталась 4 дня в Берлине» («Люблю тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери. 1899–1922 / Сост., предисловие, вступит. статья С. Д. Воронина. М.: Река Времен, 2013. С. 239).

[84] Белый переосмысляет образ Коломбины, «картонной невесты» Пьеро из пьесы А. А. Блока «Балаганчик» (1906). К его анализу Белый обращался неоднократно: см. статью-рецензию «Обломки миров» из сб. «Арабески» (*Андрей Белый.* Собр. соч.: Арабески. Луг зеленый. Кн. статей. М., 2012. С. 347–349) или «Воспоминания о Блоке» (*Андрей Белый.* Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 213, 271 и др.).

[85] Ср. в письме Белого к А. Д. Бугаевой от 29 декабря 1921 г.: «В общем — не скажу, чтобы Ася порадовала меня; она превратилась в какую-то монашенку, не желающую ничего знать, кроме своих духовных исканий» («Люблю тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери. С. 239).

[86] Р. Штейнер был в Норвегии с 23 ноября по 4 декабря; в Берлине — с 18 по 21 ноября и с 7 по 10 декабря 1921 г. (*Lindenberg Ch.* Rudolf Steiner: Eine Chronik. 1861–1925. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1988. S. 471–473).

[87] Этот диалог, состоявшийся 19 ноября 1921 г. (на следующий день после приезда Белого в Германию) на докладе «Антропософия и наука» в Берлинской филармонии, писатель с болью пересказал в 1928 г. в очерке «Почему я стал символистом...»: «<...> самому Штейнеру, спросившему меня: "Ну, — как дела?", — я мог лишь ответить с гримасою сокращения лицевых мускулов под приятную улыбку: "Трудности с жилищным отделом". Этим и ограничился в 1921 году пять лет лелеемый и нужный мне всячески разговор» (*Андрей Белый*. Почему я стал символистом... С. 480).

[88] В письме к Е. Ю. Фехнер Белый также утверждает: «<...> евритмическое искусство отняло у меня жену (это — факт)» (Письма Андрея Белого к Е. Ю. Фехнер. С. 440).

[89] Иоханна Мюкке (Mücke; 1864–1949), Элизабет Киттель (Kittel) — антропософки, не самые близкие знакомые Белого.

[90] Белый впервые встретил А. А. Тургеневу в 1905 г. (ей было 15 лет). Они сблизились в 1909 г.: «<...> вид — девочки, обвисающей пепельными кудрями; было же ей восемнадцать лет; глаза умели заглядывать в душу; морщинка взрезала ей спрятанный в волосах большой, мужской лоб; делалось тогда неповадно; и вдруг улыбнется, бывало, дымнув папироской; улыбка — ребенка. Она стала явно со мною дружить; этой девушке стал неожиданно для себя я выкладывать многое; с нею делалось легко, точно в сказке» (*Андрей Белый*. Между двух революций. М., 1990. С. 323). В 1910 г. они вместе отправились в заграничное путешествие, в 1912 г. — решили вступить на путь антропософии, в 1914 г. — поселились в Дорнахе, чтобы работать на строительстве Гетеанума.

[91] Ср. аналогичные обвинения в адрес Штейнера и западных антропософов, повторенное в 1928 г.: «Я отдал жизнь письмом 1913 года; мне подарили — "*вахтера*"; я отдал силы в работе эпохи 1916–1921 годов, мне подарили — "*большевика*" и "*предателя*" (клевета о романе "*Доктор Доннер*"); я сказал: "Возьмите всего меня"; мне ответили: "Мало, давай и жену свою". Отдал — сказали: "Иди на все четыре стороны; ты отдал все и больше не нужен нам"» (*Андрей Белый*. Почему я стал символистом... С. 480).

[92] В берлинское издание «Записок чудака» (В 2 т. М.; Берлин: Геликон, 1922) Белый под впечатлением от встреч с А. А. Тургеневой вставил аналогичный пассаж: «<...> мы с Нэлли сидели в кафе, здесь, в грохочущем городе; а за плечами стояла Россия; пять лет моей жизни в России есть замкнутая в себе самой жизнь; то ж, что было до этого, — Христиания, Берген и Дорнах — не прошлое воплощение даже, а позапрошлое (переживаю я пятую жизнь в этой жизни); и все там — чудесно; события, необъяснимые никакими законами логики, непрерывно свершались над нами; теперь ни одного "*события*" (все — понятно, все — трезво). Спрашивал Нэлли: — "Где — прошлое?"» (*Андрей Белый*. Записки чудака. С. 351). Здесь и в письме к Бауэру Белый называет города, связанные с важнейшими событиями его внутренней жизни: в них в 1913 г. они вместе с А. А. Тургеневой слушали важнейшие курсы лекций Р. Штейнера («Пятое Евангелие» в Христиании, «Христос и духовные миры» в Лейпциге) и принимал судьбоносные решения (так, в Христиании Белый и А. А. Тургенева решили связать свои жизни с антропософией, по дороге из Христиании к Бергену их пригласили поселиться в Дорнахе, в Лейпциге Белый познакомился с Христианом Моргенштерном и пр. С этими городами также связаны самые яркие мистические озарения Белого («<...> с Христиании зазвучала для меня нота Христова Пришествия; Христов Импульс стал ведом; в Бергене у меня были удивительные, необъяснимые переживания, связанные с встречей со Христом», в Лейпциге в «бодрственном состоянии научился выходить из себя духовно, а не физиологически» и, по его словам, пережил «подлинное посвящение» (См.: «Материал к биографии» — ЛН. С. 140, 144).

[93] Имеется в виду эпопея «Я» («Моя жизнь»), задуманная в 1915 г. в Дорнахе. Сохранился ее общий план:

«"Моя жизнь"
(3-ья часть трилогии "Восток или Запад".)
Роман в семи частях.
Часть первая: "Котик Летаев" (годы младенчества)
Часть вторая: "Коля Летаев" (годы отрочества)
Часть третья: "Николай Летаев" (годы юности)
Часть четвертая: "Леонид Ледяной" (годы мужества)
Часть пятая: "Свет с востока" (восток)
Часть шестая: "Сфинкс" (запад)
Часть седьмая: "У преддверия Храма" (восток или запад? Мировая война)»
(опубл.: *Лавров А. В.* Автограф романа Андрея Белого «Котик Летаев» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб.: Академический проект, 1998.С. 351). Романом «Записки чудака» (в журнале «Записки мечтателей» 1919. № 1; 1921. № 2/3) эпопея начиналась; продолжилась «Крещеным китайцем» («Преступление Николая Летаева») и «Котиком Летаевым». Замысел не был полностью реализован (см.: *Лавров А. В.* Автограф романа Андрея Белого «Котик Летаев». С. 351–352; *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 182–187).

[94] Намек на автобиографического героя-повествователя «Записок чудака».

[95] Белому несколько раз приходилось писать заявления в полицию и в Министерство иностранных дел с просьбой о продлении визы, заручившись рекомендациями от издательств, газет, журналов и мотивируя необходимость остаться в Германии большой культурно-просветительской работой — напр., в сентябре 1922 г. и в мае 1923 г. (*Malmstad J.* Andrej Belyj at home and abroad (1917–1923): Materials for a biography // Europa Orientalis. 1989. Vol. 8. P. 478–479).

[96] Аналогичный каскад образов Белый использовал в «Записках чудака» при описании мистических и драматических переживаний, связанных с возвращением в 1916 г. из Швейцарии в Россию и расставанием с А. А. Тургеневой. Таким образом, «зимнее странствие», приведшее писателя в Берлин, оказывается продолжением странствия, начавшегося с отъезда из Дорнаха. Ср.: «Казалося: путешествие протягивалось; есть разъятие почв, на которые я наступал; упадание мира в неизмеримости; и не Франция, Англия, Швеция пересекут мою орбиту, а Луна, Солнце, Марс повстречаются мне в обреченной на неудачу попытке перескочить пустоту, расстояние от земли до созвездия Пса, возвратиться в Россию... А Нэлли еще оставалась в том мире, который навеки, быть может, ушел от меня» (*Андрей Белый.* Записки чудака. С. 332); «<...> мой путь — неизмеримость: не Франция, Англия, Швеция пересекут мою орбиту, а чужие планеты — Юпитер, Луна и Венера — ударятся в "Я", прежде чем упаду я на родину: на родную мне землю; а Нэлли еще оставалась в том мире, который навеки, быть может, ушел от меня...» (Там же. С. 368); «Точно так же вот, в Бергене, разорвалась моя личность; одна половина упала с отчетливой быстротою экспресса в зеленую комнату прежней арбатской квартиры, откуда когда-то меня взяла Нэлли; другая же канула: за глубину поднебесного купола: —
— за Юпитер, Сатурн,
— за Вулкан,
— за созвездие Скорпиона. —
— Куда?
Восприятия все изменились во мне; закрывалося: шифр не читался; я видел пустые фантазии чьей-то судьбы, отрезавшей от Нэлли, —
— не знал, что —
— навеки!
Когда бы я знал, то вскричал бы, то выпрыгнул бы из окошка вагона <...>» (Там же. С. 474).

[97] См. об Олафе Остезоне (Olaf Asteson; варианты перевода: Улаф, Улоф, Эстесон и др.) в лекции Р. Штейнера «Оккультные основы праздника Рождества» (Вена. 7 мая 1915): «Есть чудесная легенда, недавно найденная в Норвегии, легенда об Улофе Остезоне, который в Сочельник приходит в церковь и начинает спать. Он спит до 6 января, а проснувшись, рассказывает в имагинациях о том, что происходило в стране душ, в стране духов, как мы их называем. Он выражает это в образах, но он пережил это за тринадцать ночей» (*Штейнер Р.* Праздники года / Сост., пер. с нем., коммент. Г. А. Кавтарадзе. СПб.: Дамаск, 2002; электронный ресурс: bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/161f.doc). Штейнер перевел легенду на немецкий язык; его перевод с немецкого на русский впервые: *Остезон У.* Песнь о сне. Париж: Иероглиф, 1929; републиковано в кн.: *Штайнер Р.* Образование судьбы и жизнь после смерти. 7 лекций, прочитанных в Берлине с 16 ноября по 21 декабря 1915 года. М.: Новалис, 2010. С. 181–190). Последнюю лекцию берлинского курса «Затмение современной духовной жизни и беспорядочное мышление нашего времени» (21 декабря 1915 г.) он посвятил анализу «Песни о сне»: «Содержание стихотворения сводится к следующему: Олаф Эстесон приходит в рождественскую ночь к дверям храма и погружается там в состояние, похожее на сон, и, словно дитя примитивного народа, в этом состоянии сна, состоянии примитивного ясновидения в течение так называемых 13 ночей он приобщался тайнам духовного мира. <...> Это одно из прекраснейших сказаний Севера, поскольку оно чудеснейшим способом говорит о великих мировых тайнах, благодаря которым человеческая душа связана с мировой душой» (Там же. С. 153–156). Штейнер подчеркивал, что чувство «сопереживания того, что живет в великом мировом бытии, нынешний человек утерял» (Там же. С. 155).

[98] Mensch (*нем.*) — человек; Mens (*лат.*) — ум; Menes / Менес — первый легендарный правитель Египта; Manu / Ману — в индуизме прародитель человечества, первый правитель земли; в антропософии оба — великие посвященные, учителя человечества; Mann (*нем.*) — человек, мужчина. Ср.: «Рассказывают, что египтянин, когда его спросили, кто руководил им и вел его в древности, ответил грекам: “Во времена седой древности у нас владычествовали и учили *боги*, а потом появились вожди-люди”. Отвечая грекам, египтяне называли *Менесом* первого вождя на физическом плане, признававшегося вождем, подобным человеку. То есть руководители египетского народа — как гласят греческие сообщения — ссылались на то, что прежде сами боги руководили и управляли народом. <...> Египтяне называли “Менес” того, кто вдохновлял первую “человеческую культуру” <...>. *Манас* называли на Востоке человека как мыслящее существо и Ману — первый главный носитель мышления» (*Штайнер Р.* Духовное водительство человека и человечества. Духовнонаучное рассмотрение развития человечества. Калуга: Духовное познание, 1992 (Лекции 1911 г. в Копенгагене); электронный ресурс: http://www.anthroposophie.net/ru/GeistigeFuehrungRT2.html).

Manas (или Самодух) в антропософии — духовная часть человеческого существа: «<...> для тайноведения человек представляется существом, состоящим из различных членов. Телесного рода суть: физическое тело, эфирное тело и астральное тело. Душевного: душа ощущающая, душа рассудочная и душа сознательная. В душе “Я” распространяет свой свет. И духовного: Самодух, Жизнедух и Духочеловек» (*Штайнер Р.* Очерк тайноведения. Ереван: Ной, 1992. С. 52). Согласно Штейнеру, «интеллектуальное развитие человека, его очищение и облагораживание чувств и проявлений воли являются мерилом превращения астрального тела в Самодух» (Там же. С. 51). О понятии Самодух у Белого см.: *Шталь Х.* Медитативный опыт Андрея Белого и «История становления самосознающей души» // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 80–81.

[99] Белый здесь не только обыгрывает фамилию поэта Христиана Моргенштерна (см. прим. 59), но также, возможно, отсылает к своему стихотворению «Христиану Моргенштерну» («От Ницше — Ты, от Соловьева — Я»; 1918), закрывающему сборник «Звезда» (1922).

«<...> Свергается стремительно звезда,
Сверкая в ослепительном убранстве: —
За ней в обетованный край, — туда —
Пустынями сорокалетних странствий! <...>
От Ницше — Ты, от Соловьева — Я;
Отныне будем в космосе безмерном:
Ты — первозванным светом бытия,
Я — белым "Христианом Моргенштерном"».

Примечательно, что в строке-посвящении, предваряющей текст («Автору "Wir fanden einen Pfad"»), Белый упоминает последний поэтический сборник Моргенштена (München: R. Piper & Co, 1914), название которого — в переводе с немецкого: «Мы найдем наш путь» — перекликалось с темами, поднятыми в письме к Бауэру (*Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 412).

100 Белый цитирует первые 4 строки стихотворения Христиана Моргенштерна «Die zur Wahrheit wandern...» из посвященного Р. Штейнеру сборника «Wir fanden einen Pfad» («Мы найдем наш путь», 1914): «Die zur Wahrheit wandern, / wandern allein, / keiner kann dem andern / Wegbruder sein» (электронный ресурс: http://gutenberg.spiegel.de/buch/wir-fanden-einen-pfad-322/14).

Белый ранее цитировал это стихотворение на немецком в письме к Иванову-Разумнику от 8 апреля 1921 г. (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 222–224), а Иванов-Разумник в комментариях к переписке его перевел:

«Идущие к Истине —
Идут одиноко
Никто не может другому
Быть братом по пути.
Мы идем по тропе,
Как кажется, вместе,
Пока в конце концов, видим мы,
Каждый — пропал.
Даже любимейший бьется
Где-то вдали...
Но кто все исполнит —
Победно достигнет звезды,
Создает, пронизавший сам себя Христом,
Новый божественный завет —
Его приветствуют братья
Вечного союза» (Там же. С. 227).

В этой связи мы посчитали возможным и здесь привести перевод Иванова-Разумника.

101 Здесь и далее Белый часто указывает время работы над книгой, а не дату ее выхода в свет. Ср.: «Северная симфония (1-я, героическая)» (М.: Скорпион, 1904); «Симфония (2-я, драматическая)» (М.: Скорпион, 1902); «Возврат. III симфония» (М.: Гриф, 1905); «Кубок метелей. Четвертая симфония» (М.: Скорпион, 1908).

102 См.: «Пришедший. Отрывок из ненаписанной мистерии» в «III альманахе книгоиздательства "Скорпион"» «Северные цветы (М., 1903. С. 2–38); «Пасть ночи» в: журнале «Золотое руно» (1906. № 1. С. 62–71). О мистерии «Антихрист» см.: *Belyj Andrej.* Antichrist / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Dipartimento di Storia della Civita Europea. Testi e ricerche. № 3. Universita di Trento. 1990.

103 *Андрей Белый.* Золото в лазури. М.: Скорпион, 1904.

104 *Андрей Белый.* СПб.: Шиповник, 1909.

[105] *Андрей Белый.* Урна. М.: Гриф, 1909.

[106] *Андрей Белый.* Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. — 635 стр. «Эмблематика смысла Предпосылки к теории символизма» (1909) — название статьи, вошедшей в сб. «Символизм» (С. 49–143).

[107] *Андрей Белый.* Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. 1910. Кн. 2. С. 240–258.

[108] Выпуск «международного журнала по философии культуры» «Логос» (выходил в Германии в 1910–1932 гг.; в Москве в 1910–1914 гг.) был инициирован немецкими учениками и русскими поклонниками философа-неокантианца Генриха Риккерта (1863–1936).

[109] *Риккерт Г.* Одно, единство и единица (К вопросу о логической сущности числа) // Логос. 1911–1912. Кн. 2/3. С. 141–195.

[110] Ср. в комментарии Андрея Белого 1926 г. к его письму к Блоку от 14 июля 1903 г.: «<...> с 1905 года я <...> проверчиваю "*неокантианца*" Риккерта шилом уже собственной теории знания (об этих попытках впоследствии отзывался сам Риккерт, что они — попытки его "*плотинизировать*"; ему была подробно изложена критика его "*Предмета Познания*" в "*Эмблематике Смысла*")» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. С. 86). О том, что «Эмблематику смысла» Риккерту «излагали» (а он сказал, что «не разделяет» «хода мыслей» автора), Белый пишет также в мемуарах «Начало века» (М., 1990. С. 131–132).

[111] Так называется статья из сб. «О религии Льва Толстого» (М.: Путь, 1912. С. 142–146).

[112] *Андрей Белый.* Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911. 516 с.

[113] *Андрей Белый.* Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. 249 с.

[114] *Андрей Белый.* Серебряный голубь. Повесть в 7-ми главах. М.: Скорпион, 1910.

[115] Роман печатался в 1913–1914 гг. в альманахе «Сирин». Отдельное издание (сброшюрованное из нераспроданных экземпляров альманаха) — Пг.: Сирин, 1916.

[116] *Андрей Белый.* Королевна и рыцари. Сказки. Пб.: Алконост, 1918.

[117] «Котик Летаев» печатался в альманахе «Скифы» (Сб. 1. Пг., 1917; Сб. 2. Пг., 1918). Отдельное издание — Пб.: Эпоха, 1922.

[118] *Андрей Белый.* Звезда. Новые стихи. Пб.: ГИЗ, 1922.

[119] *Андрей Белый.* Христос Воскрес. Пб.: Алконост, 1918. Книга вышла в апреле 1919 г.

[120] «Иог» был опубликован в воронежском журнале «Сирена» (№ 2/3. Стб. 17–30).

[121] *Андрей Белый.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М.: Мусагет, 1911.

[122] *Андрей Белый.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том "Размышлений о Гете". М.: Духовное знание, 1917. Книга вышла в декабре 1916 г.

[123] *Андрей Белый.* Революция и культура. М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917.

[124] Работа не была напечатана при жизни Белого. Впервые, частично: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 515). Тарту, 1981. С. 132–139.

[125] Имеются в виду «Записки чудака», опубликованные в журнале изательства «Алконост» «Записки мечтателей» (Пб., 1919. № 1. С. 9–71; 1921. № 2/3. С. 5–95). Отдельное изд.: В 2 т. Берлин: Геликон, 1922.

[126] *Андрей Белый.* Первое свидание. Поэма. Пб.: Алконост, 1921; также: Берлин: Слово, 1922.

[127] Три философских эссе Белого: «На перевале. I. Кризис жизни» (Пб.: Алконост, 1918), «На перевале. II. Кризис мысли» (Пб.: Алконост, 1918; вышла в начале 1919 г.), «На

перевале. III. Кризис культуры» (Пб.: Алконост, 1920), — были изданы одной книгой («На перевале») в издательстве З. И. Гржебина (Берлин; Пб.; М., 1923).

128 Книга была написана по впечатлениям от совместной с А. А. Тургеневой поездки. Первый том вышел сначала в Москве (*Андрей Белый.* Офейра. Путевые заметки. Ч. 1. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1921), потом в Берлине (*Андрей Белый.* Путевые заметки. Т. 1. Сицилия и Тунис. М.; Берлин: Геликон, 1922). Второй том («Африканский дневник») был доведен «Геликоном» до стадии гранок, но из-за закрытия издательства не был выпущен. Впервые: *Андрей Белый.* Африканский дневник / Публ. С. Воронина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ; Рос. Архив, 1994. Т. 1. С. 330–454.

129 Описка Белого. В 1917 г. «Глоссолалия. Поэма о звуке» была написана; издана: Берлин: Эпоха, 1922.

130 В письме — «Христианский китаец». Под заглавием «Преступление Николая Летаева» — в журнале «Записки мечтателей» (1921. № 4. С. 21–165); отдельной книгой — М.: Никитинские субботники, 1927.

131 Работа не была издана; см. в фонде Белого в РГАЛИ: Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 64, 65.

132 В 1920 г. Белый написал несколько статей о Толстом: «Учитель сознания (Л. Толстой)» — журнал «Знамя» (1920. № 6 (8). Декабрь. Стб. 37–41), «Лев Толстой и культура сознания» — не была опубликована, — и планировал переработать их в книгу. См. в «Ракурсе к дневнику» (июнь 1920 г.): «<...> по ночам читаю Льва Толстого и готовлюсь к переработке статьи в особую книжечку “Лев Толстой и Культура”» («Ракурс к дневнику» — ЛН. С. 461).

133 Шуточную поэму «Дитя-Солнце» Белый сочинил в 1905 г. См. пересказ сюжета: *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 21–24). Подробно: *Лавров А. В.* «Космогония по Жан-Полю» Андрея Белого (поэма «Дитя-Солнце») // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 89–104.

134 Статья с таким названием была опубликована в альманахе «Ветвь» (М., 1917. С. 267–283); перепечатана (под заглавием «Александр Блок») в кн. Белого «Поэзия слова» (Пб.: Эпоха, 1922. С. 106–134).

135 *Андрей Белый.* Воспоминания о Блоке // Эпопея. М.; Берлин: Геликон. 1922. № 1–3; 1923. № 4.

136 Под названием «Преступление Николая Летаева (“Эпопея” — Том первый). Крещеный китаец» повесть была опубликована в «Записках мечтателей» (Пб., 1921. № 5. С. 21–165) как продолжение «Записок чудака». Отдельное издание под названием «Крещеный китаец» и без указания на связь с «Эпопеей “Я”» — М.: Никитинские субботники, 1927.

137 Была переиздана в Германии: «Возврат. Повесть» (Берлин: Огоньки, 1922. — 124 с.).

138 1 июля 1922 г. Белый подписал договор на издание в антропософском издательстве «Der Kommende Tag» всего цикла «Кризисов» — 4 книги (*Malmstad J.* Andrej Belyj at home and abroad (1917–1923): Materials for a biography // Europa Orientalis. 1989. Vol. 8. P. 479–480). Однако выпущен был лишь «Кризис мысли»: *Andrej Bjely.* Auf der Wasserscheide. Zweites Buch: Die Krisis des Gedankens / Einzige autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von H<edwig> Bidder. Stuttgart: Der Kommende Tag A.-G., 1922.

139 См. восторженный отзыв о ней в «Воспоминаниях о Штейнере»: «<...> доктор и супруги Моргенштерн явили мне сошедшее в лекционный зал будущее человечества <...>. Позднее я не раз беседовал и пользовался гостеприимством его вдовы, которая — высочайшее благородство, соединенное с величайшим смирением жертвы, отдавшим себя служению любви и помощи; больной Бауэр и фрау Моргенштерн, за ним ухаживающая, — оба погруженные в разбор рукописей Моргенштерна, оба овеянные горним озоном антропо-

софских высот <...>. В тяжелейшие минуты жизни (21–22 годы), когда, казалось, я утратил себя, путь, друзей <...> узнал: фрау Моргенштерн, поймав где-то доктора, сказала теплые слова в защиту "меня". А ведь я ее в те дни и не видел: она — на расстоянии угадала меня! Она же (в 1914 году) устроила мне перевод "Петербурга" — по собственному почину в Мюнхене (я жил в Дорнахе). Когда я вспоминаю образ фрау Маргаретэ Моргенштерн, то удивление, жаркая признательность и радость, что *такие люди* есть на белом свете, мешают мне говорить о ней внятно. Скажу лишь: соединившая всю утонченность современной художественной культуры с первохристианским долгом из любви служить ближним, помогать страждущим и утирать слезу сомневающимся "вдалеке", она мне — тип новой христианки: "первохристианки" в смысле нового вскрытия, впервые вскрытия, основ христианской морали, быть может XXI-го века. И она — верная ученица доктора» (*Андрей Белый*. Воспоминания о Штейнере. С. 394).

140 Ср. запись в «Ракурсе к дневнику» за декабрь 1921 г.: «<...> переселяюсь на угол Passauer Strasse к профессорше д'Альбер (жене знамен<итого> пьяниста)» (ЛН. С. 471).

141 Организационное собрание русского «Дома искусств» в Берлине состоялось 21 ноября 1921 г.; берлинское отделение Вольфилы было открыто 30 ноября 1921 г. Ср.: «Учредили "Вольфилу": плохо идет» (Письмо Белого Иванову-Разумнику от 15 января 1922 г. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 234). Далее речь идет о журнале («литературном ежемесячнике») «Эпопея» (№№ 1–3. 1922; № 4. 1923), выпускавшемся «под редакцией Андрея Белого» издательством «Геликон».

142 Идея не осуществилась.

143 Лекции были прочитаны соответственно 14 и 18 декабря 1921 г.

144 На заседаниях берлинской Вольфилы 4 января Белый прочитал лекцию «Культура духа», 15 января — «Культура сознания».

145 Доклад поэта и публициста Николая Максимовича Минского (1855–1937) «От Данте к Блоку» был прочитан в берлинской Вольфиле 24 января 1922 г. (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 306).

146 В декабре 1921 г. анонсировалась его лекция «О происхождении языка» (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 260). Упомянутый Белым доклад был издан отдельной брошюрой: *Braun F.* Die Urbevölkerung Europas und die Herkunft der Germanen. Stuttgart, 1922 (Japhetitische Studien. Bd. 1). Федор (Фридрих) Александрович фон Браун (1862–1942), лингвист, филолог-романист, специалист в области сравнительного языкознания, был в России профессором Санкт-Петербургского университета; после отъезда в Германию (в 1920 г.) стал доктором философии (1921 г.), потом профессором Лейпцигского университета (1922 г.). О нем см.: *Тункина И. В.* Н. Я. Марр и Ф. А. Браун: история взаимоотношений (1920–1925 гг.) // Stratum plus. 2000. № 4. С. 384–391; электронный ресурс: http://ranar.spb.ru/files/visual/Tunkina_Marr%20i%20Braun.pdf).

147 Об общении с Н. Н. Белоцветовым Белый упоминал в «Ракурсе к дневнику» в записи за декабрь 1921 г. (ЛН. С. 471). Его доклад «Философия свободы» состоялся 12 апреля 1922 г. Ср. запись Белого там же: «Председ<ательствую> и приним<аю> уч<астие> в прениях на докладе Белоцветова "Философия Свободы". В. Ф. А.» (Там же. С. 474). Ранее (2 февраля 1922 г.) он также участвовал в диспуте о творчестве Блока.

148 Рейнгольд фон Вальтер (Reinhold von Walter; 1882–1965) еще в период жизни в России переводил не только А. А. Блока, но также В. Я. Брюсова, Федора Сологуба и др. См. о нем: *Дудкин В. В.* Блок в Германии: Письма Р. Вальтера Блоку / Публ. В. В. Дудкина // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 5. М.: Наука, 1993. С. 244–247, 305–308; *Поляков Ф. Б.* Автографы символистского круга в архиве Рейнгольда фон Вальтера // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 574–582. В Берлине в издатель-

стве «Скифы» в 1920 г. вышла в его переводе книга стихов А. А. Блока, а также «Скифы» и поэма «Двенадцать» (*Block A.* Gedichte. Berlin: Skythen, 1920; *Block A.* Skythen. Die zwölf. Berlin: Skythen, 1920). В апреле 1921 г. книги были посланы Андрею Белому (см. письмо Е. Г. Лундберга Белому от 10 апреля 1921 г. в кн.: *Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 243).

149 Р. Вальтер был избран 5 декабря 1921 г. в Совет берлинской Вольфилы (*Белоус В. Г.* Вольфила. Кн. 2. С. 260), однако сведений о его выступлениях у нас нет. Возможно, интерес Вальтера к «современным тенденциям в искусстве России» был связан с издательством «Скифы» (30 ноября он присутствовал на «вечере сотрудников и друзей “Скифов”» — *Белоус В. Г.* Там же. С. 256) и проектом журнала «Вестник всех искусств», к которому он был привлечен. В частности, планировался выпуск «немецкого номера о русском искусстве» (*Белоус В. Г.* Там же. С. 250–252).

Лев Горнунг

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
[Из воспоминаний]

Подготовка текста и примечания Т. Ф. Нешумовой

Лев Владимирович Горнунг (1901–1993) — поэт, мемуарист, фотограф. Известен своими воспоминаниями о встречах с Б. Л. Пастернаком, А. А. Ахматовой, Г. Г. Шпетом, М. А. Волошиным и др. Свои воспоминания он диктовал помощникам, так как в 1959 г. ослеп. Машинопись мемуаров об Андрее Белом, заверенная подписью Горнунга, хранится в фонде его знакомой М. А. Торбин в Доме-музее Марины Цветаевой (КП 1531/568). Кроме описываемых в этом мемуарном очерке эпизодов, связанных с Андреем Белым, сохранилась копия дневниковой записи Горнунга, сделанная кем-то из его помощников в тот период жизни, когда сам Лев Владимирович уже ничего не видел (предположительно в 1970-е гг.): «14/I.1925. Сегодня у Зайцева Андрей Белый читал свои воспоминания о Валерии Брюсове. Я пришел первым. Белый уже был там и беседовал с Петром Никаноровичем. Зайцев нас познакомил, но тут стали собираться участники кружка. Была и Софья Парнок и многие другие. Я почему-то в этот вечер был очень усталым, дремал в дальнем углу и прозевал все, что говорил Белый» (РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 20).

* * *

Мне не пришлось быть лично знакомым с Борисом Николаевичем Бугаевым, известным в литературе под именем Андрея Белого, хотя я встречался с ним дважды. Знал я о нем очень много от моих друзей, близких знакомых Андрея Белого. Они мне рассказывали очень интересные случаи из его жизни, и я сейчас постараюсь извлечь их из своей памяти.

В годы НЭПа мой отец[1], живший тогда еще в Москве (а в Сибирь он уехал работать по своему желанию много поздней, в середине 1924 года), взял меня с собой по какому-то делу на Арбат в 1922 году[2] весной. Тогда в Москве открывались частные столовые и кафе. Такое кафе находилось и на Арбате в доме 35, на углу Калошина переулка. Мы с отцом и вошли туда. В помещении было много столиков и стульев, но не было посетителей. Мы с отцом заняли столик

у окна, из которого был виден особняк Берга, в котором ныне помещается театр Вахтангова. Мы заказали завтрак и мороженое и занялись усердно им. В это время отворилась дверь, и в кафе вошел высокий человек. Он занял столик рядом с нами за спиной отца, а я оказался сидящим напротив незнакомца. Сидел он молча, хотя его не обслуживали. Я мог наблюдать его долго. Его наружность была необычной для нашей эпохи, когда после гражданской войны одевались как придется. Посетитель кафе был одет элегантно. На нем было пальто из легкого зеленоватого драпа, явно заграничного покроя, сидящее на нем свободными складками. Шляпа была подобрана в тон пальто — зеленоватого цвета, с очень высокой тульей и широкими полями. Лицо незнакомца, слегка удлиненное, освещалось необыкновенными глазами. Трудно мне было определить, какого они цвета. Но я хорошо запомнил, что они были прозрачными и светились ярким необыкновенным светом. Они были удлиненными и широко раскрытыми. Меня очень смущало, что незнакомец не сводил с меня глаз и смотрел прямо, будто через меня его взгляд проходил в другой мир. Позднее я узнал, что это был Андрей Белый, только что приехавший из Берлина, и что он всегда так смотрел, отрешаясь от суеты мирской думами об астральном мире. Об Андрее Белом мне рассказывал Д. С. Усов[3] в 1923–1924 годах.

В 1918–19 гг. Усов жил в одном доме с ним в Никольском переулке, недалеко от церкви Николы Плотника[4]. Это был очень грозный период, когда бандиты, выпущенные из тюрьмы, занялись грабежами, а к ним примкнули и другие любители чужого. Моссовет издал постановление, которое отчасти должно было защитить граждан от грабителей: в нем было указано, чтобы жители дома наглухо закрыли все входы, кроме одного, и на ночь закрывали ворота и двери подъездов.

Домоуправление вызвало всех живущих в доме по Никольскому переулку и предложило им перенести дрова из сараев к воротам со стороны двора и заложить их дровами так, чтобы грабители не могли открыть ворота. Усов и другие молодые люди горячо взялись за дело и начали перетаскивать дрова к воротам. Белый взял себе самовольно роль организатора дела. Он дров не таскал, а пришел в состояние экстаза и истерично покрикивал на укладчиков дров к воротам. Угодить ему было невозможно. Он кричал очень громко, поднимал руки кверху, встряхивал ими, потом опускал резко их вниз, выкрикивая что-то неразборчиво, но гневно, а глаза были устремлены сквозь людей. Все это производило очень странное впечатление на людей, и некоторые считали, что он душевнобольной человек, но покорялись его указаниям, хотя они были бестолковы.

В период моего увлечения поэзией, в начале 20 гг., я приобрел книги А. Белого «Золото в лазури», «Урну», а позднее «Пепел». В этих книгах было много замечательных стихов, особенно в «Урне» и в «Пепле». В них я увидел мастера, талантливого поэта, в совершенстве владеющего искусством стихосложения. Об А. Белом как поэте мне говорили многие мои знакомые и рекомендовали познакомиться с его стихами. В 1925 г. мне говорил Б. Л. Пастернак, что самое

большое влияние на его раннее творчество имела поэзия Анненского и Белого. Он считал Белого гениальным поэтом и замечательным человеком.

В 1930/31 состоялась моя 2-я встреча с А. Белым.

Было объявлено, что в Большой аудитории Политехнического музея А. Белый будет читать фрагменты из своего нового романа «Маски». Я пришел послушать. Белый вышел на эстраду, взошел на кафедру и начал читать стоя...

Белый держался беспокойно. До меня не доходило многое из того, что он нам читал. Он был возбужден, он нервно вертелся на кафедре, читал путано, произносил слова невнятно. Я был очень утомлен. Все это мешало восприятию его произведения. После чтения отрывков из своего романа «Маски» Белый объявил, что прочтет свои воспоминания о Жане Жоресе[5], с которым он встречался в Париже. Ж. Жорес был убит своими политическими врагами. Перед началом чтения Белый вынул из кармана черную шелковую академическую шапочку и надел ее на свою почти лысую голову. По прочтении статьи-воспоминания о Жоресе он снял ее и спрятал в карман. Этим он, вероятно, пожелал отметить траурный характер своей речи...

Мои друзья мне много рассказывали о пребывании А. Белого в Коктебеле. Мне самому не пришлось побывать там при жизни М. А. Волошина, и я с большим интересом слушал рассказ о встрече М. Волошина и А. Белого в Коктебеле, который очень часто приезжал туда. Я видел у Шервинских фото А. Белого в белой одежде.

Рассказывала мне о нем и Дарья Николаевна Часовитина[6], дочь великого князя Николая Константиновича, внука Александра II. Дарья Ник<олаевна> — поклонница А. Белого, с увлечением слушала его лекции по антропософии и рассказы о Р. Штейнере. В комнате Дарьи Ник<олаевны> висело огромное фото Штейнера и было много книг с дарственными надписями А. Белого.

В Коктебеле для общения с астральным миром дамы-антропософки взбирались на верхний балкон дома Волошина. Это были Ольга Николаевна Анненкова[7], Дарья Николаевна Часовитина, Клавдия Николаевна Бугаева — жена А. Белого. К ним присоединялся и А. Белый. Острословы Коктебеля говорили: «Сидели три Николавны и Николаевич среди них». Они молча созерцали звезды и луну и мыслями уносились в астральный мир[8].

Мария Сергеевна Протасьева[9] — первая жена С. В. Шервинского — рассказывала мне:

> «Однажды в лунную ночь, насидевшись на балконе, А. Белый спустился на нашу грешную Коктебельскую землю и, желая очистить наши души, он собрал всех гостей Волошиных, взмахнул руками, побежал. Все бросились бежать за ним. На площадке вблизи дома он остановился и предложил составить хоровод, и, не теряя ни одного мгновения, он схватил кого-то за руку, а за них зацепились остальные. Большой круг быстро замкнулся, и все закружились в хороводе, подпрыгивая, притоптывая и приминая полынную землю. Все это буйство освещалось яркой луной. Все участники впали в экстаз и делали все то, что

приказывал Белый. Они плясали в хороводе, пока Белый неожиданно не разорвал круг и бегом направился к морю. Шаги его были легки, он почти летел к кромке залива, подпрыгивая и размахивая руками. Все, как завороженные, побежали за ним следом. Его последователям казалось, что он бежит в воду, и они готовы были броситься в нее за ним. Вдруг внезапно Белый упал на колени у самой кромки воды, в молитвенном экстазе поднял руки к небу и поклонился до земли морю. И все, как по команде, проделали то же самое. Так они простояли под луной, пока луна не стала уходить с неба. Тогда взволнованные и возбужденные поклонники и поклонницы культа антропософии стали расходиться по своим комнатам»[10].

Скоро Белый порвал с антропософией.

В 1932 г. А. Белый скончался[11]. В газетах был некролог, который подписали многие писатели[12]. Мозг Белого был взят в институт мозга для изучения.

30 мая 1974 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Владимир Осипович Горнунг (1870–1931) после учебы на медицинском факультете Московского университета (не окончил) работал в чайной фирме «Василий Перлов и сыновья», был не чужд литературе (посылал свои рассказы Л. Н. Толстому). В 1924 г. уехал из Москвы и преподавал в школе в Сибири.

2 Ошибка мемуариста. В 1921–1923 гг. Белый был в Германии.

3 Дмитрий Сергеевич Усов (1896–1943) — филолог, переводчик, поэт. См.: *Усов Д. С.* «Мы сведены почти на нет...»: В 2 т. / Вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. Ф. Нешумовой. М., 2011.

4 Усов уехал из Москвы осенью 1918 г. Видимо, этот эпизод происходил зимой 1917–1918 гг.

5 Жан Жорес (1859–1914) — деятель французского и международного социалистического движения. Белый познакомился с ним в декабре 1906 г. См.: *Андрей Белый.* Воспоминания о Жоресе / Публ. А. В. Лаврова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 645–652.

6 В машинописи ошибочно: Часовникова. Дарья Николаевна Часовитина (1898–1966) — антропософка, внебрачная дочь Великого князя Николая Константиновича. «Музыкальное образование она получила в Европе, ей прочили карьеру скрипачки-солистки, уговаривали не возвращаться в Россию — это было уже после октябрьского переворота, — но она вернулась. Сразу же начали таскать в ГПУ, не посадили, а какой-то следователь даже посоветовал: сидите дома и никогда не поступайте на службу. Купила машинку и всю жизнь проработала машинисткой. Печатала медленно <...>, но без единой опечатки, многие писатели — патриархи советской литературы ценили ее не столько за это — просто льстило, что им печатает не кто-нибудь, а дочь Великого князя. Во время гонений на антропософов — дружила с Волошиным, Белым — тоже уцелела, но всегда сплошной <...> комок нервов» (*Баранович-Поливанова А.* Из воспоминаний // Волга. 1999. № 10 (электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/volga/1999/10/baran.html).

7 Ольга Николаевна Анненкова (1884–1949) — антропософка, одна из ближайших учениц Р. Штейнера, переводчица его сочинений. В 1931 г. по делу московских антропософов

была арестована и лишена «права проживания в 12 п. с прикреплением к определенному месту сроком на три года», но в августе 1933 г. от наказания освобождена (*Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. С. 534, 555).

8 Ср. в воспоминаниях Л. В. Горнунга о Волошине (РГАЛИ. Ф. 1364. Оп. 4. Ед. хр. 679. Л. 14):

«Дарья Николаевна сообщила мне небольшую эпиграмму о трех “Николаевнах” и “Николаевиче” между них, которую написал кто-то из поэтов, живших у Волошина:

Здесь выводок гуляет славный —
В нем три премудрых Николавны
И Николаич во главе
С ермолкою на голове.

Он вспоминает дальний Дорнах,
На солнце грея телеса,
И изучает небеса
На коктебельских пиках горных».

9 Мария Сергеевна Протасьева (урожд. Соловьева; 1899–1973) — художница-декоратор, первая жена С. В. Шервинского, вторым браком за Д. Н. Протасьевым.

10 Ср. пересказ того же эпизода, рассказанного С. В. Шервинским, в письме В. А. Меркурьевой к Е. Я. Архиппову от 5 августа 1935 г.: «Рассказал один эпизод: вечером вышли на прогулку (Макс не участвовал) в костюмах Коктебеля, т. е. преимущественно рисованных акварелью на теле), встретились с компанией А. Белого (не в последний приезд его, в один из более ранних), Белый сказал: «Идите, куда я иду, и делайте, что я делаю». И пошел к морю ритмической пляской, за ним, гуськом, остальные, повторяя его движения. Так дошли они до моря, над морем стояла луна, и «так было, что можно было сделать только одно — как вы думаете, что сделали все мы?» Я: «Погрузились в воду?». Шерв<инский>: «Нет — опустились на колени, мы все и разом». Ну вот — разве это пересказ?!» (*Архиппов Е. А.* Рассыпанный стеклярус: В 2 т. / Вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. Т. Ф. Нешумовой. Т. 2. Письма. М., 2016. С. 517).

11 Белый умер 8 января 1934 г.

12 Под некрологом в газете «Известия» (9 января 1934 г.) стоят три подписи: Б. Л. Пастернака, Б. А. Пильняка и Г. А. Санникова.

Л. Спроге (Латвия)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ПИСЬМЕ «НЕЗНАКОМКИ» (1979): К ОСОБЕННОСТЯМ «ЖЕНСКОГО» ЭПИСТОЛЯРИЯ*

Публикуемое ниже письмо[1] представляет лишь фрагмент переписки двух актрис: первой исполнительницы роли блоковской «Незнакомки» Лидии Степановны Ильяшенко (она же Бугаева[2], Панкратова[3], Камеровская[4]; 1894–1984 — *Илл. 1*)[5] и Татьяны Данииловны Клименко-Ратгауз (1909–1993 — *Илл. 2, 3*)[6].

Их встреча состоялась в эмиграции, в «русской Праге» в середине 1920-х годов (*Илл. 4*). Клименко-Ратгауз так вспоминала об этом времени:

> «Кроме артистов пражской группы МХАТ в Праге были артисты других театров России, оказавшиеся за рубежом. <...> Бывшая ученица В. Мейерхольда Л. С. Камеровская (по мужу), у Мейерхольда она играла под фамилией Ильяшенко, она была первой Незнакомкой в блоковской пьесе, поставленной Мейерхольдом. Она же стала моей руководительницей, а также еще нескольких учеников из студенческой молодежи. Мы были маленькой, но очень спаянной группой. Нашим завлитом был В. А. Амфитеатров-Кадашев[7]. Помогал Камеровской и выступал у нас А. А. Брей[8], исключительно тонкий человек и актер. <...> Летом 1925 г. я вместе с группой молодежи подрабатывала в массовке в кино, и там, на съемках, оказались В. Л. Зелицкий[9] и Л. С. Камеровская, <...> приглядевшись ко мне и что-то обсудив, Зелицкий и Камеровская (они, видимо, слыхали где-нибудь мое чтение) обратились ко мне с предложением попробовать свои силы в роли Наташи (Настю взялась играть Лидия Степановна Камеровская). <...> Спектакль "На дне" состоялся в конце октября 1925 г. в помещении пражского Виноградского народного дома. <...> В том же году артист пражской труппы МХАТ Дуван-Торцов[10] поставил комедию "Любовь — книга золотая" Ал. Толстого. Камеровская играла княгиню, мне дали роль Саньки. Примерно в 1926 г. активизировалась группа Товарищества русских артистов. Меня пригласили играть. В то время был перерыв работы нашей студии (Камеровская куда-то уезжала). <...> Вернулась Л. С. Камеровская, началась усиленная работа. <...> Время шло. Л. С. Камеровская уехала

* The article is carried out with support of Norwegian Financial Mechanism co-financed project «Gender, Culture and Power: Diversity and Interactions in Latvia and Norway», Contract No. NFI/R/2014/061.



Илл. 1. *Актриса Лидия Ильяшенко (Бугаева), двоюродная сестра Андрея Белого*



Илл. 2. *Актриса Татьяна Ратгауз в Праге Начало 1930-х. Частный архив*

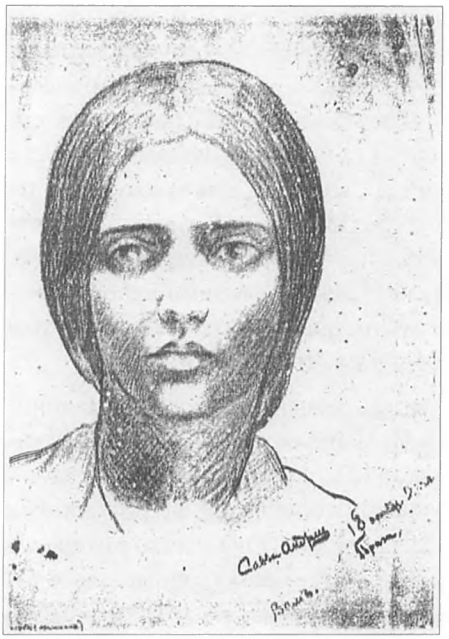
> с мужем в Ужгород, тогдашнюю Подкарпатскую Русь. Театральная группа объединилась "под крылом" Союза русских писателей и журналистов. Образовалась Русская драматическая группа. <...> В то время о наших спектаклях писали в рижской гезете "Сегодня"; <...> мною заинтересовалась дирекция Рижского театра русской драмы. <...> Осенью 1935 г. я переехала в Ригу и поступила в труппу Русского драмтеатра»[11].

Пражский период жизни вспоминался Ильяшенко-Панкратовой как «самое счастливое время в эмиграции»: «Была очень сильная труппа. Прошла я хорошо и меня взяли на высший оклад. Чехи относились к нам замечательно, и наш театр был весьма переполнен»[12]. Молодежную студию актрисы негласно называли «Саламандской пещерой» за то, что репертуар был в основном классический. Эта «классика» гармонировала с художественными потребностями русской диаспоры в Праге. Судя по воспоминаниям, в литературно-художественной среде той эпохи господствовал «конкретизирующий менталитет прошлого столетия». Это определение принадлежало Б. Н. Лосскому (племяннику философа), чья юность пришлась на «Русскую Прагу» середины 1920-х гг. и который вспоминал типичного представителя ушедшей литературной эпохи — поэта Д. М. Ратгауза[13], весьма авторитетную фигуру среди своих литературных единомышленников и почитателей Вас. И. Немировича-Данченко, Е. Н. Чирикова, профессора А. А. Кизеветтера и др. Мемуарист же привел образчик восприятия «новой» литературы на примере символиста Андрея Белого:

«Вспоминаю красноречивые выступления Кизеветтера, в ту пору пребывавшего мысленно "на рубеже двух столетий", особенно его два доклада, относившихся к "серебряному веку". <...> Был доклад, в котором досталось специально Андрею Белому <...>. Доклад начинался с воспоминаний о взятом в тюремной библиотеке (во время сидения на Лубянке в августе 22-го) романе "Петербург", "томе-кирпиче", который, даже находясь в атмосфере арестантского вынужденного бездействия, Кизеветтер предпочел вернуть непрочитанным, убедившись, что он не содержит ничего, кроме несносной ерунды. Потом пошла потеха над стихами Белого, с насмешившей слушателей цитатой, предметом коей являлся ребенок, который "заплакал хриплым басом и в небо пустил ананасом"»[14].

Вместе с тем видная студийка Татьяна Ратгауз, дочь известного «романсного» поэта, чьи стихи увековечил в музыке П. И. Чайковский, сама писала стихи и прозу. Она входила в литературный кружок «Далиборка» и с 1930-х гг. — в «Скит поэтов» А. Л. Бема[15], где среди пражской творческой молодежи имя Андрея Белого было более чем «приемлемым», «своим». Она пылко интересовалась культурой первых двух десятилетий века, в котором родилась, и оставила об этих литературных предпочтениях такой пассаж в своих мемуарах «...На слова Ратгауза»:

«Хочу обратить внимание на то, что несмотря на большую любовь к обожавшему меня отцу <...>, я вполне объективна по отношению к нему как к поэту и отнюдь не являюсь поклонницей его поэзии, признавая всю устарелость ее формы, недостаток своеобразия и некую "старомодность" — собственно, уже во времена его наибольшей популярности. Ведь странно подумать: уже начинали писать молодой Блок, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов (заклемивший моего отца как «поэта стихотворных банальностей»), а отец упорно оставался верен Тютчеву, Фету, Полонскому, Майкову, Апухтину и т. п. Он упрямо отворачивался от всего нового, презирая модернистов, декадентов. Искренне негодовал он по поводу брошенного Бальмонтом вызова: "Тише, тише, совлекайте с древних идолов одежды!..", а состоящее из одной строчки стихотворение Брюсова: "О закрой свои бледные ноги..." повергало его в горячее возмущение. Но все эти проявления "модернизма" заставили его закрыть глаза и уши по отношению ко всему новому и стойко держаться прежних, откровенно устарелых позиций. А тем временем популярность его была велика <...> и мне нередко приходилось бывать свидетельницей этого. Отца атаковали десятки "поклонников", к нам нередко являлись чуть ли не толпами студенты и курсистки, робко просящие автографа, просто пришедшие взглянуть на любимого поэта или пригласить его выступить с чтением своих стихов на студенческом вечере. <...> Совсем недавно мне писала моя престарелая приятельница (ныне покойная) — исполнительница роли Незнакомки <...> бывшая актриса Л. С. Ильяшенко (Камеровская): "Я помню, как в моей юности мои сверстники упивались стихами Ратгауза"»[16].

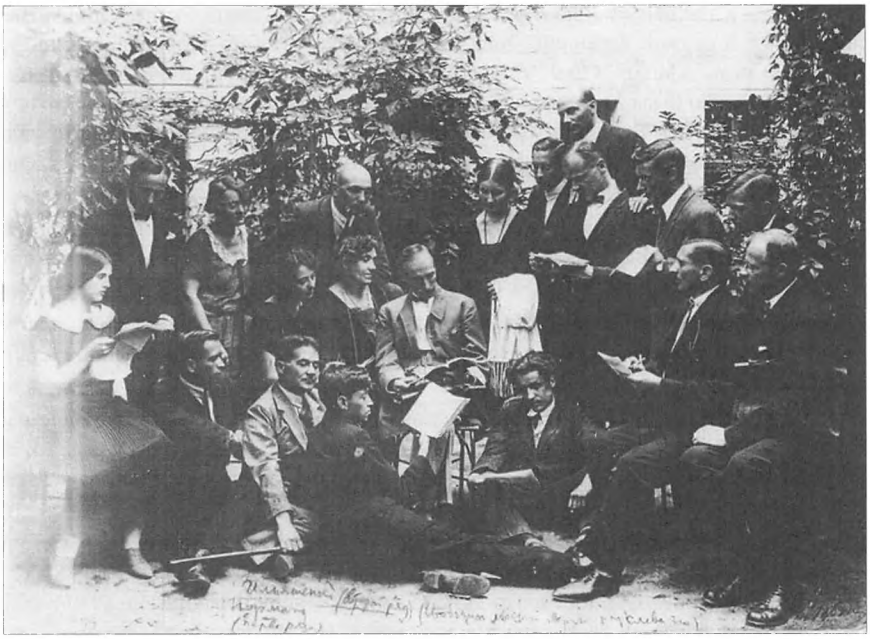


Илл. 3. *Портрет Татьяны Ратгауз 18 октября 1925. Бумага, карандаш Художник Савва Андреев (сын писателя Л. Н. Андреева). На обороте письмо с признанием в любви. Частный архив*

«Мой двоюродный брат Андрей Белый на одной из своих лекций познакомил меня...», — такой фразой начинается одно из воспоминаний Ильяшенко-Панкратовой, и этот «формульный зачин» не мог не остаться в памяти ее студийки, письма к которой, вероятно, утеряны[17]. С ее повышенным интересом к театральной и поэтической культуре «Серебряного века», особенно к «блоковскому контексту»[18], эта фраза завораживала! Более развернуто и сюжетно рассказ о двух поэтах русского символизма и неблаговидной роли Л. Д. Менделеевой-Блок, «разрушившей» их дружбу, зафиксирован в письме, писавшемся Ильяшенко-Панкратовой на пороге столетних юбилеев Андрея Белого и Александра Блока.

В предшествующем письме из Риги, вероятно, среди других тем содержался вопрос о «петербургской драме»[19] 1906 г. Интерес к этой истории со стороны Клименко-Ратгауз был «подогрет» как серией предъюбилейных публикаций в периодических изданиях и альманахах[20], так и известными сюжетами блоковедов В. Н. Орлова[21] и Л. К. Долгополова[22]. Возможно, в одном из писем Ильяшенко-Панкратова написала о своем участии в работе коллектива блоковедов над томом «Литературного наследства», где был помещен блоковский инскрипт на книге «Театр» (М.: Мусагет, 1916), ей адресованный (май 1916)[23], а также небольшой фрагмент из ее неопубликованного мемуара[24], рассказывающего о сценической истории «звездной» роли актрисы, которая стала своеобразной «визитной карточкой» Ильяшенко-Панкратовой и о которой она размышляла всю жизнь.

Публикуемое ниже письмо отчасти подтверждает догадки, что актриса настолько сжилась с образом Незнакомки, что это для нее была уже не театральная маска, не сценическое воплощение, а экзистенция. Многократно «проигрывая» темы своих воспоминаний, она создает сюжет жизни по принципу художественного текста. Обращаясь к близкому человеку, своей ученице-студийке[25], Ильяшенко-Панкратова, переставляя смысловые регистры[26], особенно заостряет «астральный» эффект; с присущим ей пафосом высокого артистизма она аппеллирует к «НЛО» как к единственной в мире защите от окружающей пошлости, что корреспондирует с блоковскими стихами, обращенными к Ан-



Илл. 4. *Пражская театральная студия Л. С. Ильяшенко (вторая в центре) Сидит слева Т. Д. Ратгауз. Прага. 1926. Архив Латвийского Государственного музея литературы, театра и музыки (Рига)*

дрею Белому, которые фрагментарно цитируются в письме: «Воздух полон воздыханий, / Грозовых надежд. / Весь горит от несмыканий / Воспаленных вежд. <...> В светлый миг услышим звуки / Отходящих бурь. / Молча свяжем вместе руки, / Отлетим в лазурь»[27].

Частые ссылки на цитаты, театральные постановки, пьесы (например, «Иванов» А. П. Чехова) делают язык письма естественным для адресата, характерным для выявления тех творческих стратегий, которые воплощались в сюжетах ее творчества.

К сожалению, через полгода после написания этого письма Ильяшенко-Панкратова получила тяжелую травму и после продолжительного лечения в больнице доживала последние четыре года своей жизни в Доме ветеранов труда и психохроников в г. Мукачево. Перед этим она ликвидировала большую часть своего архива...

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Письмо хранится в Латвийском Государственном музее литературы, театра и музыки (Рига) / Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs: T. Ratgauza, Ratg. K. 1/9 Koresp. Vēst. L. Iljašenko-Pankratova — T. Ratgauzai. 1979. 9.VIII. 11 lpp. 1 eks. 15:21,5).

2 На мой вопрос, почему в программе первого представления «Незнакомки» она значится под фамилией Бугаева, Лидия Степановна ответила (письмо от 10 февраля 1981 г.): «С моим псевдонимом Бугаева получилась ерунда. Мейерхольду не понравилось, что

Ильяшенко и Незнакомка дают ассонанс, и он спросил, какой бы псевдоним Вы себе выбрали. Я и сказала фамилию моей матери — Бугаева. Это услышал администратор и напечатал на афише» (*Дейч Е.* Незнакомка // Иные берега, 2007. № 1 (5). С. 142.) Л. С. Ильяшенко была двоюродной сестрой Белого со стороны отца; она — дочь Александры Васильевны Бугаевой, вышедшей замуж за Ильяшенко, про которого мало что известно — только то, что он был инспектором гимназии. См. о киевских родственниках поэта в мемуарах «На рубеже двух столетий» (М., 1989. С. 56, 224).

3 См.: «В Праге я вышла замуж за инженера П. П. Панкратова, который закончил Пражский университет и поступил в инженерную фирму Лапа. Там предложили отправить его <...> в Подкарпатскую Русь <...>. В 30-х гг. мы поехали в Ужгород» (*Дейч Е.* Указ. соч. С. 143.).

4 Актриса приводит фамилию мужа в иной транскрипции: «В 1917 г. я вышла замуж за юриста Л. С. Комеравского, но этот брак был неудачен. Вскоре мы разошлись. (*Дейч Е.* Указ. соч. С. 142.).

5 О ней см.: Александр Блок: Новые материалы и исследования (Литературное наследство. Т. 92). М.: Наука, 1982. Кн. 3. С. 79–80; *Овчаренко-Чернодубровская Е.* «Я жадно впитывала...» // Нева. 2005. № 9. С. 237–241 (электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/2005/9/ov19.html).

6 См.: *Спроге Л.* Беллетристика Т. Д. Клименко-Ратгауз на страницах газеты «Сегодня» // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Таллин: Авенариус, <1996 > С. 237–251; *Спроге Л.* Проза Т. Д. Клименко-Ратгауз в русской периодике Латвии 1930-х гг. // Российская интеллигенция на родине и в зарубежье: Новые документы и материалы. М., 2001. С. 184–189.

7 Амфитеатров-Кадашев В. А. (1888–1942) — публицист, прозаик, драматург, литератор. В бытность свою в Праге завлитом студии молодых артистов под руководством Л. С. Камеровской стал автором студийного спектакля, имевшего огромный успех: «Русская муза в течение столетия (четыре скетча)». В нем третий «скетч» посвящался «Музе Владимировне, "женщине с прозрением за грань (эпохи блоковской Незнакомки)"», где Клименко-Ратгауз исполнила главную роль. См.: *Амфитеатров-Кадашев В. А.* Страницы из дневника. / Публ. С. В. Шумихина // Минувшее. М.; СПб., 1996. Т. 20. С. 435–457.

8 Брей А. А. (1894–1931) — художник, актер 2-й студии Московского Художественного театра (МХТ). В 1920-х в Праге — актер и режиссер Первого пражского русского театра; затем переехал в Великобританию.

9 Зелицкий В. Л. (?–1956) — режиссер, актер МХТ, принадлежал к отделившейся от него «Пражской группе»; впоследствии основатель «Театра Зелицкого» в Нью-Йорке.

10 Дуван-Торцов И. Е. (1873–1939) — актер и режиссер МХТ, с 1919 г. в эмиграции (Болгария, Германия, Чехословакия, Франция).

11 *Клименко-Ратгауз Т.* Сцена и я / Публ. Т. И. Власовой // Даугава. Рига, 1996. № 3. С. 84–87.

12 *Дейч Е.* Указ. соч. С. 142.

13 Ратгауз Д. М. (1868–1937) поэт, переводчик, отец Т. Д. Клименко-Ратгауз. См. о нем: *Спроге Л.* «Под чуждым небом»: о неизданных мемуарах Д. М. Ратгауза // Русская литература. 1997. № 2. С. 132–138; *Спроге Л.* Материалы к юбилею Даниила Максимовича Ратгауза // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. М., 2000. Вып. 1. С. 225–235.

14 *Лосский Б. Н.* В Русской Праге (1922–1927) // Минувшее. М.; СПб., 1994. Т. 16. С. 34. Исковерканная профессором А. А. Кизеветтером (1866–1933), историком и политическим деятелем, цитата стихотворения «На горах» из сб. «Золото в лазури»: «Вот ко мне на утес / Притащился горбун седовласый <...> / Голосил / низким басом. / В небеса запустил / ананасом». О «литературном провинциализме» и взаимоотношениях «отцов»

и «детей» в Праге см. также: *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 244; *Морковин В.* Воспоминания / Публ. Д. В. Базановой // Русская литература. 1993. № 1. С. 190–235.

15 Бем А. Л. (1886–1945) — историк литературы, критик, переводчик, доцент в Карловом университете в Праге, организатор и руководитель литературного объединения «Скит поэтов» (1922–1940). В 1930-е — автор ряда работ, где было актуализировано творчество Андрея Белого, трактуемое как водораздел между «старым» и «новым» в эмигрантской культуре. Так, в статье «Об "упадочном" периоде русской литературы» (1931), отвечая П. Н. Милюкову, автору «Очерков по истории русской культуры», Бем писал: «Творчество Белого, вписавшего самостоятельную страницу в развитие русского романа, для П. Милюкова только "виртуозная игра на утрированной новизне внешней формы". Да и вся деятельность А. Белого встречает суровую оценку автора: "Накопление неологизмов, выдуманность, а иногда и вымученность стиля — и полное бесплодие в результате, — такова характеристика блестящей по внешности литературной продукции Белого". <...> такое понимание <...> представляется нам в корне ошибочным. Для историка русской литературы сейчас уже не подлежит сомнению, что русское декадентство <...> выросло на русской почве. Оно явилось протестом против зашедшего в тупик реалистического искусства предшествующей эпохи, в нем ярко сказалось сознание необходимости преодолеть окаменевшие литературные формы и стремление обновить литературный язык новыми средствами художественного воздействия» (*Бем А. Л.* Письма о литературе. Praha: Slovanskŷ ŭstav Euroslavica, 1996. С. 93, 91). В неопубликованных рижских письмах Т. Д. Клименко-Ратгауз к А. Л. Бему (1935–1939 гг.) разговор о «старом» и «новом» имел свое продолжение.

16 *Клименко-Ратгауз Т.* «...На слова Ратгауза» // Клименко-Ратгауз Т. Вся моя жизнь. Рига: Лиесма, 1987. С. 103–104, 115.

17 В «Описи документальных материалов из архива поэтессы и актрисы Т. Д. Ратгауз-Клименко» (3.XI.1985) в разделе «Письма к Т. Д. Клименко-Ратгауз» значатся три письма Л. С. Панкратовой-Ильяшенко. Судьба остальных и ответных писем неизвестна. В 1970–1980 гг. Клименко-Ратгауз отсылала свои архивные материалы в рижские и московские архивы.

18 В поэтическом наследии Клименко-Ратгауз ощутимо влияние А. Блока; более того, в «пражский период» она часто сравнивалась с персонификациями ахматовских и блоковских образов: «Все казалось Вам — тускло и матово: / Сказки, краски и отблеск зари. / Вы писали совсем, как Ахматова, / Что на небе зажглись фонари»; или: «Вы мелькнули синей Незнакомкой, / Вся "изыск"...» (*Амфитеатров-Кадашев В. А.* La Belle Tatiana. Symphonie As-moll (Программа для музыкантов, влюбленных в Т. Д. Ратгауз). 12/VI.1927 (Частное собрание).

19 Заглавие второй главы мемуаров Андрея Белого «Между двух революций».

20 См.: Прометей. 1977. № 11.

21 См. главы «История одной "дружбы — вражды"», «История одной любви» в: *Орлов В. Н.* Пути и судьбы. 2-е изд. Л.: Сов. пис., 1971. С. 507–743; *Его же.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л.: Сов. пис., 1978; его же вступительная статья и комментарии в: *Блок А.* Письма к жене. М.: Наука, 1978. (Литературное наследство. Т. 89); там же были опубликованы фрагменты воспоминаний Л. Д. Менделеевой-Блок «Три эпизода из воспоминаний об Александре Блоке».

22 *Долгополов Л. К.* Александр Блок: Личность и творчество. Л.: Наука, 1978.

23 «Лидии Степановне Ильяшенко — милой исполнительнице Незнакомки. Александр Блок» // Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 79.

[24] «Познакомил меня с Блоком Андрей Белый как с родственницей на одной из своих лекций в Петербурге. В 1914 г. в Студии Мейерхольда <...> готовился вечер Блока. <...> Любовь Дмитриевна, принимавшая участие в работах Студии, сказала мне, что когда Мейерхольд спросил поэта, кого бы он хотел видеть в роли Незнакомки, Блок первой назвал меня. <...> Я понимала, что у Незнакомки не может быть земной психологии и потому читала ее по возможности отвлеченно. Но будучи по природе своей музыкальной, я не могла не чувствовать музыку стиха Блока. К тому же, обладая хорошими голосовыми данными, я позволила себе тонировать стихи, соблюдая цезуры. <...> В единственной фразе — Как сладко у вас на земле! — я позволила дать земную окраску. <...> Внешний облик я старалась воплотить до малейшей детали по ремаркам Блока.<...> Когда вышла книга "Театр", то Блок подарил мне ее с надписью» (Там же. С. 80).

[25] Возможно, в литературном творчестве Клименко-Ратгауз отразилось общение с «Незнакомкой»-Ильяшенко. В стихах и в прозе судьба актрисы, тема театра достаточно широко представлены. В неопубликованном, но сохранившемся в «редакционном портфеле» газеты «Сегодня» рассказе «Бегство в жизнь» (25 августа 1937 г.) есть «странная», неизвестно откуда явившаяся перед героем Мария, любящая звезды: «Пришла и оказалась близкой, родной. Она не сказала, кто она и откуда. Чудо свершилось. Она пришла». «Антураж» рассказа выполнен в блоковской стилистике: «Загораются редкие огни, небо все больше лиловеет. Звезды проступают большие, влажные и блестящие, как глаза Марии» (Государственный Исторический архив Латвии. Редакция газеты «Сегодня». Рукописи к возвращению. Т. II. 1937. Фонд 3283. Оп. 1. Арх. № 39. С. 232–242).

[26] В письме преобладает субъективная восторженная характеристика «двоюродного брата» (ср: «предельно искренний и чистый человек», «очень восторженный») и резко отрицательный взгляд на жену Блока: она предстает как воплощение жизненной пошлости, по поводу которой так эмоционально негодует адресант в начале письма (как не вспомнить здесь исполняемую Л. Д. Блок роль хозяйки гостиной, где «утрачены ритмы астральных песен»!); хотя в период постановки «Незнакомки» Любовь Дмитриевна «много занималась с исполнительницей и перед премьерой передала Ильяшенко необходимые страусовые перья на шляпу — жест, подобный передаче рыцарского меча или королевского жезла. В этой пьесе жена поэта удачно выступила в роли хозяйки гостиной <...> ее низкий голос и найденные ею слегка неуклюжие движения делали образ сочным и колоритным. Предполагалось, что Любовь Дмитриевна примет участие в шествии масок («факельном шествии»), однако эти планы не были осуществлены» (цит. по: *Галанина Ю. Е.* Любовь Дмитриевна Блок: Судьба и сцена. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 184).

[27] Описывая перипетии взаимоотношений «троих» в 1906 г., Ильяшенко-Панкратова цитирует из «малого цикла» «Молитв» первое стихотворение, которое Блок снабдил цитатой из «Золота в лазури» Белого. См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 173. («Стихи о Прекрасной Даме»).

ПИСЬМО Л. С. ИЛЬЯШЕНКО К Т. Д. РАТГАУЗ

Подготовка текста и примечания Л. Спроге

9 — VIII — 79

Дорогая Танечка!

Задержалась с ответом на Ваше последнее письмо, т. к. плохо себя чувствовала. У нас истерическая погода — то гроза, дождь, то жара и это плохо влияет на мой слабый организм. Я очень плохо сплю, вернее почти не сплю и плохо стало с желудком. Словом, все отказывается работать. Очень мучительные бессонные ночи, чего только не передумаешь за такую ночь и ни одной радостной мысли. Я скорблю не о себе, — моя жизнь окончена, но мне жаль людей. До чего они дошли! Этот разврат, почти на глазах у всех, (у нас под забором) пьянство, хулиганство и частые преступления, не говоря уже о воровстве совершенно открытом и всеобщем. Шагу нельзя ступить без взятки и т. д., все так беспросветно, что я иногда почти физически задыхаюсь. Что же будет дальше? Куда мы идем? И как долго это может продолжаться? Последнее время я очень уверовала в Н. Л. О. Неопознанные летающие объекты. Слыхали ли Вы о «них»? «Они» следят за нами, и мне почему-то кажется, что «они» помогут земле. Ведь не дали же «они» сделать американцам атомного взрыва на луне. С тех пор американцы на луну больше не летают. У нас уже выпущены о «них» пластинки на 4 часа. Это подробная лекция о «них», в которой очень много рассказано фактов их появлений в разных местах и у нас тоже. Я о «них» много читала и слыхала. Очень это интересно.

Рада за Вас, что Вы хоть немного отдохнули и подышали воздухом. Выдержки, какие вы мне прислали из вступ<ительной> статьи Бялого[1], возмутительны, но и даже смешны. Так в них все противоречиво, что серьезный читатель не сможет принять их серьезно. Конечно, я знала Вашего отца и относилась к нему с должным пиэтетом. Думаю, что если бы не Ваша мама, то он вообще бы пропал. Он производил впечатление очень скромного, чрезвычайно деликатного человека. Не огорчайтесь, Танечка, этой писаниной; своей нелогичностью они сами себя поставили в смешное положение. Что бы они не писали, все равно музыка Чайковского и письма подлинные есть[2], а это главное.

Историю Белого-Блока я подробно узнала только в 47-м году, когда мне ее рассказала моя двоюродная сестра[3], которая была очень дружна с Белым и он

ей все это рассказал. Кроме того у меня есть неопубликованные воспоминания Любови Дмитриевны Блок[4], в которых она много пишет об своих отношениях с Белым и о своем посещении его в гостинице и о том, как она предотвратила дуэль Блока-Белого. Факты совпадают, хотя она освещала их несколько иначе. Но я верю больше Белому, т. к. он был предельно искренний и чистый человек. А она была невероятно чувственной и самовлюбленной женщиной. Ее воспоминания чудовищны[5]. Не могу понять, как могла дочь Менделеева и жена Блока так подробно до цинизма описывать свои любовные дела с таким количеством любовников. Конечно, ее воспоминания опубликовывать было нельзя. Но это все было уже после встречи с Белым.

Едва появились первые стихи Блока, Андрей Белый, не будучи еще знаком с ним, уже был по-юношески влюблен в него. В особенности он был потрясен стихами о Прекрасной Даме. Он в то время, вместе со своим другом Сергеем Соловьевым — родственником Блока, был под влиянием идей Владимира Соловьева. Он считал, что на рубеже двух столетий началась новая эпоха — Заря — преображение всего человечества. Блока он считал первым настоящим поэтом символистом, давшим миру в лице Прекрасной Дамы символ «Вечной женственности». Ей он уже поклонялся, не будучи с ней знаком. Блок также был заинтересован Белым, и они одновременно написали друг другу письма; после приезда четы Блоков в Москву и посещения ими Белого, между ними установилась дружба. Белый часто ездил в Петербург и бывал у них. Он восторженно относился к Любови Дмитриевне как к Прекрасной Даме. Но Л. Д. принимала поклонения Белого весьма реалистично, т. е. за простую влюбленность и очень кокетничала с ним. Белый, будучи очень чистым человеком, считал, что она проявляет к нему теплоту, что еще более возвышало ее в его глазах.

Блок постепенно стал отходить от своих юношеских мистических настроений и, наконец, в своем «Балаганчике» он высмеял идеи мистиков и даже его «мистическую невесту» — Прекрасная Дама в «Балаганчике» оказалась — «Она картонной невестой была». Белый был потрясен. Он считал это изменой общей идеи и уже не мог повторять слова Блока «... вместе свяжем руки, — отлетим — в лазурь!». Начался их идеологический разрыв, который никогда не принял бы такой обостренной формы, если бы не Любовь Дмитриевна, которая в этом сыграла большую роль.

В один из приездов Белого в Петербург она неожиданно пришла к нему в гостиницу с чемоданом и заявила, что она рассорилась с Блоком, она его больше не любит и пришла к нему. Белый сначала не понял, но, когда она стала проявлять к нему вполне определенные чувства, он пришел в ужас. Он стал объяснять ей, «что он ее боготворит, поклоняется ей как святыне, но никогда не думал о ней как о жене. Л. Д. принадлежала к тем женщинам, которые все могут простить кроме пренебрежения ими как женщиной. Она в негодовании ушла и, конечно, помирилась с Блоком. А. Б. уехал в Москву с тяжелым чув-

ством. Постепенно до него дошло, что он поступил не по-рыцарски. Если такая женщина как Л. Д. уходит от нелюбимого мужа к нему, под его защиту, значит она любит его и верит ему. А он что сделал? Отверг ее. Его стала мучить совесть и тут он делает большую ошибку. Не зная, что Л. Д. помирилась с Блоком, он пишет ей письма, в которых умоляет ее оставить Блока, он будет заботиться о ней и, даже предлагает ей, что продаст свое имение и даст ей десять тысяч (в то время это были большие деньги), чтоб она не зависела материально от Блока, и жила самостоятельно. Письма сохранились, но никто не знал, *чем они были вызваны*.

Между тем Л. Д., желая отомстить Белому, стала всем намекать, что Белый безумно в нее влюблен, хочет, чтоб она оставила Блока и даже хочет подкупить ее. Белый в Москве этого ничего не знал и был убежден, что по его вине она страдает с нелюбимым мужем. Его друг Кобылинский, единственный, который был в курсе, стал уговаривать его вызвать Блока на дуэль, т. к. иначе освободить Л. Д. невозможно. Белый дает свое согласие. Кобылинский в качестве секунданта едет к Блокам в Шахматово. Тут надо дать справедливость Л. Д., что она все сделала, чтоб предотвратить дуэль. Увидев Кобылинского, она поняла цель его приезда и очень весело и ласково его приняла. Пригласила обедать и разыграла любящую и счастливую супругу. (Это все описано у Л. Д. в её воспоминаниях). Кобылинский увидел, что причины для дуэли нет и ничего Блоку не сказал. Вернувшись в Москву, он Белому сказал, что Л. Д. счастлива с Блоком и нет оснований беспокоиться за нее. Только тогда Белый понял, какую глупую роль он играл и все сразу прекратил.

Вот так, Танечка, бывает в жизни; человек думает, что поступает благородно, а его упрекают в гадких поступках.

Чехов очень хорошо это показал в своей пьесе «Иванов». Помните ее? Иванова сейчас очень хорошо играет Смоктуновский[6]. Я его слушала по радио.

Хотелось бы еще о многом Вам написать, но у меня нет уже сил. Я очень устала. Будьте здоровы, дорогая.

Пишите мне чаще, я очень одинока. Целую Вас. Ваша Л. П.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь идет о статье Г. А. Бялого «Поэты 1880–1890-х годов» (в одноименной книге) с нелестным отзывом об отце Клименко-Ратгауз, поэте Д. М. Ратгаузе: «От <...> других родственных поэтов Ратгауз отличается лишь большей расслабленностью настроения и явным тяготением к любовной теме, в разработку которой он вносил напевность и мелодичность, привлекавшую к его стихам внимание таких знаменитых композиторов, как Чайковский, Кюи, Рахманинов и другие. Все это создало ему шумную известность, значительно превосходившую скромные достоинства его стихов, а незаслуженная слава, приумножению которой предприимчивый поэт заботливо и успешно содействовал, вызвала у строгих ценителей ироничное отношение к его поэзии и его личности» (Поэты

1880–1890-х годов / Вступит. ст. и общ. ред. Г. А. Бялого. Л.: Сов. пис., 1972 («Библиотека поэта. Большая серия») С. 16; там же стихи Ратгауза: С. 541–544).

[2] Впервые фрагменты писем П. И. Чайковского были опубликованы в статье «Композитор и поэт» в газете «Новости дня» (СПб., 1907. 24 сентября).

[3] Вера Александровна Аргольд-Жукова (1881–1963), актриса.

[4] Копии воспоминаний Л. Д. Блок «И быль и небылицы о Блоке и о себе» в 1970-х гг. ходили в списках. См.: Незаконченный очерк Д. М. Максимова / Предисл., публ. и примеч. К. М. Азадовского и А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 250–280.

[5] Ср. негативную реакцию на мемуары Л. Д. Блок А. А. Ахматовой и К. И. Чуковского: *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. СПб.: Нева, 1996. С. 140.

[6] О роли Иванова в одноименной пьесе А. П. Чехова см.: *Смоктуновский И.* Жизнь и роли. М.: АСТ-Пресс, 2002. С. 256–357.

Раздел II

ЛИНИИ ЖИЗНИ

А. В. Лавров (Санкт-Петербург)

«ПУСТЬ БУДЕТ ЩЁЙ!» (МАСКА В КНИГЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МЕЖДУ ДВУХ РЕВОЛЮЦИЙ»)

«Была в Петербурге дама: назову ее Щ.; мне казалось: мы любили друг друга; часто встречались; она уговаривала меня переехать; я ж был уверен: ее любит и Блок; перед Щ. стояла дилемма: “Который из двух?”»[1].

Сегодня только самый наивный и непросвещенный читатель, дойдя до этих строк в главе второй («Петербургская драма») мемуарной книги Андрея Белого «Между двух революций» (1933), способен заключить, что здесь автор вводит в свое повествование новое лицо. Любой другой, имеющий представление об основных фактах биографии Белого, известных ныне благодаря множеству доступных документальных источников и историко-литературных интерпретаций, поймет, что дама, обозначенная литерой Щ., — та же Любовь Дмитриевна Блок, о которой говорится в книге постоянно и непосредственно несколькими строками выше. На протяжении всей второй главы, описывающей любовную драму, пережитую Белым в 1906 г., образ жены Александра Блока раздваивается: то она выступает под собственным именем, то как Щ. — когда речь впрямую заходит о тех или иных эпизодах и переломах в ее личных отношениях с Белым. Задавшись целью описать обстоятельства своей интимной жизни, Белый учитывал, что они — еще не «дела давно минувших дней», что еще живы лица, прямо или косвенно причастные к былой «петербургской драме», и, что главное, здравствует героиня этой драмы (в свое время гневно осудившая Белого за публикацию рассказа «Куст», в условно-метафорическом сюжете которого она усмотрела отображение пережитого любовного конфликта[2]).

Десятью годами ранее в книге «Воспоминания о Блоке» Белый, рассказывая о своих контактах с поэтом и его семьей в 1906 г., касался лишь внешней канвы событий, умалчивая сплошь и рядом о причинах, обусловивших описываемые зигзаги во взаимоотношениях, благодаря чему подлинная история представала в завуалированном виде. Теперь, изобретя особу, обозначенную энигматическим инициалом, Белый позволял себе быть более достоверным и откровенным, хотя сосуществование двойников и их столкновение по ходу рассказа способно было только запутать непроницательного читателя или дать ему не вполне адекватное представление о происходившем. Так, вспоминая

о своем приезде в Петербург 15 апреля 1906 г., Белый пишет: «Я — бомбою: в Питер; но — двери Щ. замкнуты; я — в переднюю Блоков <...> Л. Д. еле-еле пускает меня в кабинет <...>». И несколькими строками ниже: «Щ. — таки приняла»[3]. Из этого изложения может создаться впечатление, что Белый говорит о двух визитах — к Блокам и к Щ.; между тем перед нами наложившиеся одна на другую две версии описания одного события — прихода Белого в блоковскую квартиру, о котором 17 апреля записала в дневнике М. А. Бекетова: «<...> явился вчера — жалкий и общипанный, было с Сашурой очень натянуто, а Люба спокойна»[4]. Аналогичным образом знаменательные объяснения с Л. Д. Блок 7 и 8 сентября 1906 г., после которых было принято решение об отъезде Белого за границу, описаны в «Между двух революций» как объяснения двоих — автора и «Щ.»; о присутствии и участии Блока не упомянуто, о том, что эти встречи происходили в квартире четы Блоков на Лахтинской улице, в тексте мемуаров нет ни намека[5].

В ходе работы над этой мемуарной книгой (сентябрь 1932 — март 1933) Белый частично надиктовывал ее текст К. Н. Бугаевой, которая тем самым стояла у истоков его возникновения. Не приходится удивляться, что у нее тогда возник вопрос к автору: почему героиню своего несвершившегося, но мучительного и изнурительного любовного романа он решил обозначить избранной литерой. Прямого и аргументированного ответа не последовало, Белый лишь темпераментно воскликнул: «Пусть будет Щёй!». Эту сценку К. Н. Бугаева воспроизвела в разговоре с Д. Е. Максимовым, который удержал ее в памяти и в свою очередь пересказал нам. Видимо, имеются достаточные основания доверять этому устному «преданию».

Сознательно или по неартикулируемому творческому наитию Андрей Белый подобрал в данном случае маску? Были ли здесь задействованы рационально оформленные скрытые смыслы или «Щ.» — плод озарения, удивившего самого автора, но убедившего его в своей точности и адекватности? Ответ на этот вопрос поневоле остается гадательным, однако попытка разгадать выбор Белого — осознанный или бессознательный — способна, как нам представляется, обернуться не одними беспочвенными фантазиями.

Безосновательным при этом кажется предположение, что «Щ.» у Белого подразумевает обозначение какого-то слова, на эту букву начинающегося, равно как бесперспективны в данном случае и аналогичные попытки наращения «Щ.» — как инициала — до полного имени или фамилии. Скорее Белый мог подразумевать место «Щ.» в условной алфавитной иерархии — место далеко не респектабельное, соответственно обозначенное Маяковским в стихотворении «Юбилейное» (1924): отмечая, что с Пушкиным ему суждено «стоять почти что рядом» («вы на Пе, / а я / на эМ»), поэт сетовал: «Между нами / — вот беда — / позатесался Нáдсон. // Мы попросим, / чтоб его / куданибудь / на Ща!»)[6]. Аналогичным образом Белый готов был отправить «куданибудь на Ща», в алфавитное захолустье, женщину, причинившую ему немало душевных терзаний, оставшихся незабвенными и четверть века спустя

(в том, что по отношению к Белому она была часто несправедлива и жестока, Л. Д. Блок сама признавалась в мемуарных записках:

> «Отношение мое к Боре было бесчеловечно <...>. Я не жалела его ничуть, раз отшатнувшись <...> я не думала о том, что все же виновата перед Борей, что свое кокетство, свою эгоистическую игру я завела слишком далеко, что он-то продолжает любить, что я ответственна за это... <...> Теперь я вижу, что сама доводила его до эксцессов; тогда я считала себя вправе так поступать, раз я-то уже свободна от влюбленности»[7]).

Примечательно, что в «Между двух революций» Белый востребовал аналогичные «непрезентабельные» буквы из заключительной части русского алфавита, обозначая неких избранников Л. Д. Блок, которым она отдала предпочтение перед ним: «<...> у Щ. был роман. <...> Роман — с У***, потом — с Ф***, потом — с Ш***!»[8] Три этих скрытых лица — фантомы; применительно к описываемому времени (январь 1907 г.) в действительности им соответствует один Г. И. Чулков. В автобиографическом документальном своде, рассказывая о своем возвращении в Москву весной 1907 г. после пребывания за границей, Белый сообщает: «Первое известие, сражающее меня окончательно: Л. Д. в связи с Г. И. Ч.»[9]; в мемуарах же, начав введением «Щ.» в биографический сюжет игру с буквенными обозначениями, Белый продолжает ее в том же смысловом регистре — строго в алфавитной последовательности и предполагаемой ценностной иерархии, по мере приближения к закрепленной на алфавитных «выселках» «Щ.».

Скрывается, однако, определенный смысл не только в местоположении «Щ.» в системе русского алфавита, но и в иконографическом облике этой литеры, — а именно в разительном ее сходстве с обозначением зодиакального знака Скорпиона, напоминающем ее зеркальное отражение: ♏. Это соответствие было подмечено Белым и сформулировано в «берлинской» редакции воспоминаний «Начало века» при передаче высказываний Эллиса: «<...> расползаются строчки на буквы, а буквы, как маленькие, понимаешь ли, клопики, расползаются <...> вдруг: понимаешь ли, “щ” ползет скорпионником: хвостик кусает... А? Какая гадость?»[10]

Ползущий «скорпионик» в сообществе «клопиков» порождает прямую зоологическую ассоциацию — с существом из отряда членистоногих, яд которого чрезвычайно опасен для животных и человека, ассоциацию в эмоциональном плане, безусловно, негативную, хотя и дополнительно окрашенную — в системе «декадентской» эстетики — страстными гибельными обертонами, как в сонете Бальмонта «Скорпион»:

> Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе.
> Я смерть свою нашел в самом себе.
> Я гибну скорпионом — гордым, вольным[11].

Ассоциация с ядовитой тварью в системе подтекстов, скрывающихся за маской «Щ.», вполне закономерна: даже опасную болезнь, настигшую его

в конце декабря 1906 г. в Париже, едва не приведшую к общему заражению крови и разрешившуюся хирургической операцией, Белый воспринимал как воплотившийся на «физическом плане» знаменательный итог того душевно-психологического недуга, которым обернулось его любовное чувство; описывая в мемуарах свое пребывание в парижской больнице, он следом приводит цитату из рождавшихся там стихов, навеянных опять же незабвенным образом «Щ.» — Л. Д. Блок:

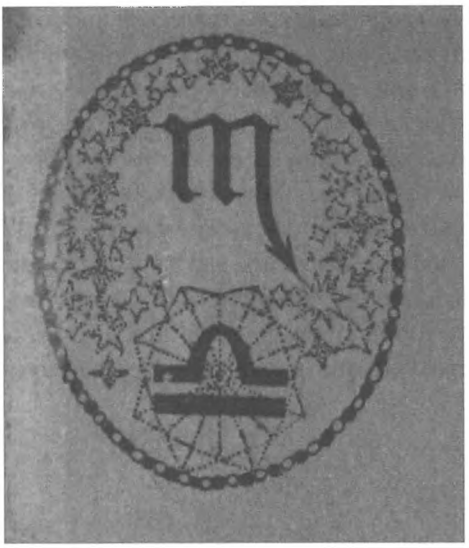
Непоправимое мое
Припоминается былое;
Припоминается ее
Лицо, холодное и злое...

(*«Совесть». Париж, 1907*)[12]

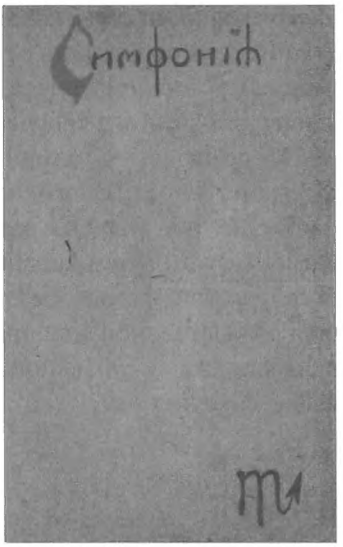
Обращение, однако, от однозначной зоологической ассоциации к собственно зодиакальной дает возможность нам затронуть более сложный комплекс смыслов, таящихся под избранной буквенной маской. Зодиакальный знак, напоминающий букву Щ, был изображен на выполненной Н. П. Феофилактовым марке издательства «Скорпион» (*Илл. 1*), основанного в 1899 г., и журнала «Весы», ближайшим сотрудником которого был Андрей Белый. В издательстве «Скорпион» состоялся литературный дебют Белого; точнее, М. С. Соловьев получил согласие В. Брюсова напечатать «Симфонию (2-ю, драматическую)» под маркой «Скорпиона». Элемент самодеятельности в ходе ее публикации в 1902 г. сказывался, в частности, в том, что оформление книги было выполнено кустарным образом: «<...> обложка придумана мною», — свидетельствовал в мемуарах Белый[13]. Скромное оформление исполненной им обложки включало всего два элемента: вверху название книги («Симфония»), в правом нижнем углу — знак Скорпиона (*Илл. 2*). Можно сказать, что с перевернутого или зеркально отображенного Щ начался путь писателя в литературе.

В издательстве «Скорпион» вышли в свет четыре книги Андрея Белого, в «скорпионовских» альманахах «Северные цветы» и журнале «Весы» были опубликованы десятки его произведений. В приветствии основателю и руководителю «Скорпиона» С. А. Полякову, написанном в связи с 25-летием издательства (1925), Белый провозглашал: «<...> позвольте одному из сотрудников *"Скорпиона"*, родившемуся в литературу под этим знаком, пожелать Вам долгой и плодотворной деятельности»; «...мы, *"люди подполья"*, приветствовали знак *"Скорпиона"* с первой книжки, увиденной в первом же книжном магазине; этот *знак* был знаком восстания для нас: *знаком* восстания — нас»[14]. В позднейших мемуарах, так называемой «московской» редакции «Начала века», Белый, совсем не в унисон с утвердившимися тогда официозными оценками эпохи символизма, в том же бравурном ключе писал о «Скорпионе», в очередной раз обыгрывая соответствующий зодиакальный знак:

> «К исходу столетия сел на обложки печатаемых "дикарей" "Скорпион", хвост задрав предложеньем читать Кнута Гамсуна в тонком, лежавшем



Илл. 1. *Марка книгоиздательства «Скорпион»*



Илл. 2. *Андрей Белый. Симфония (2-я, драматическая). М.: Скорпион, 1902*

> в пылях переводе С. А. Полякова <...>; стервенились на задранный хвост “Скорпиона”, протянутый, как указательный палец, к фаланге имен, почитаемых ныне <...>»[15].

Приведенные итоговые характеристики, однако, существенно корректируются теми оценками и суждениями, которые исходили от Белого в пору активной деятельности «Скорпиона», когда он время от времени возмущался «декадентством» и самоценным эстетизмом, насаждавшимися в издательстве, настаивал на своем несоответствии тому литературному окружению, в котором он оказался под «скорпионовским» знаком, — как в исповедальном письме к Брюсову, относящемся к концу сентября 1905 г.:

> «Стал я изгнанником, но и к вашему берегу не пристал <...>. Мне было тяжело одиночество, но я все же стал под вашим флагом, считая вас протестантами во имя новых форм жизни»[16].

«Скорпион» был и навсегда определился для Белого эмблемой того символизма, который процвел в России в минувшую историческую эпоху 1900-х годов, в пору, когда сам он родился и сформировался как творческая индивидуальность; тот же «Скорпион», по его убеждению, оставался лишь предпосылкой, преддверием к символизму, долженствующему быть, обретение которого уже не просматривалось в открывающейся исторической перспективе.

Амбивалентная тень «Скорпиона», маячащая за литерой Щ, дает, как представляется, возможность обозначить ассоциативные контуры того образа, который раскрывался сознанию — или подсознанию — Белого, когда он писал об отвергнувшей его возлюбленной. Этот образ аккумулировал жалящего

и губящего скорпиона со «Скорпионом» — творческим созидателем, неотторжимым от Белого, соприродным ему и в то же время дистанцированно им воспринимаемым; с эмблематическим Скорпионом, являвшим собой своего рода геральдический знак его творческой личности. Если апеллировать к оформленному Мережковским символистскому образу «двух бездн», то за героиней мемуаров Андрея Белого, нареченной «Щ.», различимы подобные «бездны» — бездна гибели, почти реально испытанной автором, и бездна полноты, всеохватности, которую вбирали в себя его переживания в ходе описанной им «петербургской драмы», бездна чувственной и духовной стихии, разрушительной и созидательной одновременно, которой он был подвластен на протяжении ряда лет, ознаменовавших его литературную молодость — прошедшую под знаком «Скорпиона».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 55.

2 См. письмо Л. Д. Блок к Белому от 2/15 октября 1906 г. (Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. М., 1982. С. 258). Ср.: «<...> письмо Щ., я — "бесчестен", свой "Куст" напечатав в "Руне" <...>» (*Андрей Белый.* Между двух революций. С. 126). Рассказ Андрея Белого «Куст» был опубликован в № 7/9 журнала «Золотое Руно» за 1906 г.

3 *Андрей Белый.* Между двух революций. С. 74.

4 Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 616.

5 См.: *Андрей Белый.* Между двух революций. С. 90–93.

6 *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 51–52.

7 Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 176. Подробнее см.: *Орлов Вл.* История одной любви // Орлов Вл. Пути и судьбы: Литературные очерки. Л., 1971. С. 636–743; *Галанина Ю. Е.* Андрей Белый и Л. Д. Блок: К истории отношений // Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения. М., 2008. С. 49–66.

8 *Андрей Белый.* Между двух революций. С. 166.

9 *Андрей Белый.* Материал к биографии // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 54 об.

10 *Андрей Белый.* Начало века. Берлинская редакция (1923). СПб., 2014. («Литературные памятники»). С. 402.

11 *Бальмонт К. Д.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 233 («Горящие здания», 1899). О «диаволической» символике центрального образа этого стихотворения см.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 96, 111.

12 *Андрей Белый.* Между двух революций. С. 168.

13 *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 145.

14 *Malmstad J. E.* From the History of Russian Symbolism: Andrej Belyj and Sergej Poljakov // Stanford Slavic Studies. Vol. 1. Stanford, 1987. P. 95, 98.

15 *Андрей Белый.* Начало века. С. 411.

16 Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 386–387.

Е. А. Глуховская (Санкт-Петербург)

ПОСЛЕДНИЙ ГОД «МУСАГЕТА»: ЭЛЛИС МЕЖДУ ЭМИЛИЕМ МЕТНЕРОМ И АНДРЕЕМ БЕЛЫМ

1917 год стал последним годом существования книгоиздательства «Мусагет»[1]. Этому немало способствовал скандал между Э. К. Метнером и Андреем Белым, разразившийся в начале 1917 г. Подробности его достаточно хорошо известны[2] и в самых общих чертах выглядят так: в 1914 г. вышла книга Метнера «Размышления о Гете»[3], которая вызвала недовольство Белого в связи с критикой учения Штейнера о Гете. В конце 1916 г. был опубликован ответ Белого «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том "Размышлений о Гете"»[4]. В защиту Метнера в Москве выступил философ И. А. Ильин. Он написал Белому открытое письмо и отправил копии всем заинтересованным лицам. Завязалась полемика, в которую оказались вовлечены многие представители русской интеллигенции как в России, так и за рубежом. В данной статье речь пойдет об Эллисе, который наряду с Метнером и Белым стоял у истоков «Мусагета» и сыграл важную роль как в судьбе издательства, в том числе в последний год его существования, так и в отношениях его лидеров.

К 1917 г. Эллис уже шесть лет жил за границей и прошел путь от ярого теософа до непримиримого противника Доктора Штейнера и апологета средневекового христианства[5]. Поддержка со стороны Э. Метнера, Г. Рачинского и Н. Киселева в идейном противостоянии Андрею Белому из-за трактата «Vigilemus!» в 1914 г. обнадежила Эллиса и закрепила его позиции в «Мусагете»[6]. Несмотря на отсутствие собственных значительных произведений, он продолжал оказывать влияние на издательскую политику прежде всего привлечением к сотрудничеству идеологически близких ему людей: членов «Молодого Мусагета» (С. Дурылина, А. Сидорова), и что особенно важно — своей духовной подруги Иоганны ван дер Мойлен, также бывшей ученицы Р. Штейнера[7].

Весь 1914 год Эллис ведет переговоры с секретарем «Мусагета» и своим близким другом Николаем Киселевым[8] об издании книги Иоганны ван дер Мойлен (под псевдонимом Intermediarius), определяя ее как первостепенную для «Мусагета» и всей русской культуры: «Считаю лично появление книги этой событием не менее важным, чем появление "Comedia divina"»[9], — писал Эллис Киселеву. Под книгой Иоганны ван дер Мойлен подразумевался трактат

«Христианская теология и космософия под знаком Святого Грааля»[10]. Он был опубликован в Лейпциге в 1914 г. и представлял собой смесь христианства, восточной философии и астрологии. Эллис подготовил для «Мусагета» его русский перевод, который планировал сопроводить собственной пояснительной статьей[11]. Будущее Иоганны в «Мусагете» Эллис связывал прежде всего с серией «Орфей»[12], что не случайно. Еще в 1910 г. Эллис определял серию «Орфей» как «самую существенную и самую заветную»[13] для всего издательства, и «если "Мусагет" в общем есть искание религиозной культуры будущего, то миссия "Орфея" именно в том, чтобы культурные ценности, созданные "Мусагетом", <...> освятить и <...> соподчинить их веянию религиозной тайны»[14]. Тогда надежды Эллиса возглавить «Орфей» не оправдались, руководить серией было предложено Вяч. Иванову. В конце 1914 г., после скандала с «Vigilemus!» и кадровыми изменениями, всеми делами «Мусагета» получил право управлять Николай Киселев. Именно «Орфей» планировался им как основа для восстановления полноценной деятельности издательства[15], и в это время Эллис предпринял первую попытку сформировать новую платформу «Мусагета» на базе «Орфея»: «Забирай в свои руки "Орфей" и втягивай туда духовно (советами) Priora-Intermediarius'a. <...> Привлечение к "Мус<аге>ту" (= Орфею) Iohann'ы <...> не есть ли воскрешение всех "забытых обетов" <...>. Не ее ли мы смутно вспоминали и ждали все время»[16]. Первая мировая война, финансовый кризис, окончательный разрыв Белого и Метнера и все большее удаление Метнера от участия в издательских делах[17] не позволили планам Эллиса осуществиться. Книга Иоганны ван дер Мойлен не была опубликована, но в последнем номере «Трудов и дней» появилась ее статья «О планетных сферах «Дантова Рая» в свете астрософии», также в переводе Эллиса[18]. В 1917 году, подводя итоги последних трех лет, Эллис так характеризовал свою деятельность этого времени и влияние Метнера на него:

> «<...> Метнер спас Мусагет почти чудом. Без влияния его на меня <...> я не стал бы столь энергично работать во имя спасения корабля после позорного бойкота. Я перевел книгу Interme<diarius>, написал "Арго", книгу легенд "Stella maria" (в 400 стр.), перевожу Эммериха и дал ряд статей. Все благодаря энергии Э. К. Без него книга I<ntermediarius> не появилась бы в России, а она нужна нам всем. <...> Статья о "Рае" Данте van der Meulen немыслима была бы без меня и согласия Метнера; есть ли другая равная статья о Данте?»[19]

И если в 1914 г. Метнер поддержал Эллиса, то в 1917 г. пришла очередь Эллиса встать на защиту Метнера.

К моменту выступления Ильина с открытым письмом к Андрею Белому Эллис находился в Базеле. Копию письма Ильина он получил от Метнера 7 апреля 1917 г. и решил незамедлительно отреагировать на него, также выступив в защиту Метнера. В этот же день Эллис подготовил «Открытое письмо ко всем сотрудникам "Мусагета" и "Трудов и Дней"»[20] и одновременно написал личное письмо заведующему коммерческой частью В. Пашуканису[21].

В этих письмах Эллис прежде всего позиционирует себя как часть духовного целого — «Мусагета», оплота христианской религии и европейской культуры. Таким образом, несмотря на все расхождения и недопонимания, которые случались между лидерами «Мусагета», он остается верен первоначальной идее издательства как «триединого ядра, от которого должны исходить живительные импульсы, способствующие формированию и развитию универсальной символистской культуры <...>»[22]. Оправдание поступков Белого и стремление к спасению его лейтмотивом проходит через все письма. Хотя Эллис и оговаривается, что пасквиль Белого направлен против личности Э. Метнера, из письма Эллиса к сотрудникам «Мусагета» и еще ярче из письма к В. Пашуканису становится очевидным, что конфликт Метнера и Белого для Эллиса — противостояние «Мусагета» как оплота духовной культуры и штейнерианства как антикультуры. Судьба «Мусагета» и его позиций на литературной арене воспринимается Эллисом как дело первостепенной важности, от которого зависит судьба всей духовной культуры в России.

Уже через несколько дней после писем к сотрудникам «Мусагета» и Пашуканису Эллис написал Киселеву[23]. Письмо он сопроводил машинописной копией своего письма к сотрудникам. Его же предполагалось передать близким к издательству Г. Рачинскому и П. Астрову. То есть Эллис пытается, подобно Ильину, начать публичную защиту Э. Метнера[24]. При этом он представляет себя единственным поборником справедливости и порядочности среди «мусагетовцев». В письме к Киселеву он сетует: «Я один не могу бороться против всех. То, что никто из “сотр<удников> Мусагета” не понял меня в самый морально-важный момент моей жизни, доказывает, что мне лично нет места в России <...>»[25]. Дальнейшие письма Эллиса к Киселеву за 1917 год позволяют уточнить историю книгоиздательства «Мусагет», а также по-новому взглянуть на взаимоотношения основателей издательства в последний год его существования.

Во-первых, давнее противостояние Эллиса с Белым в это время подогревалось еще одной скандальной историей. Подробности ее известны преимущественно в интерпретации Эллиса, а потому дают весьма субъективное представление о происходящем, однако это не умаляет значимости изложенных Эллисом фактов. Согласно им, события развивались следующим образом: муж Иоганны — Джон Польман-Мой — в начале 1916 г. приехал в Базель с женщиной (именуемой Эллисом в письмах исключительно проституткой) и открыто жил с ней, вплоть до того, что она стала называть себя «Frau Polman» и получать письма, адресованные Иоганне. В конце концов, Иоганна обвинила Джона в измене и подала на развод. Неожиданно Джон (как считает Эллис, под влиянием антропософов и, прежде всего, М. Я. Сиверс), выдвинул ответное обвинение Иоганне «в противозаконном сексуальном сожитии»[26] с Эллисом. При этом Иоганна была представлена как невменяемая, а Эллис — как «сутенер», живущий за ее счет. В качестве свидетелей были заявлены видные антропософы, в списке которых первоначально значилось и имя Андрея Белого.

Было два судебных процесса, которые Иоганна выиграла, и в итоге получила развод[27]. Причиной устроенной им травли Эллис считал желание антропософов «через Джона иметь руку над свободой, работой и деньгами Иоганны»[28] и, что самое важное, — отомстить за книгу «Intermediarius», вероятно, воспринятую как потенциальную угрозу учению Штейнера. Белый практически сразу снял свое имя из списка свидетелей, что несколько смягчило Эллиса и дало повод представить Белого жертвой антропософских интриг: «Советую тебе, — писал он Киселеву, — открыть глаза Белому <...>, ибо и с ним "тетки" поступили бесстыдно, поставив его имя в офиц<иальном> судебном документе в числе лжесвидетелей без его ведома и согласия»[29]. Важно, что Белый на самом деле не собирался выступать против Эллиса: в письме к Н. Поццо он подробно объясняет свою позицию и заявляет, что не будет поддерживать Джона, а при реальной угрозе репутации Эллиса даже готов выступить в его защиту[30]. Таким образом, пропасть, разделявшая двух бывших друзей, была не так велика, как это казалось Эллису, и теоретически тогда еще имела шансы на преодоление.

Во-вторых, разгоревшийся конфликт вокруг книги Белого и все меньшая жизнеспособность «Мусагета» были восприняты Эллисом как возможность выйти из тени и воплотить наконец-то в жизнь свои планы по развитию религиозной культуры в России. Еще в начале скандала Метнера с Белым Эллис подчеркивал духовное родство редактора «Мусагета» и Иоганны: «Сообщаю Вам, что Она [Иоганна] и Эмилий К. идейно мистически очень близки <...>»[31]. Осенью 1917 г. Эллис уже уверенно заявлял: «Он [Метнер] очень изменился в сторону огромного интереса к религии и оккультизму, особенно в виду знакомства и дружбы с Frau Iohann'ой. Он в восторге от Intermed<iarius> <...>»[32]. Постепенно Эллиса все больше увлекает идея нового триединства в «Мусагете» в лице Метнера, самого Эллиса и Иоганны и преобразования издательства через последнюю: «Соединение Iohann'ы, Э. Метнера и меня достаточно для зерна культурного дела (без физич<еского> присутствия всех в Москве), будет ли то Мусагет или иное что-либо»[33]. Весь «Мусагет» для Эллиса по сути сводится лишь к серии «Орфей», задача которой превратить издательство в эзотерический центр: «Слухи об <...> враждебности Э. К. кас<ательно> оккультизма — их ложь. Метнер в восторге от Iohann'ы, оккультизирует "Орфей" и просит ее редактировать последний»[34]. При этом Метнеру отводилась безусловно важная, но посредническая роль: «Вообще Метнер — единственное звено в будущем между Frau Iohann'ой и "Мусагетом". Без него все надежды завязать наконец эз<отерический> центр в "Мусагете" должны отпасть <...>»[35].

К осени Эллис подготовил проект обновления «Мусагета» в виде трактата, который был передан Метнеру для обсуждения[36]. В основе этого трактата, судя по письму, лежала идея «гармонич<еского> триединства эз<отерических> центров Оптиной пустыни, Св. Грааля и Креста-Розы по традиции 4 роз и антикаббализма»[37], возможного только через Иоганну. — «"Орфей" должен быть связан с этой базой <...>. Domina Iohanna идет!»[38], — писал Эллис Киселеву.

Кроме этого, развивая проекты преобразования «Мусагета», Эллис не теряет надежды на восстановление былого мистического единства всех его участников. В письме от октября 1917 г. он пишет: «Тем временем образумь окончательно Ахрамовича, остепени Белого»[39], — резюмируя в конце: «Без централизации около <...> Мусагета, могущей получить через Иоганну истинно желаемое эзотерич<еское> основание, в России невозможно литературно и культурно работать <...>»[40].

Революционные события последующих дней прервали их переписку. Прекратило свое существование и издательство «Мусагет». Мечтам Эллиса о соединении своего аргонавтического прошлого с эзотерическим будущим не суждено было сбыться. Примирение с Андреем Белым так и не состоялось, а вскоре прекратилась связь и с Э. Метнером. Однако высказанные в 1917 г. идеи остались живы и, как нам представляется, продолжали воплощаться во всей последующей деятельности Эллиса. Попытки в своих поздних статьях представить обоснования для сближения Западной и Восточной церкви[41]; соединение во вступительных текстах к книгам Иоганны ван дер Мойлен ее учения с основными символистскими концептами (от идей Владимира Соловьева до трактовки дантовских образов)[42]; задуманные воспоминания о Белом с подробным анализом аргонавтического периода их общения сквозь призму эмиграционного духовного опыта[43]; подготовка переводов Жуковского, Пушкина, Соловьева — все это, как кажется, отголоски поиска компромисса между Э. К. Метнером и Андреем Белым и попыток создания религиозно-литературного центра, в который ему так и не удалось превратить «Мусагет».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Подробнее см.: Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы / Сост. и вступит. ст. А. И. Резниченко. М., 2014; *Безродный М. В.* Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России XIX — начала XX в. Вып. 12. СПб., 2004. С. 40–56; *Толстых Г. А.* Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. Сб. 56. М., 1988. С. 112–130.

2 См.: *Гаврюшин Н. К.* В спорах об антропософии. Иван Ильин против Андрея Белого // Вопросы философии. 1995. № 7. С. 98–105; *Лагутина И. Н.* Эмилий Метнер. «Размышления о Гете»: текст, который становится авантекстом // Гете в русской культуре XX века. М., 2004. С. 357–358; *Нефедьев Г., Лагунова Л., Кудрявцева Е.* Размышление о «Размышлениях о Гете»: Дуэль четверых // Самиздат (http://samlib.ru/j/jarich_irina_georgiewna/razmushleniya.shtml); *Сапов В. В.* История несостоявшейся дуэли // Вестник Российской академии наук. 1995. Т. 65. № 3. С. 254–265; *Юнггрен М.* Иван Ильин и Андрей Белый в 1917 г. // Книгоиздательство «Мусагет». С. 34–42; *Юнггрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Э. Метнера. СПб., 2001. С. 143–151.

3 *Метнер Э. К.* Размышления о Гете. Разбор взглядов Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма. М., 1914.

4 *Андрей Белый.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете». М., 1917.

5 О заграничном периоде жизни Эллиса см.: *Виллих Х., Козьменко М. В.* Творческий путь Эллиса за рубежом // Известия Академии Наук. Сер. литературы и языка. Т. 52. 1993.

№ 1. С. 61–69; *Poljakov F.* Literarische Profile von Lev Kobylinskiy-Ellis im Tessiner Exil: Forschungen-Texte-Kommentare. Köln; Weimar; Wien, 2000 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A. Slavistische Forschungen; N. F., Bd. 29.); *Willich H.* Lev L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk. München, 1996 (Slavistische Beitrage. Bd. 341) и др.

6 Подробнее см.: *Глуховская Е. А.* Эллис и Э. К. Метнер: К истории издания книги «Арго» (1914) // Russian Literature. LXXVII (2015). IV. P. 519–531.

7 Иоганна ван дер Мойлен, в замужестве Польман-Мой (Johanna van der Meulen; 1874–1953) — голландская ученица Штейнера, с 1912 г. близкая подруга и спутница Эллиса. См.: *Виллих Х., Козьменко М. В.* Творческий путь Эллиса; *Юнггрен М.* Русский Мефистофель. С. 11, 120–123.

8 Киселев Н. П. (1884–1965) — библиофил, специалист по русскому масонству; с 1913 г. секретарь книгоиздательства «Мусагет», близкий друг Эллиса.

9 «Божественная комедия» (*итал.*) Данте. См.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 6. Л. 61.

10 *Intermediarius*. Christliche Theologie und Kosmosophie nach dem Zeichen des heiligen Graal. Leipzig, 1914. Это была первая часть тетралогии (1914–1927), переизданной под названием «Die vier Bücher des Intermediarius» в 1933 г. с предисловием Эллиса. Подробнее об учении Intermediarius см.: *Поляков Ф. Б.* Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // Lebenskunst — Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII–XX вв. München, 1998. С. 125–139; *Юнггрен М.* Лев Кобылинский, Intermediarius и вице-бургомистр Винтер // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 806–814.

11 См. автограф, присланный в редакцию «Мусагета»: НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 11. Ед. хр. 1, 2.

12 «Орфей» — книжная серия, организованная при «Мусагете» и отражавшая интересы религиозно-мистического крыла издательства. В этой серии публиковались преимущественно труды европейских мистиков.

13 Цит. по: *Лавров А. В.* Андрей Белый и Эллис о задачах «Мусагета» // Лавров А. В. Символисты и другие: Статьи, разыскания и публикации. М., 2015. С. 495.

14 Там же.

15 Подробнее см.: *Киселев Н. П.* Из истории русского розенкрейцерства / Предисл. А. И. Серкова. СПб., 2005. С. 42–48.

16 Письмо Эллиса к Киселеву от 25.06.1914 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 6. Л. 61.

17 Подробнее об этом см.: *Юнггрен М.* Русский Мефистофель; *Наседкина Е., Спивак М.* «Примирение состоялось?»: О том, как Андрей Белый «ждал», но «не просил» прощения Эмилия Метнера // Russian Literature. LXXVII (2015). IV. P. 533–555.

18 *Van der Meulen J.* О планетных сферах Дантова «Рая» в свете астрософии // Труды и дни. 1916. Тетрадь № 8. С. 9–22.

19 Письмо от 24.07.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 10. Л. 9 об.

20 НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 69. Частично приводится в работе: *Лагутина И. Н.* Эмилий Метнер. «Размышления о Гете»: текст, который становится авантекстом. С. 357.

21 НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 14. Ед. хр. 68. Частично приводится там же. С. 358.

22 *Лавров А. В.* Книга Эллиса «Vigilemus!» и раскол «Мусагета» // Книгоиздательство «Мусагет». С. 13.

23 НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 9.

24 17 апреля Эллис написал также письмо И. Ильину, выразив поддержку и надежду на совместную борьбу (см.: *Гаврюшин Н. К.* В спорах об антропософии. С. 100). К письму

была приложена копия письма к сотрудникам «Мусагета» с разрешением на его распространение. Однако Ильин относился к Эллису скептически и интереса к его письмам не проявил. См. также: Письмо Э. Метнера к Эллису. 17 июля 1917 г. (НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 15).

25 Письмо от 24.07.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 10. Л. 8.

26 Там же. Л. 10 об.

27 Официально Иоганна была разведена с Джоном 26 июня 1917 г. (*Нефедьев Г., Лагунова Л., Кудрявцева Е.* Размышление о «Размышлениях о Гете»).

28 Письмо от 20.10.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 13. Л. 10.

29 Там же. Л. 9 об.

30 *Andrej Belyj*. Dokumentation am Goetheanum-Archiv. Einheit 1. Mappe 8. Выражаем глубокую признательность Магнусу Юнггрену и Томасу Байеру, указавшим нам на это письмо.

31 Письмо от 24.07.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 10. Л. 8.

32 Письмо от 20.10.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 13. Л. 5.

33 Письмо от 24.07.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 10. Л. 11 об.

34 Там же. Л. 2 об.

35 Письмо от 18.10.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 14. Л. 4 об.

36 О существовании этого сочинения известно только из письма Эллиса.

37 Письмо от сентября 1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 12. Л. 5.

38 Там же.

39 Письмо от 20.10.1917 г.: НИОР РГБ. Ф. 128/III. Карт. 12. Ед. хр. 13. Л. 12 об.

40 Там же.

41 См.: *Виллих Х.* Л. Л. Кобылинский-Эллис как посредник между русской литературой и немецкоязычными читателями // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940. Кн. 2. М., 1994. С. 259–260.

42 Подробнее об этом см.: *Поляков Ф. Б.* Чародей, рыцарь, монах... С. 132.

43 Подробнее об этом см.: Воспоминания «фанатика и скептика». Эллис об Андрее Белом / Предисл., публ. и коммент. Дж. Малмстада // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 385–407.

Ф. Б. Поляков (Австрия)

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И БЕРЛИНСКИЕ АВТОГРАФЫ АНДРЕЯ БЕЛОГО*

Многолетние взаимоотношения Андрея Белого и Алексея Ремизова неоднократно становились предметом специальных разысканий. Благодаря этому были выявлены историко-литературные аспекты общения Белого и Ремизова, скрещения их жизненных путей, сходные идеологемы, связи на уровне поэтологических и историософских представлений[1]. Эти сопоставления подтверждают внутреннюю мотивированность такого ассоциативного ряда, как, например, в замечании Гумилева «<...> для Ремизова нет прошлого. Его творчество возводит свой род не дольше Андрея Белого и Пшибышевского <...>»[2] или в одной из культурно-лингвистических моделей Ремизова (вопрос о соотношении литературного языка с исконной словесной стихией, выражаемой Епифанием Премудрым, Андреем Белым, Хлебниковым, Маяковским, а также Розановым и Пастернаком)[3]. Послереволюционные пути Белого и Ремизова пролегали через Берлин, и отражения этого отрезка в их биографиях и творчестве также изучены достаточно подробно[4]. В нашей заметке мы коснемся эпизода из парижского периода Ремизова, ретроспективно связанного с Берлином.

После того как 23 октября 1923 г. Белый из Берлина выехал в СССР, а Ремизовы 5 ноября 1923 г. отправились в эмиграцию в Париж, и у самого Ремизова, а через некоторое время и в его близком окружении обнаруживается несколько рукописных материалов и рисунков Белого, впоследствии попавших в собрание базельского богослова Фрица Либа (1892–1970). С Ремизовым Либ познакомился через Льва Шестова в мае 1930 года[5]. Во время пребывания Либа в Париже между ними установились дружеские контакты, которые позволяли Ремизову время от времени предлагать Либу книги или графические произведения для урегулирования своей хронической проблемы с квартирной платой и налогами, ср., напр.:

> «<...> Вы говорили мне, что моих книг, изданных в России, не достать здесь. Я вам покажу некоторые редкие, с которыми готов расстаться в виду приближения летнего “тэрма”: платы за квартиру»;
>
> «Опять принужден моими альбомами торговать: надо до 1 марта собрать денег и уплатить налог»[6].

---

* Благодарим за помощь в работе Елену Глухову (Москва), Александра Лаврова (Санкт-Петербург), Heinrich Riggenbach (Basel) и Таню Чеботареву (New York).

Таким образом у Либа оказалось два ремизовских альбома, посвященных Белому и Достоевскому и приведенных в известность Феликсом Филиппом Ингольдом[7]. Другим его приобретением был рукописный антологический сборник лирики Белого (см. ниже). Попытаемся уточнить обстоятельства пополнения базельского собрания Либа этими материалами.

На основании приводимого ниже эпистолярного источника можно предположить, что интерес к приобретению автографа Белого — берлинской поэтической антологии — проявился у самого Либа после смерти Белого, в том же 1934 г. Посредником в передаче рукописи выступает поэт и ученый Михаил Горлин (1909–1942), после прихода к власти национал-социалистов перебравшийся из Берлина в Париж Горлин был представлен Фрицу Либу письмом своего берлинского друга Виктора Франка (старшего сына С. Л. Франка) от 27 февраля 1932 г. и с тех пор вступал с ним несколько раз в переписку[8]. Весной 1934 г., уже находясь в Париже, Горлин вычитывал корректуру сделанного им по заказу Либа перевода фрагмента из «Апокалипсиса нашего времени» Василия Розанова[9]. О получении берлинских материалов Белого Горлин сообщает Либу в письме от 14 июня 1934 г.:

«Paris 16e
6, rue Emile Augier
chez Monsieur J. Schick

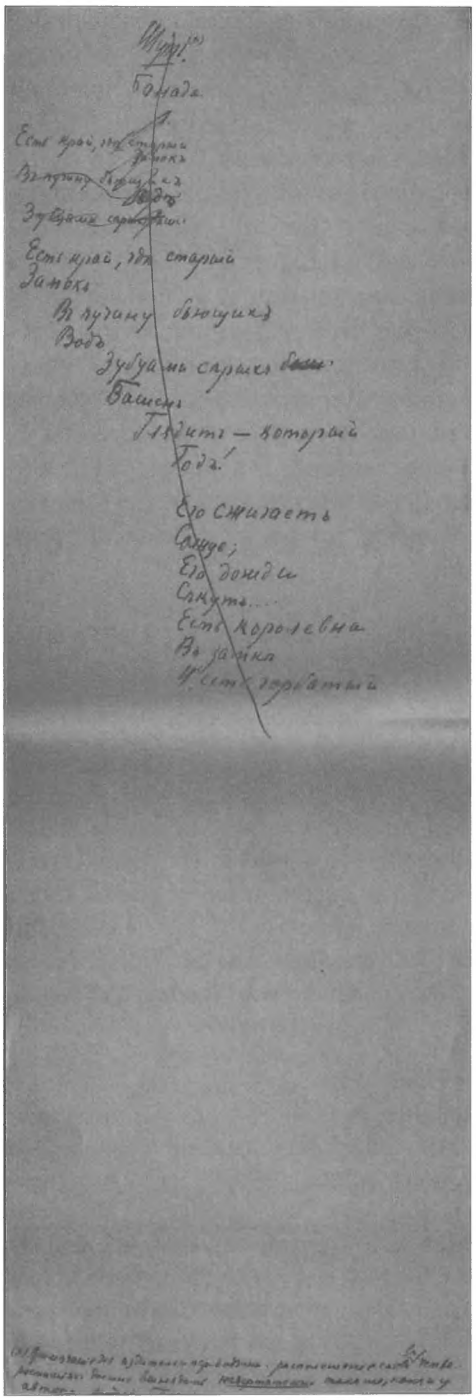
Sehr geehrter Herr Professor!

Die Manuskripte von Andrej Belyj sind angekommen. Es ist leider nicht mehr das Ganze vorhanden. Was vorliegt, ist jedoch recht interessant. Es ist die Reinschrift der Gedichte, die Belyj 1921 für eine Auswahl aus seinem Schaffen unternommen hat. Sie enthält mit die besten Gedichte Belyjs und weist zahlreiche Verbesserungen (im Text) und Varianten auf. Ich würde sie Ihnen gerne im Laufe der nächsten Woche bringen, wenn Sie mir nur den Tag und die Stunde angeben wollen. Es versteht sich von selber, dass der Preis für diese Handschrift nicht so hoch ist, wie die Summe von der wir sprachen und die die für das Ganze berechnet war».

(«Глубокоуважаемый господин профессор!

Рукописи Андрея Белого дошли. К сожалению, не все уже в полной сохранности. Что имеется в наличии, однако, довольно интересно. Это чистовой экземпляр стихотворений, вошедших в выборку из своего творчества, которую Белый предпринял в 1921 году. Она включает в себя в том числе и лучшие стихотворения Белого и обнаруживает многочисленные исправления (в тексте) и варианты. Я бы Вам охотно ее принес в течение следующей недели, если бы Вы только указали день и час. Само собой разумеется, что цена за эту рукопись не столь высока, как та сумма, о которой мы говорили и которая была подсчитана за все в целом».)[10]

Переданная Горлиным Либу рукопись Белого носит заглавие «Андрей Белый / выборка стихов» (дореформенная орфография); она привлекалась в текстологическом аппарате изданий Александра Лаврова и Джона Малмстада[11].



Илл. 1. *Автограф стихотворения «Шут» в берлинской антологии с примечанием Андрея Белого*

Отметим, что хотя в дальнейшем описывается только один объект — сделанная Белым выборка (антологический сборник), первоначально речь шла о «рукописях», которые были как-то доставлены Горлину. Кроме того, записка Горлина содержит несколько важных деталей. Во-первых, в ней названа дата составления сборника — 1921 г. (в нынешнем составе антологии такого указания нет), а во-вторых, упоминается, что имеющийся в наличии список сохранился неполностью, т. е. представляет собой фрагмент более обширной выборки. В конце списка имеется карандашная помета: «Fräulein V. Lourié / Berlin-Halensee / Westfälischestr. 56». Напомним, что с Горлиным Вера Лурье (1901–1998) была связана участием в берлинском «Клубе поэтов», секретарем которого он являлся.

Представляется, что автограф такого значения едва ли мог и в берлинское время, и после отъезда Белого оказаться в случайных руках. Учитывая же доверительные отношения между Белым и Верой Лурье, с которой он познакомился весной 1922 г.[12] и которую посвящал в свою работу, как она вспоминает, рассказывая о своей дружбе с Белым, не исключено, что выборка (и какие-то другие тексты?) осталась именно у нее.

Переписывание и редактирование корпуса лирических сборников Белым преследовало определенную цель. Так, на листе 31об. Белый начал переписывать балладу «Шут», воспроизвел сложное графическое построение двух строф, затем перечеркнул написанное, но оставил предусмотрительно помещенную в самом

конце листа, с учетом предполагаемого объема баллады, заметку: «Примечание для издателя и переводчика: расположение слов в четверостишиях должно выглядеть начертательно так же, как и у автора. Андрей Белый» (*Илл. 1*)[13].

Итак, после отъезда Белого рукопись находилась в Берлине еще одно десятилетие и в год его смерти через посредничество Горлина попала в надежное собрание — о чем Горлин сообщил и Ремизову. С ссылкой на эту информацию Ремизов обращается к Либу несколько месяцев спустя, а именно 26 ноября 1934 г., со следующим предложением[14]:

«Дорогой Федор Иванович <!>

Узнал от Горлина, что Вы интересуетесь рукописями Андрея Белого.
Хочу предложить вам альбом, в котором:
четыре рисунка Андрея Белого —
1) автопортрет
2) мой портрет
3) символический рисунок с подобием Штейнера
4) пути духа
и рукопись — доверенность *А. М. Ремизову* от *Б. Н. Бугаеева*
на отыскание рукописи о Л. Толстом —
доверенность, непринятая нотариусом.
Картинки в рамках — мой рисунок. И мое предисловие к альбому.
За этот альбом я прошу 200 frs. И хотел бы сейчас его устроить: 15 октября был срок уплаты за квартиру, а заплатить не мог. И теперь собираю деньги для уплаты этого долга.
Есть еще и *отдельный большой рисунок Андрея Белого*, искусной работы:
поздравление с Рождеством Серафиму Павловну и меня.
Оцениваю я этот рисунок в 100 frs.
Из-за необходимости готов и его отдать.
Заходите: в 5 ч. я всегда дома.
2 этаж на право; на дверях зеленая наклейка:
"висит зеленое и поет" —
это вместо карточки.
Покажу вам и другие альбомы:
цитаты из Лескова,
Достоевского,
документы 1923 г. — Берлин
по немецки: как меня высылали из Германии.

Алексей Ремизов».

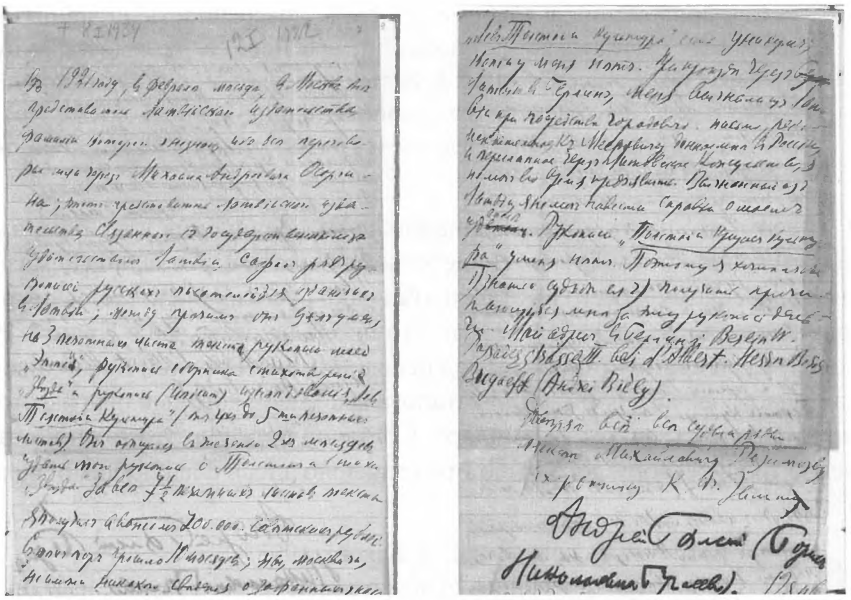
Альбом был передан Либу в декабре 1934 г., что подтверждается письмом Ремизова к нему от 9 декабря 1934 г.[15] Вслед за обложкой с именем Белого и датами его жизни, исполненной Ремизовым владельческой надписи «Этот альбом принадлежит Федору Ивановичу Либу / 13 XII.1934 / Paris» (там же в верхнем левом углу — помета «№ 100», по авторской нумерации ремизовских альбомов) и записи: «A. Remizov, 7 Rue Boileau, Paris XVI», заглавия на следующем листе: «Рисунки Андрея Белого в моей обрисовке. Андрей Бе-



Илл. 2. *Новогоднее поздравление Андрея Белого 1922 г. в «обрисовке» А. М. Ремизова (1934)*

лый 1880–1934» далее помещено предисловие составителя (см. ниже). Хронология рисунков дается в пояснениях «обрисовок» Ремизова: (1) «Автопортрет Андрея Белого / Бориса Николаевича Бугаева / Berlin 1922»[16], (2) «Алексей Ремизов — рисунок Андрея Белого / Berlin 1922»; (3) «Рисунок Андрея Белого / Berlin 1922»; (4) «Рисунок Андрея Белого / Б. Н. Бугаева / Berlin I. 1923». Затем следует автограф выданной Белым доверенности от 12 января 1922 г., для удобства прочтения переписанной Ремизовым на отдельном листе. Композицию завершает колофон: «Этот альбом рисунков Андрея Белого / закончен осенью 1934 г. / 4 рисунка и один на отдельном листе / и автограф как приложение», в правом нижнем углу авторский значок глаголической буквой *чьрвь* и дата «27 X 1934 / Paris». На следующем листе — подпись Ремизова с орнаментальным скорописным элементом, символическим рисунком царя Асыки в его «гностическом» воплощении[17], грецизированной надписью имени *Абраксас* (с *кси* и *сигмой*, причем буква *Р* в опубликованных рисунках этого типа обнаруживает смешение с латинским *R*, очевидно намеренное), глаголической надписью «Обезвелволпал» и двумя глаголическими авторскими значками, с «хвостатым» росчерком и без него. Далее прилагается упомянутое поздравление Белого к Новому году, с цитатой из тропаря на Рождество Христово (глас 4-й) «воссия мирови свет разума» и датой, внесенной Ремизовым в «обрисовку» — «Berlin 1922». В верхнем левом углу в «обрисовке» добавлены и годы жизни Белого (*Илл.* 2).

Обратим внимание на то, что предисловие Ремизова к альбому в вводной своей части, дающей стилизованное описание рисовальной манеры Белого, практически совпадает с текстом, опубликованным много позднее Натальей



Илл. 3. *Доверенность Андрея Белого А. М. Ремизову. Автограф. 12 января 1922*

Кодрянской с таким указанием на источник: «Вот что Алексей Михайлович пишет о рисунках Андрея Белого в бытность Белого в Берлине — 1922 г. (Отрывок из записей А. М. — 1952 г.)»[18]. Контекст обращения Ремизова к воспоминаниям о Белом в дневниковых записях 1952 г., частично сообщаемых Кодрянской, нуждается в дальнейшем прояснении. Приведем предисловие Ремизова по версии базельского альбома:

> «В рисовании Андрея Белого было что-то от игры: как дети усядутся к столу и примутся рисовать, пока не надоест, и потом начнется другая игра, а испачканные чернилами, а всего милее красками, листки с фантастическими рисунками, в которых никогда не употребляется линейка и резинка, разбросанные по столу, летят со стола на пол, а с пола в печку. Игра, а не мастерство: во всяком мастерстве есть “почему”, а в игре — “как рука водила” и всегда важен только процесс, а не результат. В этом душа рисунков Андрея Белого. Но было и другое: страсть иллюстрировать — изображать мысль; но при неумении и эти иллюстрации, в которых всегда преднамеренность и отчетность, превращались в фантастические узоры, ничего не объясняющие. К рисункам Андрея Белого я делаю рамку. Моя рамка, как украшение, в том же духе и одной природы с рисунками.
>
> В альбоме четыре рисунка: автопортрет, мой портрет в вишневом платке и в зеленом шарфе, разрисованный конверт с подобием Доктора Штейнера и иллюстрация: “пути духа”.
>
> На отдельном листе поздравление с Новым годом: “возсия мирови свет разума” — “славословим и поздравляем” (Серафиму Павловну, Алексея Михайловича).

Как приложение, в альбоме автограф: доверенность, не принятая нотариусом, — мое имя из "Ремизова" превратилось в "Резимозва", а вместо "Бугаева" — "Бугаеев": Андрей Белый доверяет мне и художнику Залиту "суд и ряд" — отыскать его рукопись (единственный экземпляр) "Лев Толстой и культура" или "Толстой и кризис культуры", которую он дал неизвестно кому» (*Илл. 3*)[19].

Отметим, что часть этих материалов до их соединения в альбом, наряду с большим количеством других свидетельств, была предоставлена Ремизовым Николаю Зарецкому для его выставки «Рисунки русских писателей», открытие которой состоялось 2 декабря 1933 г. в Национальном музее в Праге[20]. Ремизов посвятил ей краткую заметку (под псевдонимом «Василий Куковников»)[21], а также участвовал в оформлении каталога выставки, который был изготовлен Зарецким в единственном экземпляре. Согласно перечню этого каталога графическое творчество Белого было представлено здесь следующими экспонатами[22]:

1161. Портрет А. Белого, с рис. Л. Бакста. 1908.
1162–1168. Рисунки из книги «Глоссолалия, поэма о звуке», изд. Эпоха. Берлин. 1922. №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
1169. Портрет А.М. Ремизова (собр. А. М. Р.)
1170. «С Новым годом», Berlin 1922. (собр. А. М. Р.)
1171. «Культура в современной России» статья. Автограф.
1172. «Серебряный голубь», повесть в семи главах. К-во «Скорпион», Москва 1910 г.
1173. «Глоссолалия» поэма о звуке, изд. Эпоха. Берлин 1922 г.
1174. «Рисунок», собр. А. М. Р.
1175. Автопортрет, собр. А. М. Р.

Каталог готовился при жизни Белого, поэтому первоначально был указан только год его рождения, а затем Зарецкий другими чернилами дополнил и дату рождения, и дату смерти. По данной описи четыре рисунка Белого из собрания Ремизова отождествляются следующим образом, исходя из формулировки предисловия к базельскому альбому: (1) ремизовский «портрет в вишневом платке и в зеленом шарфе» (№ 1169); (2) «На отдельном листе поздравление с Новым годом» (№ 1170; возможно, годы жизни Белого внесены Ремизовым в «обрисовку» позднее, до передачи альбома Либу); (3) «Иллюстрация: "пути духа"» — предположительно № 1174; (4) «Автопортрет» (№ 1175). Наконец, еще один берлинский материал, оказавшийся в экспозиции — автограф статьи Белого[23] — с собранием Ремизова, как мы видим по описанию каталога, не связан, но его путь в Прагу нам неизвестен.

Итак, консолидация всех упомянутых фрагментов в собрании Фрица Либа отражает реакцию на смерть Андрея Белого, причем в альбоме Ремизова, представляющем собой текстуальный и графический коллаж памяти Белого, включенные в композицию берлинские материалы ретроспективно приобретают функцию мемориальных знаков.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Обатнина Е. Р.* «Огонь вещей» А. Ремизова и миф о Гоголе начала XX века // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 129–141; *Beyer T. R.* Russia's Odd Couple: Andrej Belyj and Aleksej Remizov // Russian Literature. 2005. Vol. LVIII–I/II (1 July — 15 August): Andrej Belyj: Special Issue in the Occation of his 125th Birthday. С. 1–27; *Обатнина Е.* А. М. Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М.: НЛО, 2008; *Слобин Г. Н.* Белый и Ремизов: «жизнетворчество» после революции // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова / Сост. Вс. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: НЛО, 2009. С. 625–637; *Грачева А. М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010; Андрей Белый и А. М. Ремизов. Переписка / Вступит. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Александр Блок: Исследования и материалы. Вып. 4. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 437–506; *Обатнина Е. Р.* Рождение души самосознающей: Андрей Белый и А. М. Ремизов // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 583–593; *Яковлев А. И.* Интертекстуальная цветопередача и интермедиальные связи как средства создания образа Христа в романе А. Белого «Петербург» // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2011. Вып. 1. С. 113–115; *Slobin G. N.* The Battle for the Modernists' Gogol: Bely and Remizov // Slobin G. N. Russians Abroad. Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939) / Ed. by K. Clark, N. Condee, D. Slobin and M. Slobin. Boston: Academic Studies Press, 2013. P. 94–112.

2 *Богомолов Н. А.* Из заметок о русском модернизме, 27. Клочок воспоминаний о Гумилеве // Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века». Статьи и материалы. М.: НЛО, 2010. С. 559–560.

3 *Поляков Ф.* «Беспамятство» русской культуры XVIII века и прапамять письменного знака в языковом сознании Алексея Ремизова // Русский язык и литература в XVIII веке: традиция и инновация. Сб. статей памяти Герты Хюттл-Фольтер / Под ред. Ю. Бестерс-Дильгер и Ф. Полякова. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009 (Русская культура в Европе. Т. 5). С. 361. Ср. также полемический контекст сближения Белого с П. И. Мельниковым-Печерским: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 8: Подстриженными глазами. М.: Русская книга, 2000. С. 64, 558–559 (коммент. А. М. Грачевой).

4 Укажем здесь только статьи: *Beyer T. R.* Andrej Bely — the Berlin Years 1921–1923 // Zeitschrift für Slavische Philologie. Bd. L. 1990. P. 90–142; Андрей Белый и А. М. Ремизов. Переписка / Вступит. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова; *Лавров А.* Две Германии Андрея Белого // Europa Orientalis. 2003. № 22/2. С. 39–49; сб.: Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008.

5 *Янцен В.* Письма русских мыслителей в базельском архиве Фрица Либа // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2001/2002 / Под ред. М. А. Колерова. М.: Три квадрата, 2002. С. 538–540.

6 Basel. Universitätsbibliothek. NL 43, Af 29,1 (письмо от 21.6.1935), с предложением книг на сумму 200 frs; ibid. Af 29,3 (письмо от 31.1.1936). Письма опубликованы (с погрешностями) в издании: *Кудрявцева Е., Янцен В.* Рукописи и письма русской эмиграции в архиве Фрица Либа // «Мой знак пред жизнью — вереск гор...». Русская эмиграция в архивах Швейцарии / Сост. Е. Л. Кудрявцева, Г. Риггенбах (H. Riggenbach); ред. В. Янцен. М.: Элит-Клуб, 2003. С. 245 (письма № 8–9). Речь идет о трех книгах Ремизова, идентификация которых дается по справочному изданию: Алексей Михайлович Ремизов: Библиография (1902–2013) / Авт.-сост. Е. Р. Обатнина, Е. Е. Вахненко. СПб.: Пушкинский Дом, 2016 — «Царь Додон» (1921), илл. Л. Бакста (с. 109, № 588); «Николины притчи» (1917), илл. С. Чехонина (с. 84–85, № 422); «Пляс Иродиады» (1922), илл. Н. Исцеленнова (с. 119, № 642).

7 *Ингольд Ф. Ф.* Андрей Белый и Алексей Ремизов. Неопубликованные материалы «библиотеки Федора Либа», Базель // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 20. 1987. С. 169–185 (с факсимильным воспроизведением); *Ingold F. Ph.* A. M. Remisow und F.M. Dostojewskij.

Zu einem unveröffentlichten Illustrationswerk aus der Basler «Bibliothek Fritz Lieb» // Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen Gesellschaft. Bd. 20. Heft 2. 1977. S. 116–135. Эти альбомы упомянуты и в перечне Н. В. Резниковой: *Д'Амелия А.* Неизданная книга Мерлог: время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А. М. Ремизова // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus OH: Slavica Publisher 1987 (UCLA Slavic Studies. Vol. 16). С. 163, № 100 (Андрей Белый); с. 163, № 109 (Достоевский).

8 Письмо Виктора Франка к Либу от 27 февраля 1932 г. (Basel. Universitätsbibliothek. NL 43, Ab 1292a, 1). См. подробнее: *Poljakov F.* Zur Übersetzungstätigkeit von Michail Gorlin und Raisa Bloch ins Deutsche: Materialien im Nachlass Fritz Lieb // Wiener Slavistisches Jahrbuch / Vienna Slavic Yearbook. N.F. / N.S. Bd. 1. 2013. S. 276–289.

9 *Rosanow W.* Das Ende der Zeiten (Aus der «Apokalypse unserer Zeit») // Orient und Occident. Staat — Gesellschaft — Kirche. 16. Heft: Utopie und Apokalypse im rusischen Denken. Juni 1934. S. 31–36 (S. 36: «Übertragen von M. Gorlin»). Сохранился корректурный экземпляр перевода от 17.4.1934 (Basel. Universitätsbibliothek. NL 43, DK 7,2).

10 Basel. Universitätsbibliothek. NL 43, Aa 409,1 (перевод наш — *Ф. П.*).

11 Basel. Universitätsbibliothek. NL 43, K 6; Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб.; М., 2006. С. 550–551.

12 *Бёмиг М.* Вера Лурье: поэтесса и очевидица нашего века // Europa Orientalis. XIV/2. 1995. С. 27–35; *Байер Т.* Вера Осиповна Лурье и Борис Николаевич Бугаев // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008. С. 125–136; *Лурье В.* [Об Андрее Белом]. Наброски воспоминаний / Подгот. текста, коммент. и послесловие Т. Байера // Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 692–699. См. также: *Lourié V.* Briefe an Dich. Erinnerungen an das russische Berlin. Herausgegeben von D. Liebermann. Frankfurt am Main: Schöffling, 2014.

13 Текст стихотворения см.: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 365, № 290. Ср. замечание К. Н. Бугаевой: «Бывали очень редкие случаи, когда в "Зовах времени" он не рассыпал, а собирал строки или писал простыми строфами. Например, стихотворение "Шут", имеющее подзаголовок "баллада", он свел к ровным четверостишиям, в чем и состояла вся переработка» (*Бугаева К. Н.* Воспоминания о Белом / Ed., annot. and with an Introduction by J. E. Malmstad. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. С. 241.

14 Basel. Universitätsbibliothek. NL 43. Beilage zu Af 29 (оригинал в фонде Д. И. Чижевского: Heidelberg. Universitätsbibliothek. Heid. Hs. 3881C); *Кудрявцева Е., Янцен В.* Рукописи и письма русской эмиграции в архиве Фрица Либа. С. 242–243, № 3.

15 Ср.: Basel. Universitätsbibliothek. NL 43. Beilage zu Af 29 (оригинал: Heidelberg. Universitätsbibliothek. Heid. Hs. 3881C): «Все ждал Вас в конце ноября. Боюсь, что Вы позабыли обо мне. Альбом рисунков Андрея Белого храню» (*Кудрявцева Е, Янцен В.* Рукописи и письма русской эмиграции в архиве Фрица Либа. С. 243, № 4).

16 Изображение в нимбе дополняет серию портретных зарисовок позднего Белого, анализ которых дается в работе: *Наседкина Е.* Руки, жесты и прическа: Андрей Белый в автошаржах и рисунках современников // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 163–202. Ср. также сходную с базельским рисунком манеру репрезентации фигуры в портрете Белого, который был сделан Ремизовым в Берлине в 1922 г. и включен в его альбом «Современники и предки» (1934 г.); *Обатнина Е. Р.* Рождение души самосознающей: Андрей Белый и А. М. Ремизов // Миры Андрея Белого. С. 583, илл. 1. — К особому ремизовскому коду «вещевой памяти» относился хранимый Ремизовым портсигар Белого, оказавшийся у него в Берлине в 1923 г. См.: *Ремизов А. М.* Рукописные книги: Из разных моих книг и на разные случаи. Гаданье данное людям от Бурхана-Мандзышира. Как научиться писать / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. А. М. Грачевой, Н. М. Конычевой,

О. В. Самоцветовой, Л. В. Хачатурян. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 288. В «Рабочей тетради» 1950-х годов тот же предмет определен так: «Полпортсигара Андрея Белого, Берлин, 1923. Перед отъездом в Россию» (Алексей Ремизов. Новые материалы / Вступит. заметка и публ. А. Грачевой // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 222).

17 Описание семантики знака см. в кн.: *Обатнина Е. Р.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 175 и след.

18 *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 122. По книге Кодрянской фрагмент этого текста приведен также в кн.: *Обатнина Е. Р.* А. М. Ремизов: Личность и творческие практики писателя. С. 236–237; по базельскому автографу — частично в статье: *Beyer T. R.* Russia's Odd Couple: Andrej Belyj and Aleksej Remizov. P. 18–19. Об источниках Кодрянской см.: Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» / Предисл., публ. и примеч. А. М. Грачевой // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003 (Europa Orientalis. Collana, 4). С. 259.

19 Basel. Universitätsbibliothek. NL 43, K 9. Подробное описание художественной техники Белого (за пределами ремизовской стилизации) см. в кн.: *Бугаева К. Н.* Воспоминания о Белом. С. 125–128. О доверенности Белого см. коммент. А. В. Лаврова: Андрей Белый и А. М. Ремизов. Переписка. С. 505--506 (публ. текста по машинописи, с уже исправленным написанием фамилий Ремизова и Бугаева). Происхождение этой машинописи, несомненно, восходящей к оригиналу письма Белого из собрания Либа, также нуждается в прояснении. Упоминаемый Лавровым эпизод с аналогичной потерей рукописей самого Ремизова рассмотрен в: *Флейшман Л.* Бегство в Эстонию. Ремизов и ревельское издательство «Библиофил» // Wiener Slavistisches Jahrbuch / Vienna Slavic Yearbook. N.F. / N.S. Bd. 4. 2016. С. 42–74.

20 О дате открытия выставки Зарецкого см.: Хроника культурной, научной и общественной жизни русской эмиграции в Чехословацкой республике / Под общ. ред. Л. Белошевской. Т. II. 1930–1939. Прага: Славянский институт АН ЧР, 2001. С. 229.

21 См. заметку Ремизова «Выставка рисунков писателей» (за подписью «Василий Куковников») в: *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерлог» / Публ. А. д'Амелия // Минувшее: Исторический альманах. Т. 3. Paris: Atheneum, 1987. С. 207–208, 238 (коммент.). О псевдониме «Василий Куковников» см. также: *Poljakov F. B.* Aleksej Remizov und Pierre Pascal: Transgressive Formen des kulturellen Gedächtnisses im europäischen Exil // Ulrike Jekutsch, Ulrich Steltner (Hrsg.). Slavica litteraria: Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65. Geburtstag. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2002 (Opera Slavica, N.F., 43). S. 316–317.

22 Выставка: «Рисунки русских писателей». Каталог / Сост. Н. В. Зарецкий. Прага: Народный музей, 1933. С. 50 (New York, Columbia University Libraries, Rare Book and Manuscript Library, Bakhmeteff Archive of Russian & East European Culture, Nikolai Vasil'evich Zaretskii Papers, Box 11).

23 *Андрей Белый.* Культура в современной России // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 1. С. 2–6. См. также: *Beyer T. R., Jr.* Andrej Belyj's «Kul'tura v sovremennoj Rossii» // The Andrej Belyj Society Newsletter 5. 1986. P. 13–14 и перепечатка статьи там же (С. 15–28).

Н. А. Богомолов (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В АРХИВЕ И. Н. РОЗАНОВА

Имя профессора МГУ Ивана Никаноровича Розанова вряд ли нуждается в подробных пояснениях. Напомним только даты его жизни: 1874–1959 и основные ее этапы, поскольку это небезразлично для нашей темы. Окончив Императорский Московский университет в 1899 г., Розанов получил предложение остаться при кафедре, но реализовать его не смог, а стал преподавать литературу, преимущественно в различных женских гимназиях. Мы не знаем, чем вызван был довольно резкий перелом в его жизни, но с начала 1910-х гг. он все больше и больше начинает интересоваться современной литературой, причем не только текстами, но и живой ее жизнью, фиксируя увиденное и услышанное в дневнике. Одновременно он становится довольно заметной фигурой современного литературоведения.

С 1917 по середину 1920-х — настоящий «Sturm und Drang»: он пробует новые методологии в истории литературы, становится выдающимся библиофилом, теоретиком книговедения, входит в различные литературные круги, налаживает личную жизнь, до того весьма неустроенную. О его существовании в конце 1920-х годов мы знаем мало, а в начале 1930-х застаем его почтенным ученым, служащим Государственного исторического музея, завсегдатаем Клуба писателей, потом сотрудником ИМЛИ, заведующим фольклорной секцией Союза писателей, преподавателем Литературного института и МГУ. Именно об этой благополучной жизни мы больше всего и знаем, тогда как интереснее всего — та, что еще не была устроена.

О формальной стороне своих отношений с Белым Розанов сделал запись в своеобразном отчете о своих отношениях с писателями-символистами, когда в 1944–1945 гг. читал о них спецкурс на филологическом факультете МГУ: «III. Не только часто встречался, но и обменивался книгами, но ни разу не был у него. 5) Андрей Белый»[1]. Кажется, и Белый к Розанову не заходил. Упоминания Розанова в опубликованных материалах Белого редки и малоинформативны. Но тем не менее, беседы их представляют вполне определенный интерес для будущей реконструкции ряда существенных аспектов творчества Белого. Отметим, что вопрос о полноте архива И. Н. Розанова сложен: какие-то бумаги (в том числе и тетрадки дневника) в той части, что находится в ОР РГБ, отсутствуют.

Розанов был на 6 лет старше Белого и, соответственно, не мог с ним пересекаться в университете. Начальные годы XX в. он, повторимся, провел в качестве гимназического учителя литературы, что отнюдь не предусматривало систематического чтения современной поэзии и прозы. Сохранившиеся дневники Розанова до 1913 г. упоминаний Белого не содержат, первое относится к 22 апреля названного года: «Толковал с Сидоровым о Дружинине, об открытиях Андрея Белого»[2]. Сидоров здесь — конечно, Николай Павлович, впоследствии очень известный литературовед, какое-то время заведовавший в МГУ кафедрой, где работал Розанов. Однако о каком Дружинине идет речь, сказать трудно. Скорее об Александре Васильевиче, писателе того времени, которым занимались собеседники, но не совсем исключено, что об известном историке, будущем академике Василии Григорьевиче. Открытия Белого — конечно, стиховедческие. 9 мая 1919 г., когда заседание поэтического кружка, руководимого Розановым, готово было сорваться, он импровизировал (что не очень хорошо умел делать) доклад «сообщение о новых разысканиях Андрея Белого в области ритма»[3]. О беседах на эту тему с самим Белым см. далее.

Первое живое впечатление от личности Белого относится к 24 января 1917 г. Розанов заносит в дневник:

> «Вечером лекция Андрея Белого “Жезл Аарона”. Аня. Ольга Ник. Овсянникова с дочкой. Тат. Мих. и Таня Игнатова с мужем, т. е. девочками. Разговор с Ниной Кирилловной, цитирует <?> Айх<енвальда> о Белом. Предложение Ходасевича принять участие в “Крит<ическом> Альманахе”. Эйхенхольц. Амирова (не узнал). При выходе Айхенв<альд> крепко трясет мне руку»[4].

Лекция эта состоялась в малом зале Московской консерватории, обстоятельства ее подготовки и произнесения, а также реакции прессы и публики недавно были тщательно исследованы Е. В. Глуховой[5]. Аня здесь — вероятно, неизвестная нам Аня Мартынова (судя по всему, бывшая ученица Розанова), имя которой не раз в это время встречается на страницах дневника. Тат. Мих. — одна из четырех сестер Багриновских, с которыми Розанов дружил. Она была женой его сослуживца М. С. Сергеева, но приблизительно в это время расставалась с ним и устраивала жизнь с другим приятелем Розанова, известным музейщиком и заводчиком русских борзых Н. П. Пахомовым. Таня Игнатова — скорее всего, дочь известного публициста И. Н. Игнатова Татьяна Ильинична, в замужестве Коншина (1892–1972), впоследствии сотрудница Исторического музея, знакомая А. А. Ахматовой и автор воспоминаний о ней. Нина Кирилловна — жена Ю. И. Айхенвальда, урожденная Томашева (ум. ок. 1943). Эйхенхольц — вероятно, Марк Давидович Эйхенгольц (1889–1953), литературовед. Об издании «Критического альманаха», где бы сотрудничали и Розанов, и Ходасевич, у нас сведений нет.

3 мая 1919 г. Розанов присутствует еще на одной лекции Белого:

> «В Ун<иверситете> на заседании О<бщества> Л<юбителей> Р<оссийской> С<ловесности> блестящая лекция Белого. В перерыв: а) переговорил с Си-

> доровым относит<ельно> Лескова. b) беседовал с Бриком и Якобсоном, к<отор>ые собираются “сделать набег на мою квартиру”. c) беседовал с Бородиной, к<отор>ая хотела прийти ко мне завтра. Возвращались Грудная <?>, А. Белый и я вместе. Разговор о [1 нрзб.] и т. д.»[6].

И на следующий день он фиксирует: «Написал 2 письма. <...> Другое Мониной о лекции А. Белого»[7].

Вспоминая это время в «Ракурсе к дневнику», Белый писал: «Предотъездные хлопоты; не помню, что делаю...»[8]. Однако можно быть практически уверенными, что читал он какой-то из вариантов так и не завершенной работы «Теория художественного слова», которая поглощала его внимание в это время. Отдельные ее части он представлял в виде лекций в различных аудиториях. Для Розанова его размышления должны были быть весьма важными, поскольку он как раз в это время думал над проблемами методологии литературоведения, отнюдь не ограничиваясь теми традиционными представлениями, которые ему, как правило, приписываются: он часто посещает заседания Московского лингвистического кружка (и в этой записи не случайны имена О. М. Брика и Р. О. Якобсона) [9], просвещает участниц руководимого им поэтического кружка (см. выше), а совсем скоро начнет анализировать современный литературный процесс, в том числе поэзию имажинистов и футуристов, роль символизма и акмеизма в литературе. К сожалению, письмо его к поэтессе В. А. Мониной[10] нам неизвестно и скорее всего не сохранилось (ее архив после ранней и неожиданной смерти в 1943 году был, по всей видимости, утрачен), иначе впечатления можно было бы конкретизировать.

Еще один вечер с участием Белого, состоявшийся 17 декабря 1919 г., описан значительно подробнее:

> «Вечером чествование Балтрушайтиса. Прекрасное впечатление, особенно от А. Белого, сказавшего большую речь, и от Бальмонта и его импровизации. Читал стихи Чулков (“Твоя душа — похожа на тайгу”), Ютанов из Ашукина, Сарiварди (по-индусски). Много знакомых. Дам всего 6 человек: 1) Мар. Ив. Балтрушайтис, 2) Полякова, 3) Жилкина, 4) А. И. Ходасевич, 5) Муратова Е. В. 6) Гиляровская. Впервые видел Б. Пастернака и Ивана Аксенова (говорил приветствие от Центрифуги). После долгого промежутка видел С. Бобров<а>. Юбиляр читал свои стихи. При уходе я имел беседу с Андр. Белым о его книжках, между прочим о “Королевне и рыцарях”. Общее впечатление — словно духовную ванну принял»[11].

Как следует из главного документального источника по этому времени, вечер был посвящен 20-летию творческой деятельности Балтрушайтиса, организован Московским профессиональным союзом писателей и проходил в помещении МХТ[12]. Собственно говоря, можно здесь ограничиться лишь впечатлениями Розанова от Белого и той ноты, которую внесло его выступление в чествование старшего поэта. Напомним лишь, что стихи Чулкова были вскоре опубликованы под заглавием «Юргису Балтрушайтису» и с датой 17 декабря 1919 г.[13]; Владимир Павлович Ютанов (1876–1950) и Николай Сергеевич

Ашукин (1890–1972) — литераторы, были близкими друзьями, с 1918 г. Ашукин жил в московском доме Ютанова; Хасан Шахид Сураварди (Сухраварди; 1890–1965) — известный в Москве литературный и театральный деятель, родившийся в Индии, впоследствии живший в Пакистане, проведший в России 1916–1920 гг.[14]. Перечисленные дамы — жена Балтрушайтиса Мария Ивановна (урожденная Оловянишникова, 1878–1948), жена издателя С. А. Полякова Софья Ромуальдовна (урожденная Дюссек), вскоре скончавшаяся, жена известного политического деятеля И. В. Жилкина Зинаида Андреевна (урожд. Вершинина, в первом браке Волпянская; 1875–1940-е), Евгения Владимировна Муратова (урожденная Пагануцци; 1884 или 1885–1981) — бывшая жена писателя П. П. Муратова (о которой ярко в последнее время написали И. П. Андреева (Бабенышева) и А. Б. Устинов[15]); последней Розанов называет Надежду (подписывалась также именем Нина) Владимировну Гиляровскую (1886–1966), поэтессу, свою сослуживицу по Историческому музею.

Одно из наиболее ярких описаний публичного выступления Белого, сделанных Розановым, относится к 16 июля 1920 г. В клубе Всероссийского союза поэтов в этот день был назначен вечер нового литературного направления — группы презантистов. Вот что записал Розанов (частично этот фрагмент уже был приведен А. Ю. Галушкиным в «Литературной жизни России»[16].

> «В 9 ч. назначен был вечер “презантистов”. Доклад <Д.> Виленского. Стихи Туманного, Кугушевой, Виленского. Думая, что по примеру вечера имажинистов начнется с большим запозданием, я пришел к 10 ч. и пропустил доклад и стихи Туманного. Кугушева радовалась в стихах, что теперь дети не будут плакать над географией. Виленский о чем-то выкрикивал надрывающим голосом и за что-то распинался на тему “надоел Бальмонт” и т<ому> под<обное>. После перерыва началось обсуждение.
>
> Сначала А. Белый (недавно вернулся из Петрограда и, по его словам, последнее время отошел от поэзии) попросил поострее и определеннее выразить докладчика, в чем сущность нового течения. А. Белый при этом заметил, что в ритме прослушанных им стихов есть что-то новое и интересное. Виленский пояснил, что презантисты стараются передавать переживания современного момента, а приемами их являются: 1) абсолютное совпадение ритма с содержанием; 2) парадоксальность образов. Белый опять хвалит ритм и возврат к “хорошему реализму”. <...>
>
> Стихи свои стали читать <Н. Д.> Вольпин, сам Вяч. Ковалевский, Евг. Кум<м>инг и <З.> Хацревин. После этого опять выступил А. Белый. “Я продолжаю утверждать, что у группы, объединившейся под флагом „презантисты“ есть что-то свое, отличающее их от других... Напр<имер>, стихи Кум<м>инга совсем в другом роде, чем презантистов... а у Хацревина явные следы чтения наших прежних поэтов (я отнюдь не хочу сказать этим чего-либо дурного). Сходства Виленского с Эренбургом я не нахожу: у Эренбурга, при всей его талантливости, есть что-то неприятное, какой-то „гаденький эротизм“ ”. И Белый опять начинает хвалить за возврат к хорошему реализму. “Мы, символисты, и последующие школы слишком далеко

зашли по пути изощренности и отвлеченности, так вытягиваемся вперед, что позади нас образуется пустота, необходимо вернуться к предметам, нащупать их, произвести осмотр инвентаря. Это уже пытался отчасти сделать „акмеизм". Он постарался *расширить* круг (нет остроты у акмеистов), у акмеистов есть *географические* завоевания (Африка и пр.). Они пытаются взять землю с птичьего полета. (Другие поэты и, напр<имер>, 1) презантисты, если бы писали не в Москве, а в СПб, это бы существенно изменило их стихи, а акмеисты смотрят с птич<ьего> полета...) Но акмеизм не имеет серьезного значения. Возникновение его и самое наименование случайно. Я помню, как в кабинете Вяч. Иванова в разговоре с Гумилевым я предложил ему название "адамизм", а Вяч. Иванов "акмеизм". Теперь в Петрограде Гумилев играет большую роль. Ходит гордо и каждым движением и взглядом говорит: "Я — метр! Я — метр" — и это крайне неприятно. Думаю, что пора метров проходит безвозвратно. Мы накануне (нам "угрожает") великого поэта и монументальной поэзии, накануне русской "Илиады" и "Одиссеи". Многогранность школ — залог этого славного будущего". В заключение Белый еще раз похвалил "презантистов", похвалил за то, что они выступают скромно, без обычных бум-бум»[17].

Кажется, и изложенная Белым история возникновения акмеизма, хорошо известная по его мемуарам, и само отношение его к акмеизму, а особенно к Гумилеву, и предвидение монументальной поэзии (или эпопеи в прозе) в особых комментариях не нуждаются. Однако суждения об эволюции символизма и его художественных просчетах, краткая, но выразительная характеристика поэзии Эренбурга, завершающее нашу цитату «бум-бум», которое потом откликнется в хвалебной статье Белого о Ходасевиче «Рембрандтова правда в поэзии наших дней», — все это стоит отметить.

Но в этот день Розанов не только слушал Белого, но и общался с ним. Вот что он пишет:

«Часов в 7 пошел за хлебом во "Дворец Искусства". Перед столовой за столиком сидит престарелый поэт П. Н. Петровский и пьет молоко из большого графина. "Носил на рынок графин, продать не удалось, с горя купил молока в этот графин, вероятно, в последний раз". <...> В это время мимо прошел Андрей Белый с какой-то дамой. Я поздоровался с ним. На обр<атном> пути, когда он шел с ломтем хлеба из столовой, я сообщил Андрею Белому про "Урну"... — "Благодарю Вас, уже достал ее, правда, с невероятным усилием; мне подарили книгу, предварительно списав ее всю для себя". Когда я стал говорить, что теперь мог бы вознаградить бывшего владельца... "Благодарю, благодарю Вас", — стал говорить А. Белый и так стал трясти руку, что кусок хлеба у него упал на землю.

"Страна, где лучшие поэты за кусочком черного хлеба идут за несколько улиц! О свободная Россия!"»[18]

Не очень понятный на первый взгляд разговор об «Урне» любопытен тем, что через 11 лет после появления книги ее уже невозможно было достать.

Белый выпросил ее у кого-то из друзей, а Розанов добывал своими библиофильскими способами, но тоже с большим трудом, поскольку первая запись о поисках относится еще к февралю 1920 г.

18 февраля 1921 г. следует рассказ еще об одном вечере Белого: «...в д<ом> Герцена, где Андрей Белый читал из своей эпопеи. Потом говорили Львов-Рогач<евский>, Гиляровский, Эренбург, Зайцев, Лидин и сам Белый. Последнее всего замечательнее». На следующий день Розанов как бы в досыл к этому записал:

> «Утром по дороге в Наркомпрос встреча с Айхенвальдом. Беседа о вчерашнем. Он находит ряд недостатков:1) 5–6 летний ребенок не мог так воспринимать — нет психологии возраста. 2) Лица (из проф<ессорского> мира) изображены мрачнее, беспощаднее, чем у Гойи. 3) Самый стиль на большом протяжении утомителен. 10 таких томов — было бы "общественным бедствием"...
>
> — Отчего же Вы вчера молчали?
>
> — Стеснялся...»[19].

Может быть, это ретроспективное мнение Ю. И. Айхенвальда и должно осознаваться нами как наиболее интересное. Само чтение фрагментов из «Эпопеи» и слова Белого, поясняющие замысел, зафиксированы в «Литературной жизни России 1920-х годов»[20]. Выступавшие, судя по всему, перечислены там именно по дневнику Розанова. А вот осознанное противостояние одного из наиболее влиятельных критиков своего времени беловским тенденциям не может не обращать на себя внимания. Не только Брюсову противостоял Айхенвальд, но и другому писателю-символисту.

Лишь для полноты картины процитируем запись от 16 октября 1921 г.: «Вечером проводы А. Белого в Союзе Писат<елей>. Белый читал "Первое свидание"»[21]. Подробная запись в дневнике Н. С. Ашукина и отчет о вечере опубликованы в той же «Литературной жизни России 1920-х годов»[22].

Наконец, последняя запись в дневнике о публичном выступлении Белого сделана 28 апреля 1932 г., когда уже появилось знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Но прямого отношения к сути дела оно не имело. Сам Белый, отмечая это событие в перечне своих «выступлений и прений», был совсем краток: «Апрель. 20-е числа. Выступление после доклада Квитковского [так!] о "тактометре" (Клуб Союза писателей)»[23]. Розанов чуть более подробен: «28.IV.1932. В 8 ч. в ФОСП на доклад Квятковского о тактовом стихе. В прениях А. Белый, Малишевский, ? и драматург Глебов. Совершенно заклевали докладчика»[24].

Впоследствии А. П. Квятковский вспоминал:

> «24 апреля[25] 1932 г. в писательском клубе на ул. Воровского я выступил с докладом "За техническую реконструкцию стиха". Председательствовал на вечере Л. И. Тимофеев. В обсуждении доклада принял участие Андрей Белый. Он говорил (цитирую по стенограмме): "Это грандиозная попытка свести все элементы к периодической системе, разрезать на столько-то

групп. В этом смысле это необходимая закономерная попытка, и вполне удачная постольку, поскольку она дает квалификацию принципов, и постольку, поскольку она показывает стремление к новым ритмам”»[26].

Я. А. Квятковский добавлял:

«<...> Квятковский сделал доклад <...>, в обсуждении которого, судя по сохранившейся афише, приняли участие Андрей Белый, Осип Брик, Эдуард Багрицкий, Виктор Перцов, Виктор Шкловский и др., а также практически вся группа бывших конструктивистов (она прекратила существование в 1930 г.). Андрей Белый высоко оценил теоретические взгляды Квятковского; пожалуй, он был единственным, кто их сразу и до конца понял»[27].

Запись Розанова корректирует эти утверждения.

Но, конечно, не только наблюдениями за Белым из глубины зрительного зала характерны впечатления Розанова. Мы находим немало свидетельств частного общения. Особенно насыщенным в этом отношении был октябрь 1919 г. Под 8-м числом в дневнике читаем: «Очень деятельный и счастливый день в Музее. Приходил Андрей Белый. <...> Вечером Вяч. Иванов. Борич<евский> заходил за мной. Вяч. Ив<анов> о изучении метафор и о статье Гершензона “Мудрость П<ушкина>”»[28].

Музей здесь — Исторический, где Розанов долгое время служил. Евгений Иванович Боричевский (1883–1934) — литературовед, близкий друг Розанова.

Буквально через 2 дня, 11 октября:

«День стихов, поэтов и поэтесс. <...> Беседовал с Андрее<м> Белым о его трудах. Жалуется, что приходится отвлекаться от своих книг. 6 лет пребывания за границей помешали ему с изданием “произведений” — а 5 книг у него готово. Сходя с лестницы, восхищался ангелом на стене»[29].

20 октября датируется одна из наиболее интересных записей:

«В Музее Андрей Белый передавал мне свое впечатление от книги, к<ото-ру>ю я ему в субботу дал: “О выборе стихотворного размера”. Нашел все очень интересным. Одна мысль является предвосхищением его (о 2 началах поэзии и прозы: ямба-анапеста и хорея-дактиля). Удивлялся, что книга вышла в такое глухое время»[30].

Эта малоизвестная в стиховедении книга была выпущена в свет без имени автора: «О выборе стихотворного размера. Обзор трех родов стихосложения. О началах логического образования слов и о происхождении поэтических размеров» (М., 1856; 2 выпуска). Даже составитель «Библиографии работ по стихосложению» М. П. Штокмар ее автора не знал, хотя тот был человеком по-своему знаменитым, только в другой области. Дмитрий Иванович Журавский (1821–1891) известен как прославленный инженер и механик, главный проектировщик мостов на Николаевской железной дороге, заметен был и в других инженерных проектах. На его авторство указал Д. Д. Языков. Завершилось это тесное общение 29 октября: «В Музее опять появился А. Белый. Извинялся, что задержал книжку и позабыл ее и сегодня. Он не уезжал, а был болен»[31].

С историей стиховедения и ролью Белого в ней связана еще одна запись Розанова. 23 января 1921 г. в Камерном театре было «Утро о символизме», устроенное имажинистской «Ассоциацией вольнодумцев». Основной доклад (оцененный Розановым как «довольно шаблонно») делал В. Г. Шершеневич. Одна из главных претензий Розанова — «Повторение ошибки Андрея Белого, что от Остолопова до Андрея Белого не было ничего о форме стиха»[32].

Еще раз имя Белого возникает снова в разговоре об имажинистах. 10 февраля 1921 г. в Доме Печати должен был состояться доклад П. Н. Сакулина, о котором мы знаем достаточно много в связи с тем, что в прениях выступали О. Брик и В. Маяковский. Розанов оставил, кстати сказать, наиболее подробное описание этих прений. Но перед этим он беседовал с одним из имажинистов: «Беседа с Кусиковым за чаем. Я спросил о прозаиках-имажинистах. Он ответил, что А. Белый близок к имажинистам, а все молодые подражают А. Белому. О Шершен<евиче> отозвался пренебрежительно: он ничего не понимает. Затем начался доклад Сакулина»[33].

Довольно любопытен и неожидан сюжет, связанный с малоизвестным произведением Белого — предисловием к публикации перевода «Песни о любви и смерти корнета Кристофа Рильке», появившегося в 1924 г. в альманахе «Свиток», издававшемся «Никитинскими субботниками». Перевод этот был подписан никому не известным именем: Я. Л. Гордон. Даже автор специальной книги «Проза Р. М. Рильке в русских переводах» Е. Л. Лысенкова явно знает о нем только то, что было сообщено Белым. На данный момент все сведения о его жизни собраны в образцовой справке А. Л. Соболева — предисловию к его воспоминаниям об А. К. Лозина-Лозинском[34]. Гордон был убит под Новохоперском (только непонятно, на чьей стороне — белых или красных; логически вероятнее второе) в ноябре 1919 г. Он был человеком, близким поэтессе Варваре Мониной, которую связала с Розановым долгая и сложная любовная история. И в начале 1920 г. он пытается ей помочь опубликовать стихи и перевод Гордона. 28/15 января 1920 г. в дневнике читаем: «Дома 1 факт: разговор по телефону с В. М., просившей о переговорах с Ходас<евичем> (смерть корнета Рильке)»[35]. И на следующий же день: «Ровно в 10 ч. у. был у Ходасевича. Застал в постели: относит<ельно> перевода и А. Белого он не обнадежил»[36]. Не вполне понятно, как мог Ходасевич помочь что-то издать, но, видимо, Розанов на это рассчитывал.

Тогда он развивает довольно лихорадочную по его обычным темпам деятельность. 3/18 февраля: «В “Лавку поэтов” (беседа с Шершен<евичем> о возможности издать стихи Гордона) <...>»; 4/19 февраля: «Неудачные попытки по телефону <...> добиться В. М<ониной>, чтобы рассказать о Шершеневиче». Завершается этот сюжет обиженной записью от 7/22 февраля: «Звонили Т. М. <Багриновская-Сергеева> (звала к себе) и В. М. “Если даже Вы не интересуетесь изданием стихов Я. Л. Г<ордона>, то кому они нужны!”»[37]. Но перевод все-таки остался (у Розанова?), и когда появилась возможность члену редакции «Свитка» его напечатать, Розанов этим воспользовался. Написал ли Белый предисловие около 1924 г. или же в 1920-м — мы не знаем.

Наконец, последняя запись из времен прижизненного общения. Она относится к 21 марта 1919 г.:

> «Звонили мне еще Ек. Мих. Багрин<овская> и Ходасевич. Последний прочел мне по телефону стихи: “2 сонета самому себе” (это я знал уже и раньше), “Вечерние известия” и белыми стихами — “Обезьяна”. Последнее самое удачное. “Веч<ерние> изв<естия>” он сам назвал “хулиганскими стихами” с подраж<анием> Андрею Белому».

Для ходасевичеведов последнее известие чрезвычайно существенно. «Вечерние известия...» — это первая строка стихотворения «Газетчик»[38].

Но дневник Розанова фиксирует и посмертную жизнь Андрея Белого. В обширной записи, датированной 1–18 января 1934 г., он описывает ее начало, тем более выразительное, что он словно окружен другими покойниками:

> «За это время выходил из дому только 1) в амбулаторию <...> 2) на панихиду А. Белого (2 раза) 3) “Academia”. Дважды стоял в почетном карауле у гроба. Оба раза к гробу подходили женщины (первый раз жена, второй — не знаю кто) и долго в упор смотрели на покойника. Он лежал очень моложавый, в пиджаке, в мягком отложном воротничке и галстуке темном с белыми полосками. Говорили речи (накануне похорон) Ермилов, Накоряков, Санников, Пастернак и Л. Гроссман. Последний назвал А. Белого гениальным, а его “Петербург” поставил в том же ряду произведений, как “Мертвые Души” и “Преступление и Наказание”»[39];
>
> «Потом — в Оргкомитет писателей, где в гробу лежит Э. Быстрицкий. Народу мало. Готовят фотосъемки. Оттуда на № 26 к другому покойнику»[40].

Довольно быстро Белый становится для Розанова лишь предметом воспоминания и изучения. Пытаясь готовить том стихотворений Белого, к нему за материалом приходит П. Н. Зайцев: «Веч<ером> у меня Зайцев списал 2 стих<отворен>ия А. Белого из редкого журнала 1909 “Остров” № 2»[41].

Не очень понятно, когда, но не ранее 1935 г. Розанов становится обладателем машинописи воспоминаний П. П. Перцова «Андрей Белый на Арбате». Воспоминания эти так забылись, что готовя том «Литературных воспоминаний» того же автора, А. В. Лавров их своевременно так и не разыскал, а скопировал лишь сравнительно недавно. Воспоминания не слишком значительны, но все же не бесполезны[42].

22 апреля 1940 г. имя Белого всплывает в разговоре Розанова с Цветаевой:

> «Потом она стала рассказывать, что была очень удивлена, что поэт Казин, с которым она познакомилась и напомнила ему его стих: “И ветер листья у березы перелистывал”, — не припомнил у себя таких стихов и потом сказал, что по крайней мере в изданных им сборниках стихов такой строчки, кажется, не было. Марина Цветаева удивлялась, как поэт может не помнить своих собственных удачных строк.
>
> Я сказал, что не знаю тоже, где это у Казина.
>
> — Я помню, как А. Белый восхищался этим стихом.

— Он вообще “открыл” Казина. Он очень пропагандировал его стихотворение “Каменщик”.

— Да, да, припоминаю, — как-то обрадовалась М. Цветаева»[43].

Как видим, вспоминается Белый не часто и как факт истории, а не живого процесса. Парадоксальным образом оживает и сближается он с некоторым вольным воздухом, появившимся в войну. Розанов начинает интенсивно собирать у своих знакомых сведения о совсем еще недавней литературной истории, которую он мог знать недостаточно точно, поскольку в какие-то временные промежутки стоял вне активной литературной жизни. Этому стоило бы посвятить отдельную работу, но мы обозначим только некоторые аспекты деятельности Розанова как историка русского символизма и некоторых других более поздних литературных течений. Например, 19 марта 1942 г. он записал воспоминания известного книговеда и искусствоведа, а до того — поэта:

> «А. Сидоров рассказывал про “Мусагет” и “мусагетских мальчиков”, к ним принадлежали Дурылин, он, Сидоров, Рем (Баранов). Книги “Лирика”, “Круговая чаша” и “Антология” — три стадии. В “Лирике” будущие футуристы, Асеев, Пастернак, и мусагетовец С. Дурылин очень дружил с Пастернаком. “Круговая чаша” не из мусагетовцев только, там, напр<имер>, есть Шершеневич. “Антология” — когда уже обнаружился раскол. Там под псевдонимом С. Раевский выступил Дурылин, а под псевдонимом С. Рюмин — Сергей Бобров. Когда А. Белый разошелся с Метнером из-за Штейнера, кончился и “Мусагет”»[44].

К тому же 1942 г., только к маю месяцу относится любопытный разговор в столовой Дома писателей, к которой Розанов был прикреплен:

> «За обедом интересный разговор между С. Васильевым, Варшавским, Рест (этих двух я раньше не знал) о цензурных придирках (С. Васильеву в его стихотворении “Москва за нами” долго не разрешали эпиграфа из Лермонтова и затем порядка расположения двух эпиграфов), о поэтах-пародистах (Измайлове, Парнас дыбом, Архангельском и о неудачном Флите). (С. Васильев читал свои эпиграммы на поэтов), затем о моей и других библиотеках редких. После ухода Васильева у меня продолжалась беседа о поэзии вдвоем с Шкваркиным (о Потемкине, о Ходасевиче, о А. Белом). Мнения сходились совершенно»[45].

Как видим, еще один раз (впервые — в общении с М. Кузминым[46]) В. В. Шкваркин занимает благородную позицию знатока и ценителя подлинной поэзии. Характерно, что для откровенной беседы надо было дождаться ухода Сергея Васильева.

Но наибольшую активность Розанов проявляет в 1944–1945 гг., когда ему удается не только заявить для студентов-филологов пятого курса МГУ спецкурс «Поэты-символисты», но и дважды прочитать его. В своеобразной декларации Розанов формулирует:

> «Ни к одному курсу не подходил я с такой серьезностью и внутренней заинтересованностью, как к этому. Причины: 1) сложность темы и новизна метода, 2) отнош<ение> к слушателям, 3) я сам, т. к. *уча учимся*. Хочется не только дать знания, но и обогатить душу, через воображение дать почувствовать четырех поэтов не только как поэтов, но и как людей. Суд потомства. Мой курс — показание живого свидетеля»[47].

В сохранившихся планах и более подробных записях мы находим перечень тех авторов, о которых Розанов хотел бы говорить. Очень характерно, что среди них были те, кто не был приемлем для официозного советского литературоведения — злобные белоэмигранты Мережковский, Гиппиус, Минский, Бальмонт, какой-то очень сомнительный Вячеслав Иванов, идеалист Владимир Соловьев, а на обочине даже Гумилев, Мандельштам и Ходасевич. Понятно, что на их фоне должны были особенно быть подчеркнуты заслуги автора «Двенадцати», члена РКП (б) Брюсова и советского писателя Андрея Белого. Мы вовсе не иронизируем. Розанов, прекрасно знавший литературу своего времени и понимавший сравнительное значение различных поэтов, был поставлен в такие условия, когда просто обязан был искажать картину, — но он всеми способами стремился минимизировать неправду. Этому способствовало то, что занятия проходили у него дома, когда можно было взять с полки почти любую книгу и показать, а то и дать на некоторое время в пользование кому-либо из студентов. И вообще культ de visu для Розанова в этот период незыблем.

Конечно, далеко не все он, специалист по литературам XVIII и XIX вв., знал. Так, 18 августа 1945 г. он записывает:

> «Курс о 4 символистах может стать и книгой “Поэты-символисты” (“Записки современника” или “Воспоминания современника”). Весь день читал “Начало века” Белого, бегло просмотрел его же “На рубеже двух веков”. Прочел главу о Поливановской гимназии и страницы об отце матери Белого Дмитрие <так!> Егоровиче Егорове: по матери Белый был в родстве с Лямиными, Ремизовыми, следовательно и с Найденовыми. За Бугаева вышла его мать без любви, считалась красавицей. Много выезжала по балам... Почему ее называли “прозерпиночкой”, осталось невыясненным. Этого прозвища Белый, кажется, нигде не приводит. Из остального заинтересовался главой о Ив. Ив. Иванове, но прочесть не успел, т. к. Таняша должна была вернуть книгу по принадлежности»[48].

Эта запись показывает, что первый вариант курса, в 1944 г., он читал, не будучи знаком с мемуарной трилогией Белого. Но и ко второму курсу он не прочитал «Встреч» Вл. Пяста, нет ссылок на книги хорошо ему знакомых П. П. Перцова и Г. И. Чулкова (хотя первая в каталоге библиотеки Розанова числится).

Кажется, больше рассчитывает он на собранные устные воспоминания. Большая часть из них сейчас опубликована под названием «Сказы о поэтах»[49]. На самом деле это никакие не «сказы», а материалы для спецкурса и возможной книжки, которую он начинает планировать. О Белом ему рассказывали

специально, к этому добавлялись собственные воспоминания, и таким образом осуществлялась попытка создать «историю современности». Но пережить август 1946 года она была бессильна. Если Розанов собирал материалы, то тайно, и в известной части архива обнаружить их не удалось.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 12. Ед. хр. 6. Л. 6 об. Далее ссылки — без указания РГБ и номера фонда.

2 Карт. 3. Ед. хр. 16. Л. 40.

3 Карт. 53. Ед. хр. 44. Л. 33.

4 Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 71 и об.

5 См.: Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» / Предисл., публ. и примеч. Е. В. Глуховой // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 57–66.

6 Карт. 4. Ед. хр. 2. Л. 17.

7 Там же.

8 *Андрей Белый.* Ракурс к дневнику / Публ. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Отв. ред. А. Ю. Галушкин, О. А. Коростелев; научн. ред. М. Л. Спивак; сост. А. В. Лавров и Дж. Малмстад; подг. текста А. В. Лаврова, Дж. Малмстада, Т. В. Павловой, М. Л. Спивак; статьи и коммент. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада, М. Л. Спивак. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 451.

9 Подробнее см.: *Преображенский С. Ю.* Русский формализм глазами традиционалиста (И. Н. Розанов о О. М. Брике и МЛК) // Методология и практика русского формализма. Бриковский сборник. Вып. II. М., 2014. С. 94–101; *Богомолов Н. А.* В книжном углу — 14 // Новое литературное обозрение. 2015. № 131. С. 391–396.

10 О ней и ее отношениях с Розановым см.: *Богомолов Н. А.* Два советских Лермонтова // Новый мир. 2014. № 10. С. 178–194.

11 Карт. 4. Ед. хр. 2. Л. 132.

12 См.: Литературная жизнь России 1920-х годов: События. Отзывы современников. Библиография / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2005. Т. 1. Ч. 1. С. 484.

13 Стихотворения Георгия Чулкова. М., 1922. С. 43.

14 См. о нем: «Пришел Сураварди, о котором надо сказать особо. Родом индус, он приехал в Россию из Оксфорда, в 1916 году, в качестве туриста. Побывал в Петербурге, в Киеве, в Крыму, а к концу 1917 года очутился в Москве. С изумительной быстротой научился он русскому языку и вскоре в литературной и театральной Москве стал всеобщим любимцем. Бывал всюду, работал в Художественном театре, основательно ознакомился с русской литературой и сумел полюбить не только ее, но и самую Россию — полюбить бескорыстно, в самые тяжкие годы ее. С нами он голодал, холодал, с нами же очутился и в репертуарной секции Тео. В 1920 году он бежал из советской России (его не хотели выпускать) и долгие годы жил в Праге, в Берлине, в Париже жизнью русского эмигранта. Сейчас он в Индии» (*Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 248–249).

15 См.: *Андреева И. П.* Неуловимое созданье: Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000; *Устинов А. Б.* Венецианский роман Владислава Ходасевича // Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана / Сост. и ред. А. Б. Устинов. М., 2010. С. 92–116.

16 Литературная жизнь России 1920-х годов. С. 595.

17 Карт. 4. Ед. хр. 3. Л. 3–5 об. Давид Федорович Виленский (1896–1937), поэт. Начинал в Сибири и на Урале как футурист, позже стал известен как детский поэт. Арестован в 1935 г., в Дмитлаге был ответственным секретарем журнала «На штурм трассы»; расстрелян. Дир Туманный — псевдоним Николая Николаевича Панова (1903–1973), автора нескольких книг стихов, к первой из которых в сентябре 1920 г. Белый написал предисловие (см.: *Богомолов Н. А.* Русская литература первой трети XX века: Портреты, проблемы, разыскания. Томск, 1999. С. 298–299; Предисловие к книге Дира Туманного «Московская Америка. Стихи о 1918–1920 годах» / Публ. и вступит. ст. О. Я. Обуховой // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 433–439), впоследствии стал писателем-маринистом. Наталья Петровна Кугушева (1899–1964), поэтесса. При жизни печаталась очень мало. В недавнее время вышли два ее сборника: Некрашенные весла: Стихотворения (1920–1956) / Сост., подгот. текста и вступит. ст. Н. М. Рубашевой; общ. ред. Л. М. Турчинского. М., 2003; Проржавленные дни: Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. А. Л. Соболева. М., 2010. Надежда Давыдовна Вольпин (1900–1998) была ученицей Розанова по гимназии, некоторое время писала стихи, впоследствии стала известна как переводчица стихов и прозы; жена С. А. Есенина и мать диссидента А. С. Есенина-Вольпина. К слову приведем запись Розанова в дневнике от 13 сентября 1949 г.: «Над. Вольпин сообщила мне неприятные известия о ее сыне. После блестящей защиты диссертации по математике (у Александрова) он вскоре подвергся неприятности из-за излишней болтливости. Его поместили в больницу как шизофреника, с принудительным лечением. Нечто подобное было, очевидно, и с <Бируновой ?>. Доктора высказали предположение, не наследие ли это от Серг. Есенина. Но это неверно. У С. Ес. была мания преследования (Кусиков меня хочет убить, — говорил он. Всех людей он делил на друзей и врагов. И самоубийство он совершил, убежав из больницы для душевнобольных). Наследственность шизофрении идет по боковой линии. Больна была тетка Надежды Вольпин, к<отор>ая сама не подвержена этой болезни, но ее старшая сестра Люба была подвержена...» (Карт. 5. Ед. хр. 10. Л. 255 об.–256). Вячеслав Александрович Ковалевский (1897–1977), начинавший как поэт, впоследствии перешел на прозу. Евгений Львович Кумминг (1899–1980), поэт и драматург (описание его литографированной книги «Драматические опыты» (Пг., 1920) см.: ООО «Аукционный дом “Империя”». Аукцион № 27. Антикварные книги, автографы, фотографии. Книги русской эмиграции из частных собраний. М., 2013. С. 118), впоследствии, в эмиграции, журналист, писавший по-русски и по-немецки, редактор берлинской газеты «Новое слово», зондерфюрер гитлеровской армии, после войны снова журналист. Захар Львович Хацревин (1903–1941), поэт и прозаик, чаще всего писал в соавторстве с Б. М. Лапиным, вместе с ним и погиб в окружении на Украине. В статьях «Википедии» (источника ненадежного) говорится о том, что значительная часть этих поэтов была членами «Зеленой мастерской», созданной осенью 1920 по инициативе Кумминга под руководством Андрея Белого. Данных об этом объединении нам собрать не удалось.

18 Карт. 4. Ед. хр. 3. Л. 3 об.–4. Петр Николаевич Петровский (1864–1946), поэт, переводчик.

19 Карт. 4. Ед. хр. 5. Л. 31–31 об.

20 Литературная жизнь России 1920-х годов. М., 2005. Т. 1. Ч. 2. С. 21.

21 Карт. 4. Ед. хр. 5. Л. 84 об.

22 Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 2. С. 186.

23 *Андрей Белый.* Выступления, прения <1932–1933> / Публ. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. М., 2016. С. 746.

24 Карт. 4. Ед. хр. 10. Л. 8. ФОСП — Федерация объединений советских писателей. Михаил Петрович Малишевский (1896–1955), поэт, стиховед (см.: *Соболев А.* Чанг в беде // Мегалит: Евразийский журнальный портал (http://www.promegalit.ru/publics.php?id=7735);

Мочалова О. Голоса Серебряного века: Поэт о поэтах. М., 2004. С. 78–83). Анатолий Глебович Глебов (наст. фамилия Котельников; 1899–1964), драматург.

25 Мы полагаем, что записывавший сразу Розанов более прав в фиксации числа. На Квятковского, видимо, действовал гипноз памятной даты 23 апреля.

26 *Квятковский А. П.* Ритмология. СПб., 2009. С. 679 (в комментарии И. Б. Роднянской).

27 *Квятковский Я.* Краткая биография автора // Там же. С. 702.

28 Карт. 4. Ед. хр. 2. Л. 101.

29 Там же. Л. 102 об.–103.

30 Там же. Л. 106 об.

31 Там же. Л. 115.

32 Карт. 4. Ед. хр. 5. Л. 17 об. Мысль Розанова, вероятно, относится к тому, что в книге «Символизм» Белый часто ссылается на Н. Ф. Остолопова, оставляя труды прочих авторов вне поля своего зрения.

33 Там же. Л. 27. Сводку данных см.: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 2. С. 26. Запись из дневника Розанова опубликована: *Богомолов Н. А.* В книжном углу — 13 // Новое литературное обозрение. 2014. № 129. С. 411–412.

34 *Соболев А. Л.* Летейская библиотека: Очерки и материалы по истории русской литературы XX века. Т. II. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М., 2013. С. 277–293.

35 Карт. 4. Ед. хр. 4. Л. 10 об.

36 Там же. Л. 11.

37 Там же. Л. 19–20.

38 Истолкование этой записи в контексте творчества Ходасевича см.: *Богомолов Н. А.* Ходасевич в дневнике И. Н. Розанова (1913–1923) // Russian Literature. 2016. LXXX — I/II (в печати).

39 Карт. 4. Ед. хр. 12. Л. 2–2 об. Запись сделана 9 января. Сходно описывал выступление Гроссмана Е. Ф. Вихрев в дневнике: «И наконец — м.б. лучше всех — Леонид Гроссман: о величии А. Белого, о гениальности; сравнивал с Достоевским и Толстым» (см.: *Вихрев Е.* Из дневника 1934 г. / Публ. О. К. Переверзева // Смерть Андрея Белого. С. 326). Еще одна фраза сохранилась в записях Е. Я. Архиппова: «Склероз — это коршун, который клевал печень этого Прометея» (см.: *Архиппов Е. Я.* Из записных тетрадей 1933–1934 гг. / Публ. Е. В. Наседкиной // Смерть Андрея Белого. С. 414).

40 Там же. Л. 23 об.–24. Запись от 17 января. Быстрицкий — конечно, Э. Г. Багрицкий. Другой покойник — литературовед Николай Михайлович Мендельсон (1872–1934).

41 Там же. Л. 55 об. О подготовке сборника избранных стихотворений Андрея Белого см.: *Зайцев П. Н.* Из записей 1933–1934 гг. / Публ. М. Л. Спивак // Смерть Андрея Белого. С. 291–297; *Тарасенков А. К.* Пастернак. Черновые записи. 1934–1939 // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч. Т. XI: Борис Пастернак в воспоминаниях современников. М., 2005. С. 159. Во № 2 журнала «Остров» вошли стихотворения Белого «Родина» и «Змея». Номер не был выкуплен из типографии и почти весь тираж уничтожен. Подробнее см.: Второй номер журнала «Остров» / Публ. А. Г. Терехова // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 317–326. В собрании Розанова № 2 «Острова» представлен корректурой (см.: Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова: Библиографическое описание. М., 1975. С. 380).

42 Хранятся — Карт. 40. Ед. хр. 8.

43 Карт. 5. Ед. хр. 1. Л. 74 и об. Опубликовано: *Богомолов Н. А.* Разговор с Мариной Цветаевой: Из дневника И. Н. Розанова // Новый мир. 2016. № 4.

44 Карт. 5. Ед. хр. 3. Л. 57 об.–58. Мы не знаем, намеренно Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978) исказил факты или нет, но следует констатировать, что изложение явно

ошибочно. Первоначально вышла «Антология» книгоиздательства «Мусагет» (в начале июня 1911), и лишь затем «Круговая чаша» (М., 1913) и «Лирика» (М., 1913; вышла в апреле). С. Н. Дурылин писал про последний сборник: «Молодые поэты, участвовавшие в этой “Антологии” — Бобров, Раевский, Сидоров, Рубанович, — затеяли через 2 года свою маленькую “Антологию” под назв<анием> “Лирика”» (Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы / Сост. и вступит. ст. А. И. Резниченко. М., 2014. С. 406; о соотношении альманахов см. материалы, собранные в статьях: *Гоголин М. Ю., Резниченко А. И.* «Антология» издательства «Мусагет» в комментариях С. Н. Дурылина // Там же. С. 347–410; Из архивов Шервинского, Дурылина, Сидорова / Публ. Т. Ф. Нешумовой // Toronto Slavic Quarterly. 2006. № 18; электронный ресурс: http://sites.utoronto.ca/tsq/18/neshumova18.shtml).

45 Карт. 5. Ед. хр. 3. Л. 79. Сергей Петрович Варшавский (1906–1980) и Б. Рест (настоящее имя Юлий Исаакович Шапиро [по сведениям каталога РНБ — Рест-Шаро]; 1907–1994), литераторы, военные корреспонденты, авторы книг об Эрмитаже. Сергей Александрович Васильев (1911–1975), поэт, военный корреспондент. В разговоре упоминаются: Александр Алексеевич Измайлов (1873–1921), прозаик, литературный критик, известный пародист. «Парнас дыбом» — сборник пародий Э. С. Паперной, А. Г. Розенберга и А. М. Финкеля (4 издания в 1920-е годы), Александр Григорьевич Архангельский (1889–1938), едва ли не самый знаменитый советский пародист, а также Александр Матвеевич Флит (1891–1954), поэт-сатирик и пародист. Василий Васильевич Шкваркин (1894–1967), советский драматург. Петр Петрович Потемкин (1886–1926), поэт, постоянный автор журнала «Сатирикон».

46 См.: *Кузмин М.* Дневник 1934 года. 2-е изд. испр. и доп. / Под ред. Г. А. Морева. СПб., 2007 (По указателю).

47 Карт. 12. Ед. хр. 6. Л. 18 об. Несколько подробнее об этом предприятии Розанова см.: *Богомолов Н. А.* К истории одного спецкурса // Acta Slavica Estonica, V. Блоковский сборник XIX. Тарту, 2015.

48 Карт. 5. Ед. хр. 6. Л. 128 об.

49 См.: *Соболев А. Л.* Летейская библиотека. Т. II. С. 300–319.

Н. Т. Тарумова (Москва)

СЕМЕЙНАЯ ПЕРЕПИСКА БУГАЕВЫХ: ОБЗОР И ФРАГМЕНТЫ

Считается, что письма не могут рассматриваться в качестве строгих исторических документов — слишком много персонального, авторского заключено в их содержании. Тем не менее, если оценивать переписку как инструмент для изучения личности корреспондентов, особенно если речь идет о переписке семейной, то письма предоставляют исследователю широчайшие возможности для изучения нравов, быта и, разумеется, личных взаимоотношений авторов. Письмо — вероятно, лучший (и, к счастью, общепринятый в дворянской среде) способ передать впечатления.

Эпистолярное наследие Николая Васильевича Бугаева (1837, Душети, Тифлисская губерния — 1903, Москва), известного математика, профессора, декана математического факультета Московского университета, отца Андрея Белого до сих пор остается неопубликованным. Его письма (отдельные экземпляры) впервые были введены в научный оборот автором этой статьи в 2005 г. на юбилейной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Андрея Белого, и были опубликованы в ряде работ[1].

Сохранившиеся письма Николая Васильевича Бугаева к жене, сыну (*Илл. 1, 2, 3*) и близким родственникам являются ценнейшим источником, раскрывающим процесс формирования личности Андрея Белого. Характер данных писем делает их живым свидетельством взаимоотношений отца и сына, где отец выступает как мудрый наставник и духовный руководитель. В письмах запечатлен образ жизни семьи Бугаевых, их досуг и труды, нашло отражение внимательное и нежное отношение родителей к сыну, его занятиям и творчеству. Многие письма семьи Бугаевых не дошли до нас, однако и те, что сохранились, представляют собой важное свидетельство времени.

Изучаемая переписка имеет характер диалогового дискурса. Культурологическое исследование, опирающееся на письма, позволяет реконструировать языковой и бытийный облик времени, речевую практику и содержание жизни профессорского сообщества.

Письма написаны трудночитаемой скорописью, некоторые — на французском языке. В связи с этим одна из дополнительных задач заключалась в том, чтобы сделать эти документы доступными для чтения.



Илл. 1. *Н. В. Бугаев, отец Андрея Белого*
Фотография М. Б. Тулинова. 1866–1877
Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)



Илл. 2. *А. Д. Бугаева, мать Андрея Белого*
Неизвестный фотограф. 1895
Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)

Автором данной статьи было собрано и систематизировано 164 документа семейной переписки с 1877 по 1903 гг., хранящихся в Отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ им. М. В. Ломоносова (НБ МГУ), в РГАЛИ и в Научно-исследовательском отделе рукописей РГБ. Самым представительным является архивный фонд Н. В. Бугаева в НБ МГУ (Ф. 41), в котором отложилось 194 листа семейной, 498 листов научной, 70 листов хозяйственно-деловой и 20 листов разной переписки. В РГАЛИ и РГБ письма Н. В. Бугаева хранятся в фондах Андрея Белого (РГАЛИ — Ф. 53; РГБ — Ф. 25). Они распределились следующим образом: НБ МГУ — 104 письма; РГАЛИ — 29 писем; НИОР РГБ — 31 письмо. В текстах имеются отсылки к письмам-ответам. Комплекс семейной переписки дополнен немногочисленной перепиской родных, знакомых и друзей. Например, письмами Е. Д. Егоровой[2], М. С. Муромцевой[3] и др. к Б. Н. Бугаеву; письмами к Н. В. Бугаеву его сестры А. В. Ильяшенко[4] и близкого друга, шафера на свадьбе М. М. Ковалевского[5]. Имеются также воспоминания о Н. В. Бугаеве Н. И. Стороженко[6] и Л. К. Лахтина[7], некрологи и наградные документы. За научную деятельность Н. В. Бугаев был награжден четырьмя орденами и серебряной медалью. Хронологический порядок награждения: 1871 г. — орден св. Анны II степени; 1874 г. — орден Владимира III степени; 1886 г. — орден Станислава I степени; 1890 г. — орден св. Анны I степени (*Илл. 4*)[8]; 1897 г. — серебряная медаль на Андреевской ленте.

Самые ранние документы находятся в НБ МГУ. Это письма Н. В. Бугаева к невесте, Александре Дмитриевне Егоровой (1858–1922)[9]. Сохранилось 13 писем: 5 датируемых относятся к 1877–1879 гг. и 8 писем без даты. По соотношению с другими письмами и по содержанию последние относятся к концу 1879 г.



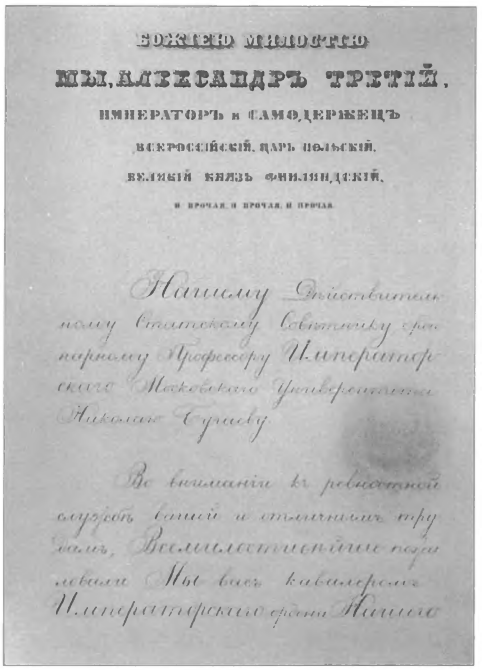
Илл. 3. *Боря Бугаев. Фотография Р. Ю. Тиле. Ок. 1895. Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)*

1 мая 1879 г. Н. В. Бугаев писал:

> «Милостивая Государыня Александра Дмитриевна, Вы имели настолько нравственного цинизма, что прямо и открыто заявили мне, что в ваших отношениях Вы не руководились никаким добрым расположением ко мне. Я теперь вижу, что Вы играли со мною недостойную комедию и таким образом надругались над Богом, мною и вашими родными. Не желая продолжать этого бесчестного дела, я возвращаю Вам ваше слово. Не я искал Вас в последнее время. Надеюсь, что с вашею совестью Вы будете рады этому исходу. Вы сами его искали. Остаюсь неуважающий Вас. Н. Бугаев»[10].

Как известно, Белый отразил этот факт в мемуарах «На рубеже двух столетий»: «<...> делал он (отец) предложение; и — получал отказ. Наконец мать согласилась; <...> Мать вышла замуж за *уважение*; отец женился на *пропорциях*; но ни *уважаемых пропорций*, ни *пропорционального уважения* не сложилось никак»[11]. Тем не менее, семья Бугаевых состоялась. Родители Андрея Белого венчались 16 января 1880 г. (*Илл. 5*) В свидетельстве о браке записано:

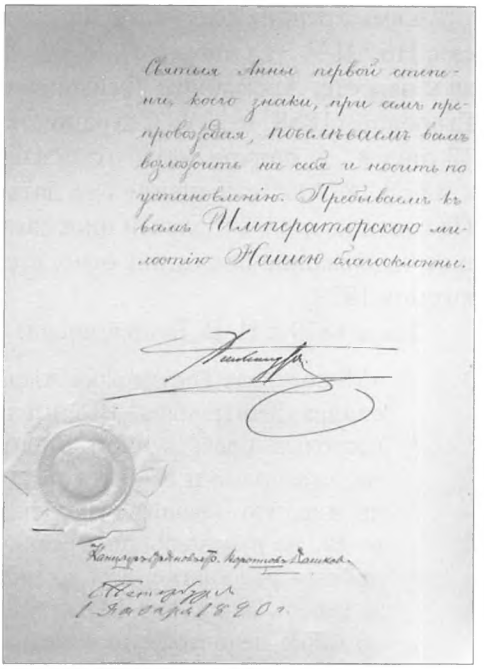
> «Сим свидетельствую, что в метрических книгах имеющихся при Церкви Петра и Павла, что при 4м Гренадерском Несвижском полку во второй части о бракосочетавшихся значится записанным так: Ординарный Профессор Московскаго Университета Статский Советник Николай Васильев Бугаев тысяча восемьсот восьмидесятого (1880) года месяца Января 16 дня, *повенчан*, с дочерью Московскаго Купца Александрою Дмитриевою Егоровою, оба первым браком. В чем с приложением казенной Церковной печати, удостоверяю.
> Город Москва Апреля 18 дня.
> Священник 4го Гренадерскаго Несвижского полка Сергей Богоявленский.
> Печать. № 69й»[12].



БОЖІЕЮ МИЛОСТІЮ
МЫ, АЛЕКСАНДРЪ ТРЕТІЙ,
ИМПЕРАТОРЪ и САМОДЕРЖЕЦЪ
ВСЕРОССІЙСКІЙ, ЦАРЬ ПОЛЬСКІЙ,
ВЕЛИКІЙ КНЯЗЬ ФИНЛЯНДСКІЙ,
и прочая, и прочая, и прочая.

Нашему Дѣйствительному Статскому Совѣтнику ординарному Профессору Императорскаго Московскаго Университета Николаю Бугаеву.

Во вниманіи къ ревностной службѣ вашей и отличнымъ трудамъ, Всемилостивѣйше пожаловали Мы васъ кавалеромъ Императорскаго ордена Нашего



Святыя Анны первой степени, коего знаки, при семъ препровождая, повелѣваемъ вамъ возложить на себя и носить по установленію. Пребываемъ къ вамъ Императорскою милостію Нашею благосклонны.

Канцлеръ Орденовъ Кр. Коронновъ Дашковъ.

С. Петербургъ
1 Января 1890 г.

Илл. 4. *Наградной документ кавалера Ордена Святой Анны первой степени Н. В. Бугаева. 1890*
Научная библиотека МГУ

Когда у Бугаевых родился сын (*Илл. 6*), будущий поэт Андрей Белый, М. М. Ковалевский писал из Лондона:

> «Дорогой Николай Васильевич, Сердечно поздравляю по случаю рождения сына. Надеюсь быть с ним таким же приятелем, как и с Вами; уверенный, благодаря Дарвину, он унаследует умственные и нравственные качества своего отца. <...> Счастливый Вы человек! И можете на ком сосредоточить Ваши привязанности, не то, что брат-холостяк. Впрочем, семейная Ваша привязанность не устраняют прежние дружеские, и Вы недавно еще доказали это своим приветствием»[13].

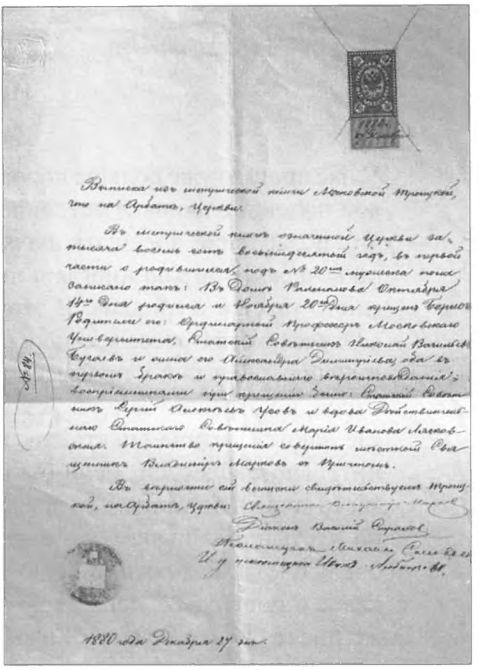
Ранний документ из переписки сына с отцом, предположительно относящийся к 1887 г., — открытка на французском языке маленького Бори, где он поздравляет отца с днем ангела[14].

Письма Н.В. Бугаева, написанные из разных городов (начиная с 1890 г. он каждый год был председателем испытательных комиссий в различных университетах: в Юрьеве (Тарту), Казани, Харькове, Санкт-Петербурге, Киеве, Одессе и Москве), ценны тем, что автор стремится запечатлеть в них самые яркие картинки и переживания и сам говорит нам о том, что для него важно и интересно.

Приведем в качестве примера два письма:



Илл. 5. *Свидетельство о венчании Н. В. Бугаева с А. Д. Егоровой. 1880 Научная библиотека МГУ*



Илл. 6. *Свидетельство о крещении Бориса Бугаева. 1880 Научная библиотека МГУ*

«С. Петербург 1882 г., ноябрь 25,
11 часов вечера

Милая Шура,

Я приехал в Петербург в 10 часов в четверг и, не отдыхая, тотчас отправился с Давидовым и Цингером к министру Делянову. Он нас принял любезно и, не обещаясь ничего наверное, выразил желание помочь нам в нашем ходатайстве по делам математического общества. За тем вместе с Цингером мы отправились в академию Генерального штаба и приветствовали ее начальника Драгомирова Почетным членом нашего Университета. Он благодарил нас и приказал выдать нам пригласительные билеты на молебен, на акт и на обед по случаю юбилея Академии. Билет на обед стоит 25 рублей, но нам выдали, ничего с нас не взяли. Оттуда я с Цингером и его братом полковником Генерального штаба отправились обедать к профессору Петербургского Университета Бобылеву, где я провел вечер до 7 часов. Цингер отправился в театр, а я отправился домой.

Остановился я вместе с профессором Цингером в одной комнате.

Пиши мне по адресу: Николаю Васильевичу Бугаеву на Малой Морской, в гостинице Гранд Отель, кв. 45, в С-Петербург.

Пиши, как проводишь время. Целую тебя и Борю.

Тысячу раз любящий тебя Н. Бугаев»[15].

*

«Казань. Воскресенская улица,
Нумера Франция, № 5. 1892-го года, мая 19.

Дорогая Шура,

У нас прошло уже больше половины экзаменов. Все окончено будет в первой половине июня. Я устроился в Казани недурно. За три рубля я получил позволение посещать шахматный клуб, куда почти ежедневно хожу по вечерам и играю иногда в шахматы. Туда же я хожу обедать. В клубе много газет и журналов. В этом отношении мне, пожалуй, удобнее чем в Одессе, хотя Одесса все-таки приятнее Казани. Народ же в Казани проще и лучше. Обедал я у профессора Суворова. Профессора очень любезный народ, но страшно заняты экзаменами. Клуб расположен в саду Панаева, где даются летние спектакли. Все однако в более мизерном виде, сравнительно с Одессой. Если бы не клуб, то была бы страшная скука, ибо здесь ходить по улицам не представляет никакого интереса. Везде довольно пустынно. Никаких кафе нет и рестораны сравнительно с одесскими очень плохи. Радуюсь за Борю. Поздравь его от меня с переходом во 2-ой класс и поцелуй за меня. Жду от тебя известий. Пиши мне почаще. Мне же писать почти нечего. Жизнь идет до такой степени однообразно, что не представляет никакого интереса. Шапочных знакомств у меня довольно много, но я почти никого не посещаю. Боюсь беспокоить, зная, что люди очень заняты. Слуцкий меня посещает и каждое посещение сопровождается выкачиванием нескольких рублей. По мере возможности я его ими ссужаю. До свидания. В ожидании от тебя письма остаюсь любящий тебя Н. Бугаев»[16].

Семейная переписка Н. В. Бугаева носит бытовой характер. В ней много не только деталей внутренней жизни ученого, но и повседневности, окружающей его. Николай Васильевич легко и радостно вступает в письменный разговор с родными. Привязанность к семье, желание поделиться самыми сокровенными переживаниями делают этот источник необыкновенно важным для изучения семейных отношений и мировоззрения ученого.

«Москва 1884 года февраль 3.

Милая Шура,

Письмо твое я получил 2-го февраля и сейчас отвечать не мог, потому что отправился обедать к Селевановым и там провел весь вечер. Между их знакомыми у них обедал тот самый Урусов, который не отдаст денег Вере Николаевне. Меня засадили играть в карты, и я проиграл полтора рубля. Боренька, слава богу, здоров и в хорошую погоду гуляет почти каждый день. Я сейчас спрашивал Борю, и он просит тебя поцеловать три раза. Мне очень приятно, что ты проводишь время хорошо. То впечатление, которое ты получила теперь от Петербурга, совершенно похоже на то, которое испытывает человек, приехавший в первый раз за границу, с тою разницею, что ты вполне понимаешь язык и тебе доступна окружающая жизнь. Бла-

годари от меня Екатерину Ивановну за ту любезность, с которою она относится к тебе, и осмотри подробнее все замечательные места Петербурга. Побывай в Эрмитаже (известной дворцовой картинной галереи), в музее в Исаакиевском Соборе и пр. У тебя была с визитом Варвара Сергеевна Пьянова. Меня не было дома. Пиши чаще и подробнее, что ты видела и какое впечатление на тебя произвело все виденное. Я был в заседании одной комиссии в Думе по вопросу о проложении труб для вывоза всевозможных отбросов из Москвы. Еще раз прошу о передаче моего поклона и благодарности Екатерине Ивановне. Каролина Карловна просила передать тебе тоже поклон. После получения твоего письма я никого не видел из наших.

До свидания. Остаюсь любящий тебя твой Николай»[17].

*

«Харьков, Екатеринославская улица,
Гостиница Моне № 29, 1893 г. 1 июня

Дорогая Шура,

Из твоего письма и письма Казначея я усматриваю, что условия получения мною жалования могут остаться прежние впредь до моего возвращения в Москву. Это очень для меня удобно. Посылаю тебе с этим письмом *сто* рублей. Хотя это для меня трудно, но ты по крайней мере будешь вполне обеспечена в своих нуждах. Вместе с этим я тебе высылаю доверенность на получение жалования за июнь месяц. Его ты получишь двадцатого июня. Если останутся деньги, истрать рублей 25 на удовольствия. Мне будет приятно, если ты будешь весела и довольна. Экзамены наши окончились, и теперь я подготовляю материал для дипломов и составления отчета Попечителю Харьковского учебного округа. Все это меня заставит пробыть в Харькове по крайней мере до 7 июня, а затем я двинусь в Екатеринодар. Я, слава Богу, здоров. Экзаменами как профессора, так и экзаменующиеся остались довольны. Экзаменующиеся хотели меня далее проводить на станцию, но я отказался. Я вообще не люблю никаких демонстративных заявлений.

Видел я Максима Максимовича Ковалевского. Он приехал в Харьков для устройства дел по своему имению. Как-то мы провели несколько минут вместе (я, Андреев и Ковалевский) и припомнили то время, когда они были у меня шаферами на свадьбе.

Деньги двадцать рублей пускай пока останутся у тебя. Они назначены для математического сборника, и я по возвращению в Москву их передам в Математическое общество.

Напиши, когда будешь переезжать на дачу, сообщи, кстати, подробный адрес дачи и поклонись Лопатиным. Напиши также о гувернантке, что это за особа и на каких условиях она у нас живет.

Поцелуй за меня Борю и поклонись всем нашим.

Целую тебя заочно и остаюсь любящий тебя Николай.

PS. Жду от Бори письма с подробным изложением о ходе его экзаменов. Письмо со вложением ста рублей»[18].

Надо также отметить, что информация, содержащаяся в переписке, не раз помогала исследователям в установлении исторических мест, дат и имен. В моем случае появилась возможность предположить приблизительную дату смерти бабушки Белого по материнской линии Е. Ф. Егоровой (в девичестве Желвуновой)[19]. Последнее упоминание о Елизавете Федоровне присутствует в письме Николая Васильевича от 30 августа 1900 г. из Киева. В следующем сохранившемся письме — от 24 апреля 1901 г. из Казани — и в последующих текстах упоминаний нет. У Андрея Белого последнее упоминание о бабушке было в письме к матери от 7 сентября 1900 г., а в следующем письме, датируемом 14 мая 1901 г., упоминаний о бабушке нет тоже. Можно предположить, что дата смерти Е. Ф. Егоровой приходится на период с 7 сентября 1900 г. по 24 апреля 1901 г., т. е. на конец 1900 — начало 1901 гг.

Кроме того, материалы архива Н. В. Бугаева дали возможность определить точное местонахождение южного земельного участка, о котором Андрей Белый писал в мемуарах «Начало века». Первое упоминание о нем — в письме Н. В. Бугаева к жене от 16 июня 1893 г.:

> «На казенном плане я видел расположение моего имения. Оно более версты тянется вдоль речки Хероты[20] и имеет на всем продолжении не менее полуверсты поперек. Рядом со мною находится деревня Молдовка[21]. Теперь я еду в Новороссийск и оттуда поеду в свое имение посмотреть его на месте»[22].

Документы, касающиеся южного земельного участка, также хранятся в НБ МГУ. Это уведомление из Екатеринодара об утверждении купчей на имение со счетом на расходы от присяжного поверенного Александра Васильевича Михина[23] Н. В. Бугаеву от 4 августа 1893 г.[24]

> «Милостивый Государь, Николай Васильевич.
>
> Согласно поручению нашему, я утвердил купчую, которую посылаю отдельной посылкою вместе с планом. По прилагаемому счету благоволите уплатить мне 32 рубля 80 копеек.
>
> Копия доверенности — 1 р. 20 к.;
> Прошение Старшему нотариусу — 80 к.;
> Прошение о выдаче полевого журнала — 80 к.;
> пошлина — 2 р. 68 к.;
> Утверждение купчей — 30 р. 20 к.;
> Гонорар по утверждению и получению купчей — 25 р.;
> Получено мною лично — 30 р. 20 к.
> остается — 32 р. 80 к.
>
> С наилучшим уважением ваш поверенный А. В. Михин».

А также — и письмо-прошение от 25 октября 1894 г.[25]

> «На основании повестки за № 2458 Межевого Присутствия Тифлиской Судебной Палаты о том, что им изготовлена копия с утвержденного межевого плана *участка земли* Черноморского округа Сочинского Отдела поселений

в бассейне реки Хероты, имею честь, согласно платежному свидетельству за № 2459, врученному мне 29 сентября 1894 года внести *два рубля сорок пять копеек* (2 р. 45 к.), следующее на основании 341§ получения о размежеваний Закавказского края за копию с плана обмежеванного участка земли Черноморского округа Сочинского Отдела в бассейне реки Хероты принадлежащего ему задельную плату за 48 десятин 1400 кв. сажень, каковые деньги должны быть записаны в § 31 ст. 6 сметы Министерства юстиции за 1892 год. Покорнейше прошу Казначейство выдать мне квитанцию об уплате означенных денег для предъявления в Управление государственными имуществами Кубанской области.

Заслуженный ординарный профессор Императорского Московского университета, Действительный статский Советник Ник. Вас. Бугаев.

Москва, 1894 г., 25 октября».

Необходимо сказать и о письмах мадемуазель Беллы Радин (Radin), которая служила гувернанткой в семье Бугаевых и о которой Андрей Белый с большой нежностью писал в мемуарах. Гувернантки менялись очень часто:

«При нашем режиме гувернантки не могли пустить корня; они, быстро усвоив драматический темп течения дней у нас, блекли и ходили подавленные; и я слышал от всех: одно и то же: “Мсье, — удивительный: добрейший, умнейший... Но — мадам...”»[26].

Перебывали в доме и француженки, и немки: Генриэта Мартыновна (с осени 1885 до осени 1886 г.), фрейляйн Ноккерт (с осени 1886 до весны 1887 г.), Кениг и Беккер, мадемуазель Мари (с января по март 1888 г.), Мадам Тереза (с апреля до осени 1888 г.), мадам Фюмишон (с осени 1888 до весны 1889 г.).

Яркий след в памяти Белого оставили Раиса Ивановна Раппопорт (с осени 1884 по осень 1885 г.), «сказочная» гувернантка, «согревшая ребенка удивительной нежностью и лаской, зачитавшая ему и стихи, и сказки»[27], и мадемуазель Bella Radin, которая прожила в доме Бугаевых с весны 1889 до осени 1893 г.

«Наступило радостное событие, чреватое будущим: около меня появилась мадемуазель Белла Раден (по отцу — француженка, по матери — немка); она прожила четыре года, доведя до второго класса гимназии; она стала “другом” впервые; до нее — не было “друзей”; кабы не она, чем бы я стал? <...> жизнь начинает мне улыбаться; умная мадемуазель — друг дома, своя; и отец, и мать, поручив меня ей всецело, уже не ссорятся из-за меня»[28].

Но по истечению времени было решено, что «осенью “мадемуазель” уходит; ей-де нечего делать со мной; пришла осень: ушла; и осталась в душе, точно яма: мы же жили с ней душа в душу — четыре года; первое время она иногда появлялась на углу Пречистенки и Левшинского переулка, подкарауливая наш выход из гимназии, чтобы увидеться нам; и — провожала до дому; потом поступила на место; и встреч больше не было; изредка появлялась к нам в гости к величайшей радости моей до... 1906 года, когда уехала за границу. С тех пор я не видел моей некогда “избавительницы”; и всегда — друга»[29].

Мне удалось найти три письма на французском языке B. Radin к Боре Бугаеву и одно — к А. Д. Бугаевой. Из этих писем со всей очевидностью следует, что все биографы и исследователи творчества Белого писали ее фамилию с ошибкой: ведь он сам в мемуарах именовал ее Беллой Раден или Радэн. Она же подписывалась неизменно — Radin (через «и» — Радин), а в одном из писем вообще раскрыла свое полное имя: Изабелла Осиповна Радина (*Илл. 7*).

Очень жаль, что ответы вряд ли удастся отыскать. В 1906 г. Б. Радин уехала за границу и следы ее затерялись. Приведем сохранившиеся письма[30]:

Москва, 12.05.1892.

«Дорогой Бабусинка!

Мои мысли сегодня обращены к вам, мой маленький друг, и я очень, очень грущу без вас. Надеюсь, что у вас все в порядке, и что вы обо мне думаете. Может быть, мама позволит вам зайти ко мне сегодня или завтра. Я была бы очень рада. Я живу у моей матери, вы знаете, где это: Столешников пер. 2, д. Малушин[а] 3, № 38. Но в любом случае, напишите мне сразу же, мой милый Барюшик, вы ведь обещали, вы же знаете, как я вас люблю. Надеюсь, что вы сможете самостоятельно прочитать мое письмо. Нарочно пишу так крупно, насколько это возможно. Видите, я сдержала слово и пишу вам, теперь и вы сдержите свое и напишите, как можете, с ошибками.

Я вас обнимаю от всего сердца и остаюсь вашим преданным другом.

Белла Радин

Кланяйтесь маме».

*

Москва, 18.11.1892.

«Дорогой мой маленький Бобинька!

Я очень расстроена тем, что вы больны, но надеюсь, что вам теперь лучше. Вы доставите мне большое удовольствие, если напишите сегодня же о том, как вы себя чувствуете. Напишите длинное письмо, о чем хотите, и, пожалуйста, без посторонней помощи. Крепко целую моего милого мальчика и буду ждать с нетерпением ваше письмо. Кланяйтесь маме и папе. Целую вас еще раз, всегда буду вашим другом.

Белла Радин

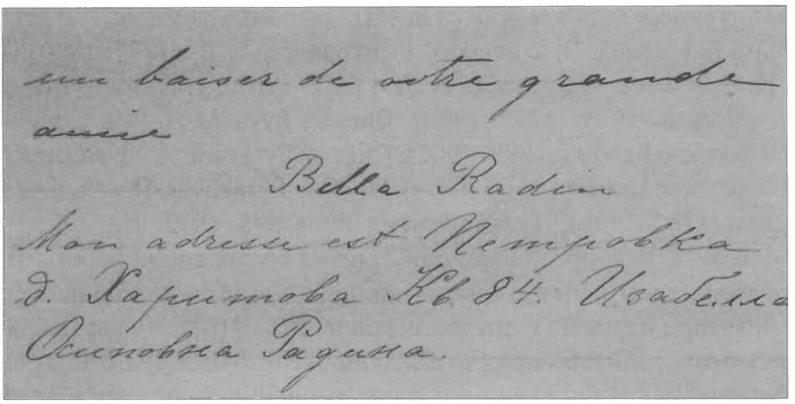
Мой адрес: Петровка, дом Харитонова, кв. 84.
Изабелла Осиповна Радина».

*

Кунаково, 09.08.1893.

«Дорогая Мадам!

Каждый день собиралась написать вам и делаю это только сегодня. Надеюсь, вы в добром здравии, как и мой дорогой Бобинька и ваш супруг. С большим удовольствием вспоминаю пребывание у вас в Царицино, было


un baiser de votre grande
amie
Bella Radin
Mon adresse est Петровка
д. Харитова Кв 84. Изабелла
Осиповна Радина.

Илл. 7. *Письмо Беллы Радин Боре Бугаеву (фрагмент). 1892. НИОР РГБ*

очень приятно увидеться со всеми вами, наговориться всласть, как в старое доброе время. Боюсь, что мне не удастся выполнить свое обещание и приехать к вам еще раз, дорога отсюда очень тяжелая. Как только вернусь в Москву, обязательно зайду к вам. Как вы там проводите время, все так же весело? Вы бы доставили мне большое удовольствие, если бы написали несколько строк. Мой брат Жозеф утверждает, что выслал вам счета, о которых шла речь, надеюсь, они до вас дошли. Если мадмуазель Катя еще у вас, поцелуйте ее от меня, нежно целую также моего Бобу. Низкий поклон вашему супругу и Зинаиде Александровне.

Целую вас, Мадам, от всего сердца.
Ваша преданная Белла Радин».

*

Москва, 15.12.1893

«Дорогой мой Бобинька!

Мне очень грустно, что я так давно не видела моего маленького друга. Надеюсь, Вы не все это время были в гимназии, в такой-то холод! Как Ваше здоровье, дорогой мой мальчик, я очень беспокоюсь за Вас, думаю о Вас каждый день. Доставьте мне большое удовольствие, напишите письмецо, я буду ждать с нетерпением завтра целый день. Напишите, чем занимаетесь, какие у Вас отметки, как Вы проводите время, что Вы читаете сейчас с мадмуазель, все это меня очень интересует, как и вообще все, что имеет к Вам отношение. Я собираю для Вас марки, дорогой мой Бобинька, и потом у меня есть несколько гравюр, которые, как мне кажется, можно использовать в декорациях Вашего театра. Все это я занесу Вам как-нибудь на днях в гимназию, если не будет слишком холодно. Надеюсь, у Вас все здоровы. Кланяйтесь маме, папе, всем домашним, а также собачкам, <...>. Вас же, мой самый любимый маленький друг, я обнимаю от всей души, в надежде, что Вы навсегда сохранили самые добрые воспоминания о Вашей преданной подруге».

Семейную переписку можно разделить на семь разделов:

Письма Бугаева Н. В. к невесте — Егоровой А. Д. (1877–1879); Письма Бугаева Н. В. к жене — Бугаевой А. Д. (1882–1902); Письма Бугаевой А. Д. к мужу — Бугаеву Н. В. (1892–1902); Письма Бугаева Н. В. к сыну — Бугаеву Б. Н. (Андрею Белому; 1890–1902); Письма Бугаевой А. Д. к сыну — Бугаеву Б. Н. (Андрею Белому; 1890–1904); Письма Бугаева Б. Н. (Андрея Белого) к родителям (1887–1903); Письма других лиц (1898–1899).

Основная часть корреспонденции приходится на время работы Н. В. Бугаева председателем испытательных комиссий в различных университетах России. Значение переписки трудно переоценить. Это не только выразительный психологический документ, отражающий состояние души авторов писем в различные периоды их жизни, но и интереснейший образец эпистолярной культуры XIX–XX вв.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Тарумова Н. Т.* Письма Н. В. Бугаева к сыну: хроника отношений // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 143–161; *Тарумова Н. Т.* Н. В. Бугаев (новые архивные материалы) // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008. С. 194–203; *Тарумова Н. Т.* Николай Васильевич Бугаев: неизвестные страницы жизни // Рукописи. Редкие издания. Архивы. Из фондов Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ. М.: Водолей Publishers, 2008. С. 57–68.

2 Егорова Екатерина Дмитриевна (1861–?), тетка Андрея Белого по материнской линии.

3 Муромцева Мария Сергеевна (1884–1930), дочь юриста, проф. Московского университета С. А. Муромцева (1850–1910) и певицы М. Н. Муромцевой (урожд. Климентовой; 1856–1917).

4 Ильяшенко Александра Васильевна (урожд. Бугаева), тетка Белого по отцовской линии.

5 Ковалевский Максим Максимович (1851–1916), историк, юрист, социолог, проф. Московского университета.

6 Стороженко Николай Ильич (1836–1906), историк западноевропейских литератур, шекспировед, проф. Московского университета, близкий друг Н. В. Бугаева.

7 Лахтин Леонид Кузьмич (1863–1927), математик, проф. Московского университета; ректор (1904–1905), декан физико-математического факультета (1912–1918); ученик Н. В. Бугаева.

8 Орден Св. Анны I степени — шитая или кованая, серебряная звезда, единственная из всех российских звезд носилась не на левой, а на правой стороне груди.

9 См.: *Тарумова Н. Т.* Николай Васильевич Бугаев: неизвестные страницы жизни.

10 НБ МГУ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 303. Л. 6.

11 *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М.; Л.: Земля и фабрика, 1931. С. 82.

12 НБ МГУ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1. Здесь и далее пунктуация частично приведена к современной норме.

13 Там же. Ед. хр. 333. Л. 74, 75.

14 Впервые информация о документе прозвучала в сообщении Т. В. Ливановой (Шуваловой) на Второй научной конференции «Андрей Белый» (Москва, ГМП, 26–29 октября 1994). НБ МГУ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 334. Л. 74, 75.

[15] НБ МГУ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 16, 17. Публикуется впервые. Упоминаются: профессора Московского университета математики А. Ю. Давидов (1823–1885/6) и В. Я. Цингер (1836–1907), министр народного просвещения с 1882 г. И. Д. Делянов (1818–1897), военный теоретик, с 1878 г. начальник Академии Генштаба М. И. Драгомиров (1830–1905), проф. Санкт-Петербургского университета физик Д. К. Бобылев (1842–1917).

[16] Там же. Л. 30. Публикуется впервые. Из упоминаемых известен Ф. М. Суворов (1845–1911), математик, профессор Казанского университета.

[17] Там же. Ед. хр. 30. Л. 18, 19. Публикуется впервые. Упоминаются: проф. Санкт-Петербургского университета математик Д. Ф. Селиванов (1855–1932), подруга А. Д. Бугаевой Е. И. Чернова (урожд. Гамалей; жена оперного певца А. Я. Чернова), друг Бугаевых В. С. Пьянова, гувернантка Каролина Карловна.

[18] Там же. Ед. хр. 305. Л. 43, 44. Публикуется впервые. Упоминаются: проф. Харьковского, потом Московского университетов математик К. А. Андреев (1848–1921), соседи по даче в Демьянове: юрист, публицист, выпускник Московского университета М. Н. Лопатин (1823–1900), его жена Е. Л. Лопатина (урожд. Чебышева; 1827–1910), их дети: Н. М. Лопатин (1854–1897), фольклорист, собиратель и издатель народных песен, Л. М. Лопатин (1855–1920), философ, психолог, проф. Московского университета, В. М. Лопатин (1861–1935), юрист, артист МХТ, Е. М. Лопатина (1865–1935), прозаик (псевдоним — К. Ельцова).

[19] См. о ней: *Шапошников М. Б.* К вопросу о происхождении Б. Н. Бугаева: Материнская линия // Андрей Белый в изменяющемся мире. С. 186–193.

[20] Херота — река в Адлерском районе Краснодарского края России.

[21] Деревня Молдовка находится в районе г. Адлер, основанном в 1869 г. После окончания Кавказской войны, с 1866 г. предгорные районы активно заселяются русскими, украинцами, белорусами, армянами, молдаванами и др. История освоения этих территорий нашла отражение в топонимике, в том числе — в названии Молдовка.

[22] НБ МГУ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 305. Л. 46, 47.

[23] Михин А. В. — присяжный поверенный Екатеринодарского окружного суда, доверенное лицо Н. В. Бугаева по оформлению земельного участка.

[24] НБ МГУ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 271. Л. 4.

[25] Там же. Ед. хр. 334. Л. 1.

[26] *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. С. 209.

[27] Там же. С. 83.

[28] Там же. С. 216, 220.

[29] Там же. С. 312.

[30] НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 27. Ед. хр. 21. Л. 1, 4–5, 7–9, 10–11. Письма Б. Радин публикуются впервые. Перевод с французского Е. Э. Разлоговой.

М. В. Скороходов (Москва)

ГИМНАЗИЯ Л. И. ПОЛИВАНОВА В ЖИЗНИ АНДРЕЯ БЕЛОГО*

Исследователи юношеской биографии Андрея Белого, тогда еще Бориса Бугаева, останавливаются на различных влияниях, отразившихся на его мировоззрении и творческом восприятии действительности. Говорится о его гувернантках, прежде всего, Белле Радэн, общении с рубежа 1895–1896 гг. с семьей Соловьевых, впечатлениях от первой заграничной поездки, чтении журнала «Вопросы философии и психологии», начавшемся с лета 1897 г. восприятии мира природы как «важнейшего стимула духовной жизни и творчества»[1], о разнонаправленном воздействии на будущего писателя родителей. Однако при рассмотрении множества влияний практически вне поля зрения исследователей оказывается учеба в гимназии Л. И. Поливанова. Конечно, гимназический период жизни Бориса Бугаева характеризуется, однако не раскрывается содержание образования, учебные программы, задания, которые давали преподаватели, структура учебников, по которым учился Бугаев.

Гимназические годы с достаточной степенью условности можно разделить на три периода: в течение первого Бугаев хорошо учился и был признанным авторитетом среди гимназистов. Затем он уходит в себя, сторонится окружающих, его интерес к учебной программе ослабевает, а успеваемость падает. Наконец, в последние гимназические годы Бугаев становится активным проводником собственных идей, социализируется и оканчивает гимназию с неплохим аттестатом. В комментариях А. В. Лаврова к книге Андрея Белого «На рубеже двух столетий» приводятся оценки из аттестата зрелости (выставленные педагогическим советом и полученные на экзаменах): Закон Божий — 5 / 5; русский язык и словесность — 5 / 5; логика — 5 / 5; латинский язык — 3 / 3; греческий язык — 4 / 4; математика — 4 / 4; математическая география — 5 / 5; физика — 5 / 5; история — 5 / 5; география — - / 5; французский язык — 5 / 5; немецкий язык — 4 / 4[2].

Все 1890-е гг. Бугаев провел в московской гимназии Поливанова — одном из наиболее известных учебных заведений того времени. В книге «На рубеже

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

двух столетий» писатель вспоминал: «<...> нас уже в гимназическом возрасте воротило от Смайльсов, которыми в отрочестве перечитались и мы; некогда мы готовы были согласиться на что угодно: на Ницше, на Уайльда, даже... на Якова Беме, только бы нас освободили от Скабичевского, Кареева и Алексея Веселовского»[3]. И там же констатировал:

> «<...> не тогда стал Брюсов декадентом, когда напечатал "О, закрой свои бледные ноги", а тогда, когда изучал Спинозу в Поливановской гимназии и в эти же месяцы отметил в дневнике неизбежность для него быть символистом; а я стал изгоем профессорской среды не по указу "Русских Ведомостей" 1902 года, а тогда уже им был, когда в 1897 году товарищи показывали на меня учителю: "А Бугаев-то у нас — декадент". Подлинные дневники тогда именно и писались: в душе»[4].

Эти слова нельзя недооценивать: учебные занятия, изучение различных дисциплин, чтение учебников и учебных пособий, обсуждение прочитанного в классе, предусмотренный программами круг чтения — все это оказало значительное влияние на формирование поэтической системы и творческих пристрастий выпускников гимназии.

При всех особенностях характера Поливанова, для которого оценка ученикам во многом определялась его настроением в данный момент, он, как свидетельствуют мемуары его воспитанников, был очень требовательным педагогом. Он, как и другие преподаватели, стремился к тому, чтобы гимназисты усвоили программу в полном объеме. Исходя из этого, можно утверждать, что Борис Бугаев как выпускник гимназии Поливанова овладел теми знаниями, которые должны были получить гимназисты за время учебы.

Для знакомства с программами гимназии воспользуемся книгой «Московская частная гимназия, учрежденная в 1868 г. Л. И. Поливановым», изданной в 1890–1891 учебном году. Кроме открытого в 1880 г. подготовительного класса, гимназия включала восемь классов. Стоимость обучения в классах с первого по третий составляла 230 рублей в год, в старших — по 250 рублей. Гимназисты, находившиеся на полном пансионе, должны были вносить дополнительно по 500 рублей. Для учащихся были обязательны черные блуза, брюки и кожаный пояс.

Остановимся на программе по русскому языку (в нее включено и изучение отечественной словесности). Уже в первом классе гимназисты писали диктант и должны были выучить наизусть 15 басен и стихотворений. И в этом нет ничего удивительного, поскольку «<...> в 1-й класс среднего учебного заведения вступают ученики, находящиеся в той поре грамотности, когда они прочитывают любое доступное их разумению предложение, как уже нечто целое, не останавливаясь на отдельных словах, его образующих»[5]. Поливанов выступает противником широко практиковавшегося в период его педагогической деятельности так называемого «механического чтение», т. е. научения чтению без понимания прочитанного. В предисловии к хрестоматии Поливанов отмечает:

> «Для заучивания и произношения наизусть должны служить такие образцы, которые, оставаясь в памяти ученика надолго, нередко на всю жизнь, не оскорбляли бы его эстетического чувства пустотою содержания и несовершенством формы, а напротив, которые образовали бы в нем вкус, т. е. чуткость к чистоте русской речи, к ее благозвучию, к меткому выражению правдивой мысли и изящному выражению доброго чувства»[6].

Во втором классе учащиеся осваивали «Краткий учебник русской грамматики» Поливанова, заучивали еще 15 стихотворений, несколько басен и пересказывали прозаические тексты. Гимназисты первых двух классов занимались по «Русской хрестоматии» Поливанова. Обратившись к этой книге, мы можем довольно точно установить, какие именно произведения заучивал юный Бугаев.

Среди 88 «мелких рассказов и стихотворений», составивших первый раздел хрестоматии, прозаические и стихотворные произведения присутствуют почти в равном количестве.

Первые произведения, с которыми знакомились гимназисты первого класса, посвящены природе и ее обитателям. Это «Птичка» и «Жаворонок» В. А. Жуковского, «Птичка» Ф. А. Туманского, «Перелетная птичка» А. С. Пушкина, «Весна», «Ласточки» и «Сенокос» А. Н. Майкова. Из больших по объему стихотворений даются отрывки. В открывающих хрестоматию произведениях всего несколько четверостиший, они легко читаются и запоминаются. Здесь же приводятся и небольшие прозаические тексты — такие как «народные сказки» «Лиса и Рак», «Ворона и Рак», «Репка», «Мужик и медведь», «Лиса и Журавль», тексты Л. Н. Толстого «Комар и дев», «Дикий и ручной осел», «Дуб и орешник».

От стихотворений, посвященных природному миру, Поливанов переходит к произведениям, связанным с деятельностью человека, а затем и к произведениям, в которых важна философская составляющая: «Песня пахаря» и «Урожай» А. В. Кольцова, «Вурдалак», «Черкесская песня» (из «Кавказского пленника»), «Делибаш» А. С. Пушкина, «Мщение», «Выбор креста» (перевод стихотворения «Die Kreuzschau» А. Шамиссо), «Суд Божий над епископом» В. А. Жуковского и др.

В подборе басен, среди которых преобладают произведения И. А. Крылова, также прослеживается переход от текстов, посвященных природе («Чиж и Голубь», «Лисица и виноград», «Кукушка и Петух», «Стрекоза и Муравей», «Лебедь, Рак и Щука», «Слон и Моська»), к произведениям, где все более значимой становится философская тематика («Волк на псарне», «Крестьянин и работник», «Крестьянин в беде», «Лжец»). Составитель отмечает:

> «Первые двенадцать басен помещены такие, которые легче других для понимания, меньше других по объему и не представляют особенных трудностей для заучивания наизусть и произношения. Далее следует подбор басен, сгруппированных по содержанию с тою целью, чтобы понимание одной помогало пониманию другой»[7].

В третий раздел хрестоматии вошли сказки А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, Г. П. Данилевского, Г.-Х. Андерсена.

В раздел «Проза повествовательная» включены фрагменты из «Записок индейского пленника» А. С. Пушкина[8], «Семейной хроники» С. Т. Аксакова, русских летописей, произведений, посвященных отечественной истории, биографии известных людей (княгини Ольги, князей Святослава, Владимира, Бориса и Глеба, императора Петра I, М. В. Ломоносова). Приводятся тексты, сообщающие о важных исторических событиях, в том числе об Отечественной войне 1812 г. (С. М. Соловьев, «Из записок о 1812 годе» С. Н. Глинки). В качестве образцов описательной прозы приводятся фрагменты «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова. Завершает хрестоматию «Славянское чтение» — отрывки из Книги Бытия, Исхода и других книг Священного писания.

Гимназисты третьего класса также занимались русским языком по подготовленным Поливановым изданиям: «Краткому учебнику русской грамматики для трех низших классов среднеучебных заведений»[9], «Русскому синтаксису»[10] и «Русской хрестоматии для III и IV классов среднеучебных заведений»[11].

Одной из целей «Русской хрестоматии» для III и IV классов Поливанов считает выработку эстетического вкуса и говорит в «Предисловии» о значимости отбора произведений для гимназистов. По его мнению, полные издания русских писателей еще недоступны пониманию учащихся этого возраста, чтение собраний сочинений русских классиков может разочаровать их. Поливанов отмечает, что для учащихся III–IV классов характерны «устойчивость воображения и пытливость ума». Отобранные произведения должны стать «преддверием в сокровищницу отечественной словесности»[12]. Составитель хрестоматии подчеркивает, что в классе необходимо «чтение и изучение с учениками литературных произведений»[13] и что произведения художественной литературы должны рассматриваться прежде всего не как пример какого-либо литературного направления, стиля, жанра, а как самоценный предмет изучения: «<...> литературные произведения суть *живые явления*, непосредственно действующие на душу читателя»[14]. Задача хрестоматии и классного чтения заключается именно в том, чтобы раскрыть перед учащимися все стороны этого живого явления, научить вдумчиво читать и анализировать прочитанное. При «изящном чтении» «ученик воспроизводит и то, что не выражено в письменных знаках»[15].

В хрестоматию включены небольшие произведения и отрывки из более объемных текстов многих отечественных авторов — Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Никитина, В. А. Жуковского, Д. В. Давыдова, Я. П. Полонского, Ф. И. Тютчева, Е. А. Боратынского, Н. М. Языкова, К. Н. Батюшкова. Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, С. Т. Аксакова, Д. В. Григоровича, М. Н. Загоскина, А. К. Толстого, Т. Н. Грановского, Н. И. Костомарова, Н. В. Гоголя, И. И. Козлова, митрополита Платона и др.

Для объяснительного чтения в классе и заучивания наизусть предлагаются произведения, в которых важную роль играют философские размышления. Достаточно назвать стихотворения, открывающие соответствующий раздел, т. е. предназначенные для изучения в третьем классе: «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...») М. Ю. Лермонтова, «Монастырь на Казбеке» и «Птичка» («В чужбине свято наблюдаю...») А. С. Пушкина. Характеризуя последнее из названных произведений в «Предисловии» к хрестоматии, Поливанов отметает, что при его чтении учащиеся «должны беседою быть доведены до понимания мысли этого стихотворения». И далее пишет:

> «В изгнании (“на чужбине”) поэт ищет утешения и находит его только в том (“я стал доступен утешенью”), что возвращает птичке свободу (“на волю птичку выпускаю”). Почему?
>
> Одарить другого и тем осчастливить его — всегда доставляет отраду; чем более дар, приносимый нами другому, — тем более чувствуем отрады. Лишенный свободы, поэт особенно ценит *ее* (“за что на Бога мне роптать, когда...”): вот почему недоступный другому утешению, поэт находит его только в даровании свободы (“хоть одному творению”)»[16].

Для двух расположенных последовательно произведений А. С. Пушкина характерна тема вольности, стремления к свободе. Если в стихотворении «Монастырь на Кавказе» лирический герой мечтает о «вольной вышине», то в стихотворении «Птичка» освобождает пернатое создание.

Составитель хрестоматии справедливо отмечает, что ее материалы могут быть использованы и для изучения истории. Например, «Устав викинга» Э. Тегнера в переводе Я. К. Грота — для характеристики древних скандинавов, а также — при сопоставлении с рядом других помещенных в хрестоматии произведений — для характеристики первобытных народов.

В четвертом классе для занятий по русскому языку и словесности, кроме названных выше, предназначен учебник русской и церковнославянской этимологии Поливанова[17], причем для этимологического разбора предназначены помещенные в этом издании 20 отрывков из Остромирова Евангелия. Для заучивания наизусть предлагались такие произведения, как «Пророк», «Поэт», «Деревня» и «Клеветникам России» А. С. Пушкина, «Пророк» М. Ю. Лермонтова.

Цель третьей части «Русской хрестоматии» Поливанова, адресованной гимназистам V–VIII классов, — «<...> дать разнообразный и содержательный материал, обработанный методически для основательного изучения и усвоения как слога образцовых писателей, так и литературных форм вообще»[18]. В хрестоматии приводятся образцы описаний и рассуждений, после анализа которых учащиеся должны написать собственные сочинения на аналогичные темы. Даются и являвшиеся предметом изучения в пятом классе теоретические сведения, в том числе о родах и видах прозаических и поэтических произведений. В седьмом классе по хрестоматии изучали теорию драматической поэзии.

В шестом классе гимназисты знакомились с народной поэзией, начиналось продолжавшееся и в следующие годы историческое, т. е. хронологическое, изучение русской литературы — от произведений XI века («Изборники» Святослава) до литературы XIX века (биографии и произведения А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. В. Кольцова). В учебном процессе гимназистов старших классов использовались также многократно переиздававшиеся учебник «История русской словесности» А. Д. Галахова[19], составленная им же «Русская хрестоматия»[20] и «Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков» Ф. И. Буслаева[21].

В год 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина гимназистам было предложено написать сочинение, связанное с торжественным празднованием юбилея: «Почему так торжественно предполагается чествовать столетие со дня рождения А. С. Пушкина?». Сохранившаяся работа на эту тему гимназиста восьмого класса Бориса Бугаева важна не только как его раннее письменное размышление, но и как свидетельство того, насколько глубоко изучали русскую словесность в гимназии Поливанова. Сочинению предпослан план, включающий три основные части: вступление, главная часть, заключение. Проявляется критическая оценка некоторых авторов. Так, Бугаев отмечает, что «у даровитейших предшественников Пушкина», среди которых названы М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин и Н. М. Карамзин, «мы видим отсутствие полноты таланта»[22]. Текст Бугаева — это сочинение-рассуждение. Вот характерная цитата:

> «Чтобы изобразить красоту и художественность действительности, нужно видеть эту красоту; чтобы видеть ее, нужно стоять над жизнью; только тогда сливаются мелкие частности, так или иначе затемняющие от нас вечную правду, и жизнь является для нас просветленною; художественное изображение действительности предполагает творчество, которое есть не что иное, как провидение, как откровение. Все это мы видим у Пушкина. Как поэт стоял он высоко над обыденной жизнью и видел жизнь в ее общих, вечных чертах»[23].

По мнению Бугаева, «необходимость торжественного чествования Пушкина»[24] вытекает из свойств его поэзии, среди которых отмечены художественная правда, отношение к действительности и народность произведений. Чествование Пушкина — это чествование «<...> нас самих: ведь и в нас бьется тот русский дух, который так сумел выразить Пушкин». Более того, по мнению Бугаева, «<...> пушкинское торжество есть вместе с тем торжество России, а также залог ее величия <...>»[25]. Для гимназиста важна личная причастность к юбилею, который воспринимается не только как национальное, но и как общенародное торжество. Публикатор сочинения Бугаева справедливо указывает на заметное влияние на этот текст знаменитой пушкинской речи Ф. М. Достоевского 1880 г.

Объем статьи не позволяет дать подробную характеристику всех программ и учебников, по которым занимался Борис Бугаев в гимназии. Однако нельзя

хотя бы кратко не остановиться на программах по зарубежным литературам, произведения которой гимназисты изучали в подлиннике, переводили на русский язык и заучивали наизусть. В классической гимназии, к числу которых относилась и поливановская, изучали два мертвых языка (латинский и древнегреческий) и два новых (французский и немецкий).

Французским языком занимались с подготовительного класса до выпускного. С пятого класса гимназисты переводили с французского на русский язык тексты из «Французской хрестоматии для старших классов среднеучебных заведений» Н. О. Фену[26], в седьмом читали пьесу Мольера «Мизантроп», в седьмом и восьмом — работу современного учащимся французского историка Г. Буасье (1823–1908) «Цицерон и его друзья».

Вторым новым языком — немецким — гимназисты занимались со второго класса. В седьмом классе читали трагедию Ф. Шиллера «Дон Карлос», в восьмом — книгу Ф. Шиллера «История Тридцатилетней войны» и пьесу И. В. Гете «Эгмонт».

Во втором классе гимназисты приступали к изучению латинского языка. В пятом классе они настолько хорошо овладевали латынью, что должны были перевести не менее 800 стихотворных строк из «Метаморфоз» Овидия, причем запомнить не менее 100 переведенных строк. Также пятиклассники читали работу древнеримского историка Г. Саллюстия об Югуртинской войне, шестиклассники — речи Цицерона и четвертую песнь «Энеиды» Вергилия, семиклассники продолжали чтение «Энеиды», а также знакомились с наследием древнеримского историка Т. Ливия. Гимназисты выпускного класса продолжали чтение Цицерона, Вергилия и Ливия, а также читали Горация — 25 од, две сатиры и две эпистолы.

Греческий язык гимназисты начинали осваивать в третьем классе, а уже в пятом переводили третью и четвертую книги «Анабасиса» древнегреческого писателя и историка Ксенофонта. В шестом классе продолжали знакомство с наследием Ксенофонта и переводили десятую и одиннадцатую песни «Одиссеи», на следующий год переводили фрагменты «Илиады», произведения Ксенофонта, Геродота и Платона, в выпускном классе читали речи Демосфена, трагедию Софокла «Электра» и «Илиаду».

Учебные программы дополняли ученические спектакли. Так, 19 и 21 февраля 1897 г. в гимназии поставили драматическую поэму В. А. Жуковского «Камоэнс», сцену из второго акта трагедии У. Шекспира «Гамлет» и сцены из его же исторической хроники «Король Генрих IV»[27].

Изучение в гимназии большого корпуса классических произведений русской литературы, чтение наизусть лирических стихотворений, басен, отрывков из поэм, прозаических художественных текстов, обсуждение прочитанного в классе, в том числе под руководством яркого методиста и талантливого педагога Поливанова, чтение в подлиннике произведений мировой литературы — всё это значимые события гимназического периода жизни Бориса Бугаева.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 28.

2 *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 530–531.

3 Там же. С. 38.

4 Там же. С. 39.

5 Русская хрестоматия для первых двух классов средних учебных заведений / Сост. Л. Поливанов. Изд. 11-е. М.: Тв-во «Печатня С.И. Яковлева», 1885. С. III.

6 Там же. С. X.

7 Там же. С. XII.

8 Фрагменты статьи А. С. Пушкина «Джон Теннер», представляющей собой изложение «Записок» Джона Теннера, изданных в Нью-Йорке в 1830 г. Перевод выполнен по французскому изданию (Париж, 1835).

9 Краткий учебник русской грамматики (синтаксис и этимология) для учеников трех первых классов средних учебных заведений. С приложением образцов для диктанта, расположенных в порядке параграфов грамматики / Сост. Л. Поливанов. Изд. 11-е. М., 1893 и др. издания.

10 *Поливанов Л. И.* Русский синтаксис. М., 1886.

11 Русская хрестоматия. Ч. II. Для III и IV классов среднеучебных заведений / Сост. Л. Поливанов. Изд. 11-е, доп. М.: Тип. М. Г. Волчанинова, 1893 и др. издания.

12 Русская хрестоматия. С. VII.

13 Там же. С. VIII.

14 Там же. С. IX. Курсив Л. И. Поливанова.

15 Там же. С. X.

16 Там же. С. XI. Курсив Л. И. Поливанова

17 Учебник русской грамматики для средних учебных заведений / Сост. Л. Поливанов. Ч. 1. Русская и церковнославянская этимология. Изд. 10-е. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1896 и др. издания.

18 Русская хрестоматия. Ч. III. Для V, VI, VII, VIII классов среднеучебных заведений / Сост. Л. Поливанов. Изд. 2-е, испр. М.: Типография М. Н. Лаврова и Ко, 1880. С. I.

19 История русской словесности: Учебник для средних учебных заведений / Сост. А. Галахов применительно к учебным планам, утвержденным Министерством народного просвещения. Изд. 7-е. СПб.: Типография И. И. Глазунова, 1891 и др. издания.

20 Русская хрестоматия: В 2-х т. / Сост. А. Галахов. Изд. 21-е. СПб.: Типография И. И. Глазунова, 1889 и др. издания.

21 Историческая хрестоматия церковно-славянскаго и древнерусскаго языков / Сост. Ф. Буслаев. М.: Университетская типография, 1861 и др. издания.

22 *Рыбин М. В.* В пушкинские дни 1899 года... (Страничка из истории московской Поливановской гимназии) // Встречи с прошлым. Вып. 3. М.: Советская Россия, 1978. С. 69.

23 Там же. С. 69.

24 Там же. С. 70.

25 Там же.

26 Французская хрестоматия. Со статьями для перевода с русского и словарем, с прил. спряжения неправильных глаголов, объяснением приставок и окончаний, а также галлицизмов, поговорок и пословиц: Для старших классов среднеучебных заведений / Сост. Н. Фену. 11-е изд. СПб., 1894. и др. издания.

27 РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. Ед. хр. 176.

Т. Байер (США)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И Н. А. ТУРГЕНЕВА (ПОЦЦО): НЕИЗВЕСТНАЯ ПЕРЕПИСКА БОРИ С НАТАШЕЙ

Хочу выразить искреннюю благодарность коллегам моего поколения, которые в тяжелые годы буквально спасли наследие и творчество Бориса Николаевича Бугаева от забвения, тем дорогим коллегам, которые и сегодня продолжают изучать, стараются лучше понять этого гениального человека и писателя.

Эта история началась с того, что мне посчастливилось разбирать и описывать часть книжного архива знаменитой переводчицы Светланы Гайер (1923–2010), с которой я был дружен. Об этом после ее смерти меня попросили ее дочь и внучка. Светлана Гайер переводила русскую литературу на немецкий язык и за свои переводы получила мировое признание и многочисленные награды[1]. Она была, среди прочего, переводчиком воспоминаний Андрея Белого об Александре Блоке и Рудольфе Штейнере[2].

По семейной легенде, сто книг, которые я получил после ее смерти, принадлежали Борису Николаевичу Бугаеву. Он их оставил у А. А. Тургеневой, когда в 1916 г. уезжал из Дорнаха в Россию.

Напомним, что Белый и Ася Тургенева, которые познакомились с Р. Штейнером в мае 1912 г., уехали из Берлина в Базель 31 января 1914 г. Неподалеку от Базеля, в маленькой деревне Дорнахе, они вместе с другими русскими, в частности, с Натальей Алексеевна Поццо-Тургеневой (сестрой Аси) и ее мужем Александром Михайловичем Поццо, принимали участие в строительстве первого Гетеанума (Иоаннова здания). В марте 1914 г. они поселились в Дорнахе-Арлесгейме. 23 марта 1914 г. Белый и Ася поженились в Берне. На церемонии присутствовали Наташа Тургенева с мужем Александром. Это был не церковный, а гражданский брак. К тому же за год до этого Ася решила, что они с Белым будут жить не как муж и жена, а как брат и сестра. На строительстве Гетеанума Ася быстро нашла себе работу как художница. Белый же был гораздо менее приспособлен к физической работе.

На тему, о которой я буду говорить и которую считаю важной для понимания биографии Белого, меня натолкнуло описание книг, долгое время хранившихся у Светланы Гайер[3]. На одной из них стояла владельческая помета — «Н». Сначала я не обратил на нее особого внимания, решив, что эта книга, как и многие другие, принадлежала Асе Тургеневой. Однако, приглядевшись, я понял, что некогда хозяином книги была не Ася, а ее старшая сестра Наташа[4].

Мир беловедения полон странных совпадений. Я в первый раз встретил Светлану Михайловну Гайер в 1980 г. Так начались наше тридцатилетнее знакомство, наши дружба и сотрудничество. В ее доме, где я видел автограф «Воспоминаний о Штейнере», были и те книги, которые, как все верили, Светлана Михайловна получила от Аси. На самом деле история этих книг или, вернее, каждой книги оказалась сложнее и интересней. Выяснилось, что значительная их часть принадлежала Эльзе Малер, первому профессору русской литературы в Базельском университете.

Среди них было всего три книги, которые, без сомнения, принадлежали Андрею Белому, и я их вернул в Мемориальную квартиру писателя два года назад. Это:

1) книга из библиотеки отца писателя, взятая Белым с собой в Дорнах и там оставленная: *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. М. Владиславлева. СПб.: Тип. Н. Тиблена и Ко. (Н. Неклюдова), 1867. 722 с. ([4], XXXIV, 628, XXXVIII, II, XVI). На титульном листе тисненая владельческая печать Н. В. Бугаева, отца Андрея Белого; на переплете — монограмма «Н. Б.»;
2) Том из «Собрания сочинений» А. С. Пушкина с пометами Андрея Белого: *Пушкин А. С.* Сочинения / Под ред. и с объяснит. примеч. П. О. Морозова. Т. 3: Поэмы и драматические произведения (1825–1833). СПб.: Изд. О-ва для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Тип. А. С. Суворина, 1887. 616 с. ([4], 594, XVIII);
3) Поэтический сборник Н. С. Гумилева с дарственной надписью Андрею Белому: *Гумилев Н.* Чужое небо. Третья книга стихов. СПб.: Аполлон, 1912. 122 с. На шмуцтитуле дарственный автограф Н. С. Гумилева: «Борису Николаевичу Бугаеву / любимейшему противнику / Н. Гумилев».

Многие книги действительно попали к Светлане Гайер из Дорнаха, на них был штамп библиотеки Гетеанума. В связи с обнаружением дорнахских библиотечных книг я в июне 2012 г. поехал в Дорнах обсудить их судьбу и там познакомился с Йоханесом Нилом (Johannes Nilo), директором «Dokumentation» (архивная часть библиотеки Гетеанума), где находятся материалы, связанные не с самим Штейнером, а с историей антропософского движения, а также материалы известных антропософов. В ходе разговора Йоханес Нил предложил мне посмотреть несколько папок с бумагами Аси Тургеневой, Наташи Тургеневой и Александра Поццо.

Тогда я не успел все внимательно просмотреть, но вернулся туда же в конце месяца, так как интересовался документами Аси Тургеневой, умершей в Дорнахе в 1966 г. Перелистывал я попутно и папки с материалами Наташи и ее мужа. Они также умерли в Дорнахе: Александр в 1941 г., Наташа — в 1942 г. Насколько я знаю, в эти папки до меня никто не заглядывал.

Хочу выразить благодарность Йоханесу Нилу и его коллегам, которые открыли мне доступ к этим материалам в Дорнахе и разрешили привести фрагменты переписки здесь. В папке с документами не Наташи, а ее мужа Александра Поццо нашлось двенадцать писем и открыток (более 80 страниц) Андрея

Белого к Н. А. Тургеневой и одно письмо (пять страниц) от Наташи к Белому. Точное описание дается в описи, которую я составил для библиотеки[5].

Почему эти документы так важны? Они освещают очень интенсивный, тяжелый период в жизни Белого — дорнахский. Этот период не очень детально описан Белым и потому не так хорошо исследован (здесь исключением являются работы моих коллег Магнуса Юнггрена и Моники Спивак[6]). Но, главное, в этих письмах — ответ на загадку отношений Андрея Белого с Наташей Тургеневой, «черной женщиной» его жизни.

Сделанная мной опись этого архива (теперь он значится как архив Андрея Белого) включает 11 папок. Есть проблема с датировкой некоторых писем — большая часть не датирована автором. Но понятно, где у переписки начало, а где конец. Первое письмо отправлено осенью 1913 г. («Христос с тобой, милая, милая Наташа. Сейчас получил твое письмо...»). Последнее письмо — уже из Москвы, датировано 10 мая 1919 г. В нем Белый осведомляется о здоровье Аси. Однако главными для нас являются шесть писем, в которых Белый (Боря) признается в своем влечении к Наташе — и духовном, и физическом. Здесь точный порядок еще не установлен.

Белым написаны сотни страниц мемуаров и дневников. Но во всех этих произведениях («На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций», «Воспоминания о Блоке» и др.) о Наташе написано мало. Думается, что Белый не стал делиться деталями своей интимной жизни из уважения к живым людям, к Асе, к Клавдии Николаевне, его второй жене, к Александру Поццо и, наконец, к самой Наташе. Даже в «Воспоминаниях о Штейнере» (впервые они были опубликованы в немецком переводе в 1975 г. под названием «Преображение жизни», а по-русски вышли в 1981 г.[7]) мало информации о Наташе и их взаимоотношениях, хотя, как мы теперь знаем, их отношения были темой специальной беседы Белого со Штейнером.

Немного о том, что говорится о Наташе в опубликованных источниках — в «Материале к биографии...», в «Ракурсе к дневнику», в мемуарах.

Белый встречает сестер Анну (Асю) и Наталью (Наташу) Тургеневых в ноябре 1905 г. В мемуарах «Начало века» «Бледно-розовая» Ася противопоставляется «бледно-зеленой» Наташе, кажущейся «Раскольниковым в юбке»[8]. В мемуарах «Между двух революций» он также дает Наташе неоднозначную характеристику: «Сестра Аси, Наташа, умная, сложная, очень раздвоенная, в черном платьице, с глазами русалки, не то ангелица, не то настоящая ведьмочка»[9].

В 1909 г. начинается роман Белого и Аси. Примерно в то же время Наташа станет женой его друга Александра Поццо. В «Материале к биографии», в части, которую можно назвать «дорнахским дневником» писателя[10], Белый вспоминает то тяжелое время, когда он мучился от растущего влечения к Наташе. Он рассказывает о мании преследования «черной женщиной» и связанных с его страстью к Наташе галлюцинациях. Галлюцинации начались в трамвае в феврале 1915 г. после месяца бессонницы и грез о Наташе.

«<...> я был в Базеле с Асей; когда мы с ней возвращались в Дорнах в трамвае, то я заметил, что рядом со мной сидела костлявая, страшно безобразная и кривобокая женщина с фосфорически горящими, безумными глазами и с красным шрамом на шее; она сидела со мной рядом; и мне казалось, что она с особенным вниманием поглядывала на меня; что-то было отчаянно-жуткое в ее черном, тощем, кривобоком силуэте; мне стало не по себе, но я поборол себя, ничего не сказав Асе. Отмечаю этот факт, потому что "*черная женщина*" появилась впоследствии передо мною опять в гораздо более страшной и жуткой атмосфере.

В этот же месяц, во время мучительной бессонницы, вызванной переутомлением, меня стали посещать эротические кошмары: я чувствовал, как невидимо ко мне появляется Наташа и зовет меня за собой на какие-то страшные шабаши; сладострастие во мне разыгрывалось до крайности; совершенно обезумев, я стал серьезно мечтать об обладании Наташей».

Сны сыграли большую роль в первой встрече Белого и Аси с Штейнером в мае 1912 г.[11] Обострению чувствительности и подозрительности Белого, конечно, способствовала Первая мировая война, а также то, что группа немецких и русских антропософов в Швейцарии наверняка вызывала подозрение у окружающих и, возможно, действительно привлекала внимание шпионов. Но воображение Белого явно преувеличивало внешнюю опасность. Главным переживанием, доведшим писателя чуть ли не до безумия, стала его невольная страсть и «черная женщина», своего рода символ и воплощение Наташи.

«Наташа *такая,* какой она иногда умеет быть, жди ночью ее как бы прихода вне тела, когда она, в моей ночной бессоннице делалась нападающим на меня *суккубом;* и в этих прилетах ее *на помеле* было что-то столь ужасное, демонское, — что я, хотя и был пассивной стороной этих нападений, я, тем не менее, чувствовал на душе какой-то тяжкий грех.

В этом, втором лике своем, Наташа в иные минуты виделась мне тем, чем выглядела "*черная женщина*"».

Это смешение реального мира и мира сна сопровождается признанием физической привлекательности Наташи. Но до сегодняшнего дня трудно было подтвердить или опровергнуть реальность любовных отношений Белого с Наташей: были они в действительности или привиделись возбужденному писателю? В «Материале к биографии» он обещает написать «об этом ниже», но «Материал к биографии» кончается августом 1915 г. Этот месяц предваряется такой записью:

«Необычайная трудность коснуться мне августа 1915 года в том, что, говоря о днях жизни, я вижу каждый день окрашенным не светом или тьмой, а как бы вижу его в противоречивейших, всегда потрясающих вспышках света и тьмы, ужаса и радости, низости и высокого благородства <...>».

В «Ракурсе к дневнику»[12], в записях за эти месяцы мало что добавлено. Разве только то, что Белый уезжает на пару недель осенью после разговора

со Штейнером. Интересно, что в «Ракурсе...», в записях за 1916 г. мы не находим имени Наташи.

В «Линии жизни», в автобиографической схеме, представленной в экспозиции Мемориальной квартиры Андрея Белого, Н. А. Тургенева «охватывает» большой период: с 1909 г. по 1916 г., и, что важно, под ее именем стоят черные точки, выражающие, несомненно, отношение писателя к истории с Наташей.

В связи с этим новонайденная переписка между Борей и Наташей приобретает особенно большое значение. Письма дорнахского периода написаны во второй половине 1915 г. и в первой половине 1916 г. и носят откровенно любовный характер. Тон Белого в них различен. Он меняется от попыток убедить Наташу в искренности и интенсивности своих чувств до истерических требований принять его любовь и ответить на нее. Нас интересуют семь документов, которые, по всей вероятности, написаны в то время. Самое яркое выражение чувств находится в самом кратком письме: «Милая Наташа, — трушу, но... не уступаю; ругай, бей, но... не сердись. Милая, не сердись. Боря». «Трушу» — звучит как эхо признания «трусости» в «Материале к биографии», когда Белому казалось, что Наташа провоцирует его на то, чтобы он «взял ее силой»[13].

Во время Рождества 1915 г. и Нового года Белый вспоминает осенний разговор с Наташей и свое намерение «унести» ее «с собой». Другое, более длинное письмо начинается с просьбы, чтобы Наташа передала адвокатам его нежелание принимать участие в процессе развода Эллиса (Кобылинского). Но рассуждения о делах перемежаются взрывами отчаяния: «<...> не улетай от меня; сестра моя, милая, любимая, не покинь меня в смертной опасности, не выгоняй из Дорнаха меня». Он жалуется на ее отказ с ним встречаться и объясняет, что его любовь является причиной его болезни: «<...> я не могу здесь жить без Тебя».

Ответ Наташи Белому — единственный, а потому бесценный документ, выражающий ее позицию, ее отношение к влюбленному в нее писателю и к тому, что на самом деле между ними происходило. Ее письмо показывает, что Белый принимал желаемое за действительное. Она сухо и холодно пишет: «Милый Боря, ты, верно, примешь это письмо тоже как продуманность и рассудочность». Она доказывает Белому, что его «влюбленность» в нее вся выдумана и что его видение их романа не имеет никакого реального основания. Выясняется, что Наташа отказывалась с Белым встречаться. Она повторяет, что это нежелание оправдано существующим положением, но при этом выражает готовность разговаривать с ним по делу. Она обращается к Белому нежно, но одновременно твердо, стараясь образумить его, но не обидеть («Милый Боря, ты передо мной действительно безоружен...»), уговаривает принимать ее такой, какая она есть («Так вот какая я: у меня есть Саша, *Ваи*, Маша и целая своя жизнь, нести меня ты можешь только некоторую часть»), настоятельно просит справиться с чувством влюбленности. Выражая надежду на его мужество, чувство долга и силу, она поздравляет Белого с Новым годом (1916) и подписывается просто — «Наташа».

Белый в ответном письме благодарит ее за послание, но увещеваниям не следует. Наоборот, он отстаивает право на чувства к ней. «*Я в Тебя не влюблен: я тебя люблю*» — настаивает он (эта фраза подчеркнута). Белый пытается опровергнуть ее аргументацию, оспорить логику ее рассуждений и пробудить к себе сострадание: «Ты пишешь "*Так вот я какая: у меня есть Саша, Вау, Маша и целая своя жизнь*". А у меня, Наташа, нет ни Саши, ни Маши, ни *Вау* в Твоем смысле и т. е. нет жизни личной (в каком смысле я это пишу, спроси меня); и оттого-то, быть может, у меня "*an und für sich*" [само по себе — *Т. Б.*] более жажды к простой дружбе, а кроме Аси и Вас у меня здесь воистину никого нет: Ася кое в чем отошла от меня <...>».

Белый жалуется Наташе на свое одиночество и, что особенно интересно, сравнивает себя с персонажем эпопеи «Я», Николаем («Котиком») Летаевым, которого называет Летков (вероятно, первый вариант фамилии героя): «<...> влюблен *Летков*, <...> я же, Боря (а не Летков), люблю Тебя, а с *любовью* бороться не стану». То есть Белый прямо заявляет, что отказывается следовать тому, к чему его Наташа призвала. Более того, подписывает он свое письмо, открыто показывая свои чувства и свое неповиновение: «Целую Тебя, Боря».

Следующее письмо можно назвать холодным, оно показывает кризис в отношениях. В нем Белый старается перенести на Наташу чувства вины за свои страдания, как душевные, так и физические. Более того, Белый пишет об опасности полового воздержания: «<...> мне нужна "*женщина*" <...> все равно *что, когда, как, кто*». Обида Белого на Наташу проявляется и в демонстративном жесте возврата ее письма: «<...> возвращаю Тебе Твое письмо рождественское». Подпись под письмом не нежная, как ранее, а чисто формальная: «Б. Бугаев».

Следующее письмо вроде бы свидетельствует о том, что кризис в отношениях завершился примирением: «Милая, милая Наташа, спасибо Тебе за ласковое посещение. Прости, если вчера я был с Тобой — смутный; мне после наших слов стало невыразимо больно; но вот — боль утихла». Подпись: «Борис Бугаев».

Были и еще письма и открытки, но этот односторонний роман вскоре закончился. Белый уехал в августе 1916-го и никогда больше не возвращался в Дорнах. В Берлине в 1921–1923 гг. он встречался и с Асей, и с доктором Штейнером. Наташа тоже встречалась с ним. Мы знаем, что она собирала книги Белого, видимо, уважая память о нем и его талант. Многие из этих книг находятся теперь в библиотеке Гетеанума. («Путевые заметки», берлинское издание «Петербурга», четыре номера журнала «Эпопея»).

Больше о Наташе и Боре мне ничего не известно. В Италии Д. Рицци были опубликованы письма из архива Н. А. Тургеневой (из собрания И. А. Алпатовой), но они датируются 1912 — началом 1913 гг.[14] Изучение и научная публикация переписки Белого с Наташей Тургеневой многое прояснит и даст стимул к дальнейшему исследованию темы. В переводе на немецкий этот материал должен выйти в 2016 г. После этого начнется подготовка русского издания, над

которым мы будем работать совместно с Моникой Спивак. Мы надеемся, что эти издания будут интересны и полезны всем, кому интересен и дорог Борис Николаевич Бугаев.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. статью о ней в Википедии: https://de.wikipedia.org/wiki/Swetlana_Geier

2 *Andrej Belyj.* Im Zeichen der Morgenröte. Erinnerungen an Aleksandr Blok, Zbinden. Basel, 1974; *Andrej Belyj.* Verwandeln des Lebens. Erinnerungen an Rudolf Steiner. Basel: Zbinden-Verlag, 1975.

3 См.: «The Swetlana Geier Collection» на сайте: http://sites.middlebury.edu/belyj

4 Большой интерес представляет автограф Н. А. Тургеневой, обнаруженный нами среди страниц сборника статей «Переселение душ» (Париж: YMCA Press, 1935). С него, собственно говоря, и начался наш интерес к ее персоне. См. электронный ресурс: http://sites.middlebury.edu/belyj/about-belyj-reisebibliothek/books-in-the-collection/books-a-д/переселение-душ

5 Andrej Belyj. Dokumentation am Goetheanum-Archiv. Einheit 1.

6 *Ljunggren M.* The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyj's Novel «Peterburg». Stockholm, 1982; *Ljunggren M.* The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm, 1994; *Спивак М.* «Как сладко с тобою мне быть...» (автобиографический подтекст в романе Андрея Белого «Москва») // Блоковский сборник. Вып. XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. С. 102–126; *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 91–106 (раздел «Что есть любовь»), С. 273–282 (разделы «Не насильник ли ты?», «Черная женщина»).

7 *Andrej Belyj.* Verwandeln des Lebens. Erinnerungen an Rudolf Steiner. Basel: ZbindenVerlag, 1975; *Андрей Белый.* Воспоминания о Штейере. Париж, 1982.

8 *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 437, 439.

9 *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 324.

10 *Андрей Белый.* Материал к биографии (интимный) // Минувшее. М., 1992. Т. 6. С. 336–415; Т. 8. С. 409–471; Т. 9. С. 409–483.

11 *Thomas R. Beyer, Jr.* First Meeting with Rudolf Steiner // Journal for Anthroposophy. XLIV (Autumn 1981). P. 70–76; Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 452–463.

12 РГАЛИ. Ф. 53 (Андрей Белый). Оп. 1. Ед. хр. 100.

13 Ср. в «Материале к биографии»: «Я рванулся к Асе, как к последнему прибежищу; и попросил ее настойчиво обратить внимание на Наташу, принять меры к тому, чтобы меня освободить от постоянного ее присутствия, на что Ася расхохоталась: "Дари ей хоть цветы, что ли?" И попросила меня о Наташе не говорить с ней; кроме того: она отказалась принимать меры к изоляции нас друг от друга. Я без слов обращался к доктору; но доктор, как нарочно, делал вид, что *это его не касается*. Я бросился к Трапезникову и получил ответ: "Да глядите проще на вещи!" Я знал, что Поццо — не муж Наташи; мы с Асей давно не были мужем и женой. И в моем полубреду вспыхнула ассоциация: "Все сделано так, что Наташа и я, — суждены друг другу; это — карма; бороться тут нельзя". Кроме того: Наташа избегала разговора со мной вдвоем, мне бросая одновременно намеки, что разговор будет после того как... *это* случится; мне стало казаться, что она подстрекает меня к тому, чтобы я ее... *взял, как мужчина; взял насильно*. И даже подтрунивала: над моей трусостью... ее *взять*».

14 *Rizzi D.* Из архива Н. А. Тургеневой: Письма Эллиса, А. Белого и Н. А. Тургеневой // Europa orientalis. 1995. Vol. 14. № 2. С. 295–340.

М. Юнггрен (Швеция)

НАТАЛИЯ ПОЦЦО И ВАРВАРА КАМПИОНИ: ДВЕ СЕСТРЫ АСИ ТУРГЕНЕВОЙ

В феврале 1967 г. я навестил в Дорнахе племянницу Аси Тургеневой, дочь Н. А. Тургеневой и А. М. Поццо, Марию Александровну Поццо, работавшую в детском саду педагогом и эвритмисткой. За несколько месяцев до этого Тургенева скончалась. Мария Поццо говорила о ней с большим теплом, и чувствовалось, что с теткой ее связывали более близкие отношения, чем с собственной матерью — Наталией. Она рассказывала, что осенью 1966 г. Тургенева уже очень плохо себя чувствовала, но держалась до приезда из Варшавы своей единоутробной сестры Барбары Кампиони и ее мужа. Вскоре после их отъезда она умерла.

Я заинтересовался фигурой Барбары (Варвары) Кампиони. Кто она? Каким был ее жизненный путь? Летом 1911 г. в возрасте четырех с половиной лет Варвара видела в Боголюбах на Волыни Андрея Белого. Варвара — дочь от второго брака Софьи Бакуниной, которая после развода с Алексеем Тургеневым вышла замуж за лесничего Владимира Кампиони. После 1917 г. она, ее родители и младший брат Михаил, жившие на территории Волыни, стали польскими подданными. Варвара превратилась в Барбару. Что было потом? Попытаюсь дать ответ на этот вопрос.

Сопоставление жизненного пути двух сестер, Наталии и Барбары, представляется мне очень показательным — две полярных женских судьбы XX века.

Наталия была эгоцентричной и очень одаренной: вырезала по дереву, пела, танцевала, преподавала эвритмию по штейнеровской методике. Ей не сиделось на месте: в 20-х и 30-х гг., живя в Дорнахе, она постоянно путешествовала. Отношения, связывавшие ее с супругом Александром Поццо, судя по всему, очень быстро переросли в чисто дружеские. Также она была не в состоянии заботиться о своем ребенке и открыто заявляла, что не испытывает к нему материнских чувств[1]. Она скончалась в 1942 г. всего лишь 54-х лет от роду.

Альтруистка Барбара выбрала для себя врачебную стезю. Она лечила заболевания дыхательной системы и была выдающимся специалистом в этой области. Мужем Барбары был хирург Леон Мантейффель, принадлежащий по рождению к культурной элите общества и впоследствии ставший борцом Сопротивления, национальным героем. В 1932 г. у Барбары родилась дочь,

тоже Барбара, будущий архитектор. Умерла Барбара Кампиони в 1988 г., в почтенном возрасте — ей был 81 год.

Поскольку воспитанием Марии Поццо по преимуществу занималась бабушка, нет ничего удивительного в том, что она вместе с семьей Кампиони оказалась в Варшаве. Несколько лет рядом с ней находился отец, Александр Поццо. В середине 20-х гг. к семье присоединилась и Наталия, которая приехала в Варшаву работать учителем эвритмии. Вслед за Наталией антропософией серьезно увлеклась и Барбара, которая, в свою очередь, передала этот интерес дочери.

Итак, Наталия Поццо. В отличие от Барбары, она жила в неполной семье. После развода родителей она и две ее сестры Ася и Татьяна несколько лет жили в Москве у кузины матери, певицы Марии Олениной и ее мужа музыковеда Петра д'Альгейма. Записи в дневнике свидетельствуют о том, что она чувствовала себя несчастной и хотела «бежать от этого мира»[2]. Есть данные и о том, что ее и д'Альгейма (так сказать, «второго отчима») тоже связывали очень, даже чересчур, близкие отношения[3]. Его сексуальные домогательства могли бы объяснить сложное отношение Наталии к своему полу. Белый в мемуарах представляет ее бунтаркой, потенциальным убийцей, Раскольниковым, отмечая при этом ее способность с головой уходить в чтение книг Святой Терезы или Ангелуса Силезиуса[4].

Влюбленный в Наталию Сергей Соловьев считал, что в ней было что-то от ведьмы[5]. Судя по всему, у нее было немало поклонников среди мусагетцев, объединившихся вокруг Белого. Эмилий Метнер также не остался равнодушен к своеобразному обаянию ее натуры. Не устоял перед ее чарами и Алексей Петровский[6].

В 1911 г. Наталия родила дочь от Александра Поццо. Вскоре они с мужем, Андреем Белым и Асей Тургеневой увлеклись духовной наукой Рудольфа Штейнера. Чета Поццо сопровождала Штейнера в его поездках по Европе, пока, наконец, в 1914 г. не осела в Дорнахе. Там возникла странная одержимость Белого Наталией, все усиливающаяся: в Дорнахе он испытывает к ней такие чувства, которых не испытывал ни к одной другой женщине[7]. По словам Белого, она знала, что имеет над ним власть, и, когда Ася отказывала ему в физической близости, пользовалась своими демоническими способностями, еще больше привязывая его к себе[8]. Возможно, привлекательность Наталии Поццо объясняется ее манящей андрогинностью и той сдержанной сексуальностью, которая проявлялась во время частых поездок в Цюрих, к другу Белого, пациенту Юнга, Эмилию Метнеру.

Наталия Поццо относилась к Метнеру иначе, чем к Белому. С самого начала она видела в нем авторитетного учителя в духе Штейнера. Она утверждала, что не нуждается в сексуальных отношениях, а стремится к страсти «вне пола»[9]. В самом разгаре своей неприязни к Штейнеру Метнер, вероятно, следуя ее рекомендациям, соглашался пить антропософские травяные чаи и сидел на вегетарианской диете. Иногда она, по его же словам, устраивала оккультные

сеансы[10]. Она рассказывала ему содержание своих снов, которые затем подвергались анализу в «лаборатории» Юнга[11]. Метнер видит в ней черты Натали из «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гете и задается вопросом, не следовало ли ему еще в 1909 г. соединить свою судьбу с ней. Юнг, судя по всему, относился к увлечению Метнера одобрительно[12].

Что же касается Белого, то он ассоциировал себя в отношениях с Наталией с Парсифалем, а Поццо — с Кундри, которой было поручено погубить рыцаря. Мысли о ней вызывали у него стойкую бессонницу и ночные видения[13]. В 1915 г. его зависимость приняла, по его собственным словам, поистине «чудовищные» формы[14]. Он представлял, что Поццо приходит к нему во сне и приглашает на шабаш[15]. Фантазировал, как насилует ее[16]. Она стала для него своего рода суккубом[17]. Она словно бы ускользала от него, избегала признаний и выяснения отношений. Дразнящее поведение ее в описании Белого полно литературных аллюзий. Здесь намечены и эротические видения Хомы Брута в «Вие» Гоголя, где юная красавица превращается в ведьму, и средневековые шабаши в «Огненном ангеле» Брюсова, и даже галлюцинации Передонова в «Мелком бесе» Сологуба[18].

Белый пишет Н. А. Поццо длинные любовные письма. Примечательна двусмысленность адресованных ей обращений, подчеркивающих ее андрогинность: «Наташа — сестра, Наташа — друг, Наташа — красота, Наташа — невеста, Наташа — клоунчик, Наташа — невеста, Наташа — брат, Наташа — товарищ»[19]. Ответа на его чувства нет, но образ «Наташи» продолжает сохранять для Белого свою двойственность и притягательность. Она то видится ему вампиром, «черной дамой», которая является ему во все новых обличьях[20]. То кажется ангелом, который в штейнеровской постановке последнего акта «Фауста» возносит Фауста на небеса, освободительницей, дающей ему ключ к жизненному шифру[21]. Наконец, на рубеже 1915–1916 гг. она пишет ему ответ: холодное письмо, адресованное «господину Бугаеву». В письме она выражает надежду на то, что он осознал, насколько его представления о ней далеки от реальности[22]. Итак, кем она была: сестрой или братом, невестой или клоуном, прекрасной девой или ведьмой? Возможно, она и сама этого не знала. Эллис, близко общавшийся с ней в Базеле, считал ее и Асю Тургеневу феминистками, для которых внедрение в духовные миры Штейнера было средством самореализации[23]. Не исключено, что в его утверждении есть доля истины. Поццо была творческим человеком и искала применения своим талантам.

В 20-е и 30-е гг. Наталия Поццо живет то в Варшаве, то в Хельсинки, то в Париже, то в Берлине: только что она в Париже занималась благотворительной деятельностью среди эмигрантов, и вот уже с жаром ввязывается в дискуссию о мировоззрении Николая Бердяева.

Барбара Кампиони была совершенно другой. Она окончила гимназию в Варшаве в 1924 г. Затем изучала медицину в столице Польши, в 1930 г. получила диплом врача. Во время учебы она познакомилась со своим будущим мужем. Его род уходил корнями в XIII–XIV вв., был прочно вписан в историю

Польши[24] и имел тесные связи с Россией. Отец Мантейффеля, адвокат, родился в Омске в семье одного из сосланных организаторов польского восстания 1863 г. Брат прадеда был знаменитым польским историком. Оба брата Леона Мантейффеля стали известными людьми: медиевист Тадеуш, который в 1919 г. закончил гимназию в Петрограде, и живописец и график Эдвард, который как польский офицер в 1940 г. погиб от рук НКВД в Харькове.

К началу 30-х Барбара Кампиони-Мантейффель уже опубликовала несколько научных статей. С 1933 г. она помимо своей обычной работы участвовала в деятельности научного кружка под руководством известного профессора патологии Людвика Пашкевича. В годы оккупации муж ее работал в сердечно-торакальном отделении Вольской больницы в Варшаве. Он стал одним из ведущих хирургов в польском Сопротивлении и активно участвовал в антифашистской борьбе. В частности, в Вольской больнице для подпольщиков проводились занятия по медицине. Барбара героически помогала ему[25].

Во время Вольской резни при подавлении немцами варшавского восстания Леону Мантейффелю чудом удалось выжить — кроме него уцелело еще только два человека. После войны он организовал в Варшаве клинику сердечных и легочных болезней, где обучал специалистов, став основателем знаменитой «школы Мантейффеля»[26]. Барбара работала там же фтизиатром, впоследствии она получила звание доцента. Имея стаж 44-летней работы в медицине, в 1972 г. она вышла на пенсию. Скончалась она в Лондоне, у дочери, на 15 лет пережив своего мужа. В некрологе было написано: «Сердечная, открытая, жизнелюбивая, Барбара всегда была окружена друзьями. Она пользовалась доверием и любовью пациентов и сохраняла с ними теплые отношения. Она любила жизнь, природу и музыку»[27].

Один из наиболее авторитетных современных историков Польши Томаш Шарота женат на дочери деверя Барбары Тадеуша Мантейффеля. У них есть сын, Петр Шарота, профессор Института психологии Академии наук в Варшаве, с которым нас объединяет интерес к истории психоанализа. Недавно он опубликовал книгу о Вене в 1913 г.[28], вызвавшую значительный интерес читателей. Его троюродные сестры, внучки Барбары, живут в Лондоне и, кстати, тоже являются приверженцами антропософии.

Я встречался с Марией Поццо дважды: в 1967 г. и 1971 г. Она произвела на меня немножко грустное впечатление. Помню, как она (перед визитом Мантейффелей) переживала из-за того, что по-польски ее фамилия совпадает по звучанию с вопросом: «По цо?» — «Почему?». Возможно, ей казалось, что этот вопрос достался ей по наследству от матери, которая, несмотря на наличие антропософского стержня и отсутствие страданий, была полна противоречий. Барбара не задавалась этим вопросом. Она двумя ногами стояла на земле, жизнь ее была полна смысла, и понимание этого смысла она передала своей дочери.

Перевод Ирины Матыциной

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. дневниковые записи Наталии Поццо (1913 г.), в которых она вспоминает о событиях 1911–1912 гг.: «С ноября [1912 — *М. Ю.*] чувствую легкость, свободу от Маши жить в себе как хочу» (Архив Гетеанума, Дорнах; фонд Поццо). См. также ее признания, приведенные в письме Э. К. Метнера к Анне Метнер от 16 мая 1915 г.: она «предпочла бы колесование деторождению», а «биологический долг» называла «вздором» (НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 25. Ед. хр. 1).

2 См. записи, датированные весной 1913 г., в которых говорится о событиях 1907–1908 гг.: «Хочется бежать от мира — с трудом выношу Володю, огорчаюсь за маму, в ужасе от того, как живут люди...». Володя — отчим Владимир Кампиони.

3 Об этом со слов Сергея Соловьева Э. К. Метнер писал Анне Метнер 7 июня 1909 г. Частное собрание Е. Понсовой. После моей работы с этим собранием в 1991 г. материалы архива были переданы в НИОР РГБ и присоединены к фонду Э. К. Метнера (Ф. 167).

4 *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 53.

5 *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 439.

6 Судя по дневниковым записям 1913 г., у Н. А. Поццо и А. С. Петровского был роман, закончившийся к марту 1911 г.

7 О страсти Андрея Белого к Н. А. Тургеневой см.: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 91–106 (раздел «Что есть любовь»), 273–282 (разделы «Не насильник ли ты?», «Черная женщина»). Письма Белого к Н. А. Тургеневой впервые были обнаружены в архиве Гетеанума в Дорнахе Томасом Р. Байером. См. об этом его статью: «Natasha Pozzo — the Black Line in the Life of Andrei Bely: the Significance of Andrei Bely's Letters to Natalia Pozzo-Turgeneva» в сб.: Ciemność i światło. T. VI. Gdańsk, 2015. С. 110–124.

8 *Андрей Белый.* Материал к биографии (интимный) // Минувшее. Т. 6. Париж, 1988. С. 351.

9 См. вышеупомянутое письмо Метнера к Анне Метнер от 16 мая 1915 г., где он пересказывает кредо Наталии Поццо: «<...> можно любить по ту сторону sexus'а и все-таки со всею страстью».

10 Там же. Как и Белый, Метнер сравнивает ее с красавицей-ведьмой из «Вия» Гоголя. См. ниже.

11 Письмо Метнера к Анне Метнер от 4 декабря 1914 г. (НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 24. Ед. хр. 44).

12 Письмо Метнера к Анне Метнер от 11 (22?) января 1915 г. (Там же. Ед. хр. 48).

13 *Андрей Белый.* Материал к биографии (интимный) // Минувшее. Т. 6. С. 381.

14 *Андрей Белый.* Материал к биографии... Т. 8. Париж, 1989. С. 427.

15 Там же.

16 Там же. См. также: Минувшее. Т. 9. Париж, 1990. С. 419.

17 *Андрей Белый.* Материал к биографии... Т. 8. С. 427, 442.

18 Отсылка к «Мелкому бесу» есть в «Материале к биографии...» (Т. 8. С. 442).

19 Недатированное письмо 1915 г. (Архив Гетеанума, Дорнах).

20 *Андрей Белый.* Материал к биографии... Т. 8. С. 427, 433, 442–450.

21 *Андрей Белый.* Материал к биографии... Т. 9. С. 412–413, 442–443, 447–448.

22 Письмо Н. А. Поццо к Белому, вероятно, написанное на рубеже 1915–1916 гг. (Архив Гетеанума, Дорнах).

23 Письмо Э. К. Метнера к Анне Метнер от 4 апреля 1915 г. (НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 24. Ед. хр. 52).

[24] По семейной легенде, фамилия Мантейффель (Manteuffel) появилась в результате слияния двух немецких слов: «Mann» (человек) и «Teufel» (дьявол), ее дали предкам Леона за их суровый характер. Впервые эта фамилия зафиксирована на территории нынешней Эстонии. Древнейшим из известных нам носителей этой фамилии был Ян Мантейффель (1536–1596). Считается, что всего в роде 13 ветвей, проживающих на территории Польши, балтийских стран, Германии, России и Швеции. Польская ветвь происходит из Латгалии, находившейся на территории современной Латвии (сведения по генеалогии рода мне любезно предоставила профессор Малгожата Мантейффель-Симборовска, дочь Тадеуша Мантейффеля).

[25] См. некролог: *Towpik Edward.* Barbara Kampioni-Manteuffel (6.XI.1906 — 26.III.1988) // Kronika Warszawy. 1989. № 4 (вышел в 1990 г.).

[26] См.: *Towpik E.* Profesor dr. med. Leon Manteuffel jako człowiek i lekarz // Gruźlica i choroby płuc; tuberculosis et pneumonologia. 1974. № 42 (4).

[27] Из речи историка Марии Мантейффловой, написанной по случаю панихиды в память о Барбаре Кампиони-Мантейффель 26 апреля 1988 г. (генеалогический архив Малгожаты Мантейффель-Симборовской).

[28] *Szarota P.* Wiedeń 1913. Gdańsk, 2013.

Д. Д. Лотарева (Москва)

А. С. ПЕТРОВСКИЙ В ДНЕВНИКЕ З. Н. КАНАНОВОЙ: НОВЫЕ ФАКТЫ И НЕИЗВЕСТНЫЕ ЧЕРТЫ ХАРАКТЕРА

Алексей Сергеевич Петровский (15(27).12.1881–14.09.1958) хорошо известен исследователям и почитателям творчества Андрея Белого. Он был близким другом писателя со студенческих времен и до кончины последнего в 1934 г. Однако сведений о Петровском сохранилось немного[1]. Наиболее подробная биография его опубликована на сайте, посвященном истории Румянцевского музея, сотрудником которого А. С. Петровский являлся много лет (включая советское время, когда музей был преобразован в Государственную библиотеку им. В. И. Ленина, ныне РГБ)[2].

Однако биографические факты мало говорят о характере Алексея Сергеевича, о формировании его личности. Между тем круг его общения был чрезвычайно широк, его друзья и знакомые составляли «цвет» культурного общества обеих столиц. Мнения, оценки и действия Петровского, надо полагать, вплетались в сложный рисунок взаимоотношений поэтов, писателей, художников Серебряного века. Во многом благодаря его усилиям вышли книги издательства «Мусагет», сотрудником и членом редакционного совета которого он являлся. Петровский был конфидентом А. Р. Минцловой, участвовал в антропософском движении, стал одним из организаторов издательства «Духовное знание».

Местонахождение архива Петровского в настоящее время исследователям неизвестно. Возможно, что он вообще не сохранился. В связи с этим большой интерес представляет дневник Зои Дмитриевны Кананово́й[3] (1891–1983) — антропософки, знакомой А. С. Петровского на протяжении десятилетий (они познакомились в 1918 г. в Русском антропософском обществе). Несмотря на то что Кананова состояла в браке, она много лет была влюблена в Петровского (без взаимности), пристально следила за его жизнью, старалась понять его характер, фиксировала в дневнике мельчайшие подробности встреч и разговоров с ним (Петровский часто приходил в гости к Кананово́й и ее супругу — Павлу Христофоровичу Кананову, который был сотрудником Ленинской библиотеки и коллегой Петровского по библиотечному делу. Зоя Дмитриевна, также служа в библиотеке, часто виделась с ним и в Румянцевском музее).

Из записей Кананово́й выясняются многочисленные подробности жизни Алексея Сергеевича. Читая о них, следует принять во внимание пристраст-

ность Зои Дмитриевны, тщетно пытавшейся добиться душевного расположения Петровского. Тем не менее на сегодняшний день другим подобным источником исследователи не располагают.

Приведем важнейшие из свидетельств, зафиксированные Кананновой. В своих записях она называла Алексея Сергеевича «А. С.» и «Данте»[4].

В частности, Петровский рассказал Зое Дмитриевне о своем детстве и о тяжелых взаимоотношениях с мачехой[5].

> «Сегодня, вернувшись со службы в 11-м ч. вечера, застала у нас А. С., сидящего в одиночестве. Поля[6] не было. Я поставила чай. А. С. говорил о своей рано умершей матери, которую он смутно помнит. О том, что родственников вообще он не любит. [За исключением самых близких, матери и сестры[7]. А из других, если кто ему родственник, то это для него скорее минус в отношеньях, чем плюс. <...>][8]» (1 октября 1933 г.).

Зоя Дмитриевна, вероятно, могла вполне понять Петровского в этом вопросе, т. к. сама была в детстве и молодости в плохих отношениях с родителями. Это убеждало ее в том, что и она, и Алексей Сергеевич неслучайно пришли к антропософии, будучи «сиротами», что являлось, по мнению Штейнера, способствующим фактором[9].

Петровский также утверждал, что именно тяжелое детство заставило его, фигурально выражаясь, возвести каменную неразрушаемую стену, отказавшись от близких отношений с окружающими (запись 24 апреля 1925 г.). Думается, что относилось это не ко всем окружающим, а к женщинам, о чем будет сказано ниже.

В поисках духовных опор Алексей Сергеевич, как и многие другие, примкнул к теософии, правда, ненадолго (посещал кружок в 1902–1903 гг.).

> «Разговор был довольно связный. Между прочим, о теософах, какое они производят впечатленье. А. С. сказал, что они очень чистые и хорошие, но слишком большие оптимисты, считают, что все хорошо, все к лучшему, и это как-то пресно...» (1 февраля 1928 г.).

Проясняются и обстоятельства поступления Петровского в Московскую духовную академию.

> «Он (Петровский — *Д. Л.*) рассказывал, что когда кончил университет, то раздумывал, что делать дальше, и услышал внутренний голос, ясно сказавший ему: "Взявшись за плуг, не оборачивайся назад". И понял так, что он должен идти духовным путем, и намеревался поступить в монастырь. Советовался об этом со своим "старцем" (епископом Антонием — *Д. Л.*), который был у него тогда, и тот посоветовал ему, прежде чем решаться на это, поступить в Духовную академию. Он исполнил этот совет, и ко времени окончания ея решил, что не следует идти в монастырь. Как раз ему предоставилась возможность поступить в Румянц<евский> Музей» (25 февраля 1936 г.)[10].

Петровский рассказал Зое Дмитриевне и о том, как он стал антропософом. Разговор состоялся в 1956 г., когда Алексей Сергеевич тяжело болел и, видимо, думал, что дни его сочтены.

> «А. С. рассказал, как у него явилось решенье стать антропософом: он прослушал какой-то цикл лекций Д-ра Штейнера[11], но не хотел вступать в Общество, и прощаясь с доктором, сказал ему: "Прощайте". Но тот ответил: "Auf Wiederseen", и как-то особенно посмотрел на него, и он вдруг понял, что это его судьба. К тому же он был и в Духовной академии, и на естественном факультете, и хотел соединенья того и другого, и нашел это в антропософии [Сказал еще, что у Д-ра Штейнера удивительные глаза. Я сказала на это, что как раз недавно видела во сне его глаза, именно такие: волевые и полные любви]» (6 марта 1956 г.).

Но, конечно, больше всего в дневнике Кананновой содержится сведений об отношениях Петровского с женщинами. Точнее, об отношении его к женщинам, поскольку Алексей Сергеевич вел, судя по всему, одинокий образ жизни, был старым холостяком. При этом многие его знакомые и сослуживицы увлекались им. Он был, видимо, весьма обаятелен, а иногда и кокетлив с дамами. Изящный, «миньятюрный», всегда подтянутый, собранный, деловитый — так описывала своего «Данте» Зоя Дмитриевна.

Однако холодность, нечуткость и сдержанность Петровского обижали его поклонниц. Двойственность его натуры многих ставила в тупик. Эту его черту подметил еще Андрей Белый, изобразив своего друга во 2-й Симфонии в виде двух персонажей — Поповского и Петковского. Первый был весьма начитанный православный «знающий», а второй во всем видел соблазны дьявола, эротизм и «халдейство»[12].

Сложность натуры Петровского отметила и А. Р. Минцлова. В письме к Андрею Белому от 17 ноября 1909 г. она сообщала:

> «Он на меня произвел очень неожиданное впечатление, *совсем* не то, что я думала... <...> О нем я слышала от трех лиц до этой встречи с ним <...>. Я должна сказать <...> — никто из этих трех лиц не дали мне представление об этом человеке... Узор его души мучительно сложен, и очень запутаны нити все жизни его <...>. Я чувствую, *где* рана его, и Бог поможет мне <...>»[13].

Это подтверждается записями Кананновой. Так, зафиксировано высказывание Марии Григорьевны Рейн, дальней родственницы, сослуживицы Петровского, антропософки, также много лет безответно влюбленной в него, как и Зоя Дмитриевна.

> «Сегодня из моего кружка пришла только М<арья> Г<ригорьевна>. Мы читали, потом пили чай и беседовали. Сам собой разговор съехал на А. С. Она сказала:
>
> — Я А. С. давно знаю, он мне очень близок, и может быть, у меня к нему совсем особенное отношение, но я вовсе не считаю его таким уж очень добрым. Он отлично может быть иногда и жестоким, и несправедливым,

и вообще имеет много человеческих недостатков. Несколько раз я в нем наблюдала такую черту характера: если он замечает с чьей-нибудь стороны большое внимание к его личности, то он резко отталкивает от себя этого человека. И чем ему приятней это внимание к себе, тем резче он оттолкнет от себя этого человека» (7 февраля 1924 г.).

Вообще Петровский вызывал у дам противоречивые чувства. Так, артистка Воронецкая, член антропософского кружка, утверждала: «Он, несомненно, человек с большими достиженьями, которых он, может быть, и не сознает, но и с какой-то беспощадностью, даже жестокостью ко всему, что стоит у него на пути. В нем есть большая сила, но в некоторых вещах он дает промах». Она считала, что любовь Петровский старался не допустить в свою душу. «Но если бы полюбил сильно, взял бы свое...» Антропософка Е. Н. Краснушкина, напротив, говорила: «Совершенно не представляю себе, чтобы он мог кого-нибудь полюбить! Для него собственный покой дороже всего на свете. Он уж постарается не допустить в свою душу любовь...» Коллега Кануновой О. Н. Слетова отмечала: «Это такой человек, которого можно действительно полюбить...». Резче всего высказалась антропософка И. В. Воробьева, которая считала, что Петровский относится к женщинам «как к кошкам и птицам» — погладит, а потом прогоняет (все записи 1925 г.)[14].

Складывается впечатление, что Алексей Сергеевич вообще с опаской и враждебностью относился к телесным проявлениям женской любви. Так, поэт Ходасевич, говоря об увлечении Андрея Белого Ниной Петровской, отмечал, что Петровский уверял всех, что она «сама покушалась на девственность Белого»[15]. Возможно, истоки этого лежат в общем настроении Серебряного века, когда отношения окрашивались мистическими переживаниями, стремлением к любви вне пола. Дневник Кануновой дает нам подсказку к разгадке жизненной позиции Петровского — его рассказ о любовном увлечении юности.

«Вчера приходил “Данте”. Рассказывал некоторые эпизоды из своей молодости. У него была знакомая семья, где он часто бывал и интересовался барышнями. Однажды он им сказал, что хотел бы иметь пулю, которая была бы направлена на него, но не повредила бы ему. И вдруг на другой день в него стрелял солдат с улицы в окно (это было в 1905 году), и пуля пролетела на вершок от его головы. Он с торжеством понес эту пулю барышням.

Я: Что ж, ваши шансы поднялись?

Он: Да, мои шансы на некоторое время поднялись.

Я: Которая же из них вас больше интересовала?

Он ответил, что старшая, которая потом стала чьей-то женой, а вторая стала женой Андрея Белого» (8 ноября 1933 г.).

Речь идет о сестрах Тургеневых, старшей из которых была Наталия (Наташа), вышедшая позднее замуж за Александра Михайловича Поццо. В нее влюблялись многие мужчины из круга символистов — Эмилий Метнер, Николай Киселев, Андрей Белый, который воспринимал ее как демоническую личность. Как видим, Петровский поведал о своей любви очень сдержанно.

Однако из дневниковых записей Наташи Тургеневой за 1913 г. (хранятся в антропософском архиве в Дорнахе) выясняется, что их отношения продолжались до марта 1911 г. (когда она окончательно «оставила» Петровского) и оборвались, потому что Алексей Сергеевич предложил «жизнь втроем» — он, Наташа и ее супруг[16]. Подчеркнем, что в предложении Петровского по тем временам не было ничего оскорбительного или странного. Мистические «треугольники» сопровождали любовную и супружескую жизнь многих декадентов Серебряного века. Однако выдерживали такой стиль немногие[17].

Рискнем предположить, что дружеское и профессиональное общение с Кананновыми чем-то напоминало Петровскому такой «треугольник». Однако воплотить эти отношения в жизнь он не мог. Что-то останавливало его, он колебался, и эти колебания прекрасно чувствовала Зоя Дмитриевна. Она видела, что он интересуется ею (и это подтверждали многие их знакомые), но не позволяет себе увлекаться и резко отталкивает ее от себя, сохраняя видимость дружественности. Такой ход событий доставлял ей немало мучений. Много раз Кананова пыталась выяснить отношения, но «Данте» отделывался туманными объяснениями, которые та считала оскорбительными.

Приведем один такой разговор-объяснение, которыми изобилуют страницы дневника Зои Дмитриевны.

> «<...> А. С.: У меня к вам никогда не было плохого отношенья.
>
> При этом обороте разговора он казался более равнодушным, даже сухим.
>
> Я: Как так не было! Вы никогда не приходили.
>
> А. С.: Я был очень занят.
>
> Я: Значит, относились просто безучастно?
>
> Чувствовала при этом, что почва ускользает из-под моих ног, и я лечу куда-то в бездонную пропасть.
>
> А. С.: И да, и нет. На этот вопрос нельзя так просто ответить. Меня интересовало ваше развитие, но не психологическое отношенье. Все это в другой плоскости. И это очень сложно... в двух словах это нельзя объяснить. Все это очень сложно» (8 сентября 1933 г.).

Приведем также письмо Петровского, которое Кананова полностью переписала в дневник.

> «17 ноября 1925. Дорогая Зоя Дмитриевна. Мне очень трудно отвечать на Вашу записку, но все же постараюсь сделать это с той искренностью и правдивостью, которых Вы просите. Прежде всего, я хотел бы отклонить от себя обвинение в неискренности. Я не знаю, что подало Вам повод к нему. Может быть, некоторая моя замкнутость и сдержанность? Но они объясняются множеством причин. Во-первых, это основная черта моего характера. Во-вторых, по моему разумению, мне сейчас так нужно, и я хочу жить в некоторых отношениях замкнуто, соприкасаясь с людьми только определенными сторонами души. Этими сторонами я открыто и искренно обращен к людям, другими же сторонами — столь же открыто — не хочу

> соприкасаться — по крайней мере, в настоящее время. Это мое внутреннее право и не имеет ничего общего с неискренностью. Вы спрашиваете меня, почему я не хочу повидаться и поговорить с Вами. Отвечу прямо. Я не считаю, что мы можем быть полезными друг для друга в данное время, полезными для внутреннего пути. Я убедился в этом из разговоров, которые мы с вами вели. Для внешних же посещений и бесед у меня нет времени: я страшно загружен, как теперь говорят, за последние две недели я едва урвал один вечер для своих занятий дома. Простите, если это письмо покажется Вам черствым. Оно не таково. Но иначе я не умею написать.
>
> Искренно уважающий Вас А. Петровский».

Путаницу в их отношения вносили и окружающие. Так, близкий знакомый и сослуживец Петровского В. О. Нилендер как-то сказал Зое Дмитриевне, что Алексей Сергеевич «к ней изумительно хорошо относится. И он очень верен по отношению к своим друзьям». На что Кананова процитировала письмо Петровского: «Я никогда не отказываюсь от простых дружеских отношений, но с вами у меня таких отношений быть не может». Нилендер, пораженный, воскликнул: «Я этого не знал!». Переписывая этот эпизод в чистовую тетрадь, Кананова прибавила: «Нилендер — “балда”, как выразился о нем позже А. С.» (9 октября 1927 г.).

Тем не менее, несмотря на все недоразумения, приязнь Зои Дмитриевны к Петровскому разрушилась только во время войны, когда в 1943 г. Алексей Сергеевич на некоторое время поселился у Кананновых в квартире (у него в доме было очень холодно). Неаккуратность и скупость Петровского неприятно поразили требовательную и бескомпромиссную Кананову. Она очень разочаровалась в нем (хотя и раньше имела возможность убедиться в его эгоизме со слов М. Г. Рейн, которая приютила Петровского после его возвращения из ссылки в 1933 г.)[18]. После этого их отношения практически прекратились, хотя Алексей Сергеевич по-прежнему навещал Павла Христофоровича и поневоле общался с Зоей Дмитриевной. Только в последние годы жизни Петровского Зоя Дмитриевна стала изредка дружески навещать его.

В 1944 г. Петровский в 63 года неожиданно для всех женился на некоей Наталье Сергеевне, найдя в супруге скорее мать или старшую сестру, чем жену. Кананова описала это событие с присущей ей безжалостностью:

> «Сенсационная новость: А. С. женился! Передаю только со слов Поля, сам же герой романа спрятался. Он не хотел вообще никому говорить об этом, чтобы не было разговоров и пересудов (как будто их не будет, если он спрячется!). Поль говорит, что А. С. уверял его, что женился не ради комнаты, но упомянул, что жена получает “абонемент” (добавочная карточка на продукты, для более важных работников). Она биохимик, пишет докторскую диссертацию. [Он познакомился с ней через племянницу Короленки, у которой он нанимал комнату]. Он к ней переехал и в восторге, что просыпаясь утром, находит горячий завтрак. И вообще все заботы и хожденья по магазинам с него сняты. [У его жены две комнаты и своя прислуга,

старая, преданная]. На мой вопрос, переданный через Поля: какого она мировоззрения? — он ответил: "Научного, но это мне ближе, чем спиритическое. Д-р Штейнер прежде всего ученый" (?!). Я сказала на это: Даровая няня, да еще с абонементом. Да тут всякое мировоззрение покажется близким!» (4 августа 1944 г.);

«Зашла сегодня днем к Лидии Викт<оровне> <Култашевой>. Она сказала, что А. С. бывает у Кл<авдии> Ник<олаевны>, очень радостный. Жене его 41 год, она недавно потеряла мать и сестру, о которых заботилась всю жизнь. Она старая дева. Их сосватала племянница Короленко» (13 августа 1944 г.).

Остается добавить, что Зоя Дмитриевна проводила своего «Данте» в последний путь (отметив, что «настоящий» Данте умер в тот же день, что и Петровский — 14 сентября). Вот как она описала это печальное событие:

«16 сентября 58 г. Сегодня утром была на похоронах А. С. Он умер третьего дня и сегодня была кремация. Мы с Полем заехали на его квартиру, откуда на машине с гробом в крематорий. Было много людей, много цветов. Я купила там же в саду несколько цветков и положила их возле его головы, так что они касались его щеки. В один из этих цветов я сунула клочок своих волос, чтобы они сгорели вместе с ним. Обычно берут себе клок волос умершего, а я поступила наоборот. <...> Я думала о том, что, в сущности, пустяками было все то, в чем осуждала А. С. "Плоть немощна". Он все же был человеком глубокой внутренней жизни».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. о нем: «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Вступит. ст., сост., коммент., подгот. текста Дж. Малмстада. М.: НЛО, 2007; Письма А. С. Петровского к П. А. Флоренскому / Вступит. ст. и коммент. Е. В. Ивановой, Л. А. Новикова // Павел Флоренский и символисты / Сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 573–595.

2 См.: Петровский Алексей Сергеевич. Сотрудник Румянцевского музея // Румянцевский музей: Виртуальная реконструкция (http://www.rmuseum.ru/data/authors/p/petrovskiyas.php).

3 Частное собрание. Подробнее см.: «...Об антропософах и о человеческих отношеньях вообще». Из «Фрагментов» дневника Зои Дмитриевны Кананновой / Подгот. текста, коммент. Д. Д. Лотаревой // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 46. P. 199–327. В публикации приведены некоторые диалоги ее с Петровским.

4 Это прозвище появляется в дневнике Кананновой с осени 1927 г. после того, как ее сослуживица Е. Н. Суходольская так охарактеризовала отношения Зои Дмитриевны и Петровского: «Конечно, он, видимо, далек от плотских инстинктов. Вы в моем воображении оба: Данте и Беатриче» (12 октября 1927 г.).

5 Его отец Сергей Александрович Петровский происходил из дворян Нижегородской губернии, был военным, затем окончил юридический факультет Московского университета, преподавал там же, позднее служил в Министерстве народного просвещения. Дослужился до чина статского советника. В 1902 г. внесен в дворянскую Родословную книгу Московской губернии. Автор исследования «О Сенате в царствование Петра

Великого» (магистерская диссертация). Редактор-издатель газеты «Московские ведомости» в 1888–1896 гг. В последние годы жизни — церковный староста Троицкого храма в Удельной (ныне Раменский район Московской области).

[6] Домашнее имя Павла Христофоровича Кананова.

[7] С. А. Петровский был женат дважды. Его первая жена (мать Алексея Сергеевича и его сестры Елены) рано умерла. Во втором браке с Ольгой Ивановной Новиковой имел троих детей: Бориса (1889 г., Москва, в 1918–1922 гг. работал в Румянцевском музее), Татьяну (1891 г., Москва), Сергея (28 мая 1904 г., Москва).

[8] Здесь и далее в квадратных скобках приводятся пояснения З. Д. Кананової, которые она давала при переписывании дневника в чистовые тетради.

[9] См. об этом в «Евангелии от Луки» Р. Штейнера (http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Rus).

[10] 1 января 1907 г. А. С. Петровский, согласно прошению, был определен сверхштатным чиновником при библиотеке музея. По другим сведениям, работал в музее с 15 мая 1907 г. С 1 сентября 1907 г. — регистратор библиотеки. С марта 1910 г. до марта 1911 г. не работал в библиотеке ввиду несогласия с директором музея И. В. Цветаевым. С 1 марта 1911 г. — зав. читальным залом, младший помощник библиотекаря. Позже — зав. отделом каталога, отделом естественных наук библиотеки, научным отделом педагогики, психологии, философии, истории религий, отделом комплектования. См.: Петровский Алексей Сергеевич. Сотрудник Румянцевского музея.

[11] А. С. Петровский встал на антропософский путь в 1910 г., прослушав лекции Штейнера в Мюнхене и Берне. Подробнее см.: «Мой вечный спутник по жизни». С. 36–37.

[12] Из «Материала к биографии» Андрея Белого. Цит. по комментарию А. В. Лаврова к «Симфонии (2-й, драматической)»: Андрей Белый. Симфонии. Л., 1991. С. 504.

[13] *Глухова Е. В.* Письма А. Р. Минцловой к Андрею Белому: материалы к розенкрейцеровскому сюжету в русском символизме // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4. Ч. 2. М.: РГГУ, 2007. С. 261.

[14] П. Х. Кананов характеризовал Петровского кратко — «сухарь».

[15] Запись В. Ф. Ходасевича цит. по прим. Дж. Малмстада в: «Мой вечный спутник по жизни». С. 25.

[16] Приношу огромную благодарность Магнусу Юнггрену за эти сведения.

[17] Пожалуй, наиболее устойчивый «треугольник» составили Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус и Д. В. Философов. Их совместная жизнь продолжалась более 16 лет и прервалась из-за революции и эмиграции.

[18] При этом Петровский прекрасно осознавал эту свою черту. 28 марта 1943 г. Кананова записала: «У А. С. есть излюбленные мысли, которые он часто повторяет: “Никто не стопроцентный христианин, антропософ, все мы эгоисты. Достаточно если только мы какой-нибудь маленькой частью души соприкасаемся с духовным миром”. И на этом успокаивается».

В. В. Нехотин (Москва)

№ 9709 (О СМЕРТИ ВИТОЛЬДА АШМАРИНА)

Чем больше вводится в научный оборот неизвестных прежде упоминаний о смерти Витольда Францевича Ашмарина (Ахрамовича), восходящих к ближнему кругу Андрея Белого и к нему самому, тем сильнее сомнения в корректности предлагаемых датировок — от общепринятой осторожной «1930» до таких уверенных, как: «2 марта 1930 г.»[1]. Хотя официальные и вполне апологетические некрологи действительно появились в печати в марте 1930-го[2], в них не указаны ни дата смерти, ни ее обстоятельства, ни место захоронения бывшего секретаря «Мусагета».

Вызванные этой смертью слухи отражены в известной записи П. Н. Зайцева: «В середине февраля, после партийной чистки, застрелился Витольд Францевич Ахрамович-Ашмарин. В газетах ничего не печатали о его смерти. Перед концом он оставил письма на имя Сталина и Сольца. Говорят, во время чистки ему был поставлен в упор ряд вопросов. Упрекали за издательство “Мусагет”, в котором он сотрудничал когда-то, и его католичество. Хоронили тайно, без всякой огласки. В последнее время[3] он работал в ЦК ВКП(б) по редактированию секретных материалов»[4].

И если неопределенное «в середине февраля» еще возможно объяснить забывчивостью мемуариста (непосредственно перед этим местом П. Н. Зайцев прямо цитирует свой дневник от 10 февраля 1930 г. о поездке к Белому в Кучино), то запись самого Белого «АХРАМОВИЧ в итоге 12-ти летней работы в партии — застрелился» вообще сделана еще 25 января 1930 г., причем непохоже, что по горячим следам (поскольку предваряется фразой «За одни сутки узнали ряд судеб, постигающих современных деятелей...»)[5].

Все мемуаристы солидарны в передаче обстоятельств гибели Ашмарина, но не степени тяжести причин и самого места его самоубийства: «Его оклеветал кто-то из недругов. Он был лишен партийного билета. Глубокая душевная рана привела к трагическому концу. Ашмарин застрелился в Петровском парке[6]. Расследование разоблачило клевету, но было уже поздно...»[7]; «Застрелился в Сокольниках»[8]; «— А вы член партии? — спросил меня Ахрамович. — Если нет, вам легче. У меня гораздо труднее. Я член партии и — католик! <...> На партийном собрании ему предложили выбрать: или — или... Он предпочел третье: уединясь в Сокольниках, он выстрелом из револьвера разрешил это или-или... О его самоубийстве было свыше предложено в газетах не писать»[9].

Как бы то ни было, интервал между похоронами «без всякой огласки» и извещениями об уходе из жизни «преданного члена партии, тов. Ашмарина — старого чекиста, журналиста, искусствоведа, литературного работника и одного из первых строителей советской кинематографии»[10], оказался необычайно затяжным. Видимо, принятие окончательного политического решения о безупречности его посмертной репутации заняло слишком много времени, чтобы в некрологах можно было назвать дату смерти, не выйдя за рамки официальных приличий.

Но если посмертное реноме Ашмарина не было бесповоротно определено сразу после его гибели, то даже и самые неафишируемые похороны должны были состояться в подобающем статусу покойного месте. В служебной документации бывшего Московского крематория на Донском кладбище сохранилась запись «*Дек. [№] 9709. Ашмарин Витольд*», сделанная еще в 1929 г. (выявление этих данных — всецело заслуга В. Н. Анисимовой). К сожалению, не указана дата кремации, и можно лишь предполагать, что она ближе к концу декабря[11] — но в твердой уверенности, что к 31 декабря 1929 г. Витольд Ашмарин был уже мертв.

Оставляя историкам такую (пока еще, кажется, достаточно реалистичную) задачу, как выявление материалов партийного расследования ad mortem и post mortem, в том числе предсмертных писем Ашмарина на имя Сталина и входившего в руководство партийной Центральной контрольной комиссии А. А. Сольца (если такие письма действительно существовали), приведем под занавес один макабрический набросок[12], сопрягающий имя Ашмарина с сакраментальным для Белого Новодевичьим монастырем:

СЮЖЕТ РАССКАЗА

> Упраздненный монастырь («Новодевичий»): бывший писатель; бывший граф; бывший *миньон*; могилы; красный гроб; *студень*[13]. Живой в склепе. Воскресший мертвец. Судьба Ахримовича<*так*>-Ашмарина. Еще один *сюжет*; смертник уполз. Не присоединить ли сюда тему «Веселого Комбинатора»? Нет. Слишком сложно. Надо сосредоточить рассказ на эпизоде возвратившегося из могилы Муни. Хромой князь (связать два прототипа)[14].

Иные из персонажей этого ненаписанного давним знакомцем и Белого, и Ашмарина, и Муни рассказа более чем очевидны: «бывший писатель» — Б. А. Садовской, «бывший граф» — П. С. Шереметев, изгнанный из фамильного остафьевского дома-музея осенью 1929 г. и перебравшийся в Новодевичий[15]; иные из фабульных ходов слишком контурны, чтобы рассуждать о возможных связях «Веселого Комбинатора» с «Великим» или «хромого князя» с «Хромым барином». Тогда как смысловой центр сюжета — в уподоблении судеб, если даже не в «параллельном (после)жизнеописании» двух воскресавших мертвецов: Муни, тревожившего Ходасевича[16] своими возвращениями из царства теней[17], и последовавшего ему Ашмарина.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. М., 2014. С. 354.

2 Правда. 1930. № 72(4517). 14 марта. С. 5; Рабочий и искусство. 1930. № 16 (24). 20 марта. С. 5.

3 На самом деле Ашмарин служил в аппарате ЦК еще с 1924 г. Приказ о назначении его преемника по прежней должности начальника ИНФО ОГПУ (информационно-аналитической службы Лубянки; насколько можно судить, круг его обязанностей на Старой площади оставался примерно таким же) датирован 4 февраля 1924 г., Ашмарин занимал ее с 1 марта 1922 г., временно исполняющим должность начальника ИНФО (тогда еще ВЧК) стал 14 января 1922 г., до этого числился зам. начальника того же отдела (см.: *Кокурин А., Петров Н.* ВЧК (1917–1922) // Свободная мысль. 1998. № 6. С. 113; *Кокурин А., Петров Н.* ГПУ-ОГПУ (1922–1928) // Там же. 1998. № 7. С. 110; *Кокурин А., Петров Н.* ОГПУ (1928–1934) // Там же. 1998. № 8. С. 99; попутно отметим упоминания Ашмарина в мемуарах его сослуживицы по ИНФО, опубликованных пока весьма фрагментарно: *Вешнева М. А.* «Это память о днях в Донском...» (осень 1922 — весна 1923) // Юность. 1990. № 9. С. 77–83).

4 *Зайцев П. Н.* Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого; Литературные встречи. М., 2008. С. 140.

5 *Андрей Белый.* Из дневника 1931 г. / Публ. и коммент. М. Спивак // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов М.: ИМЛИ РАН; Наука, 2016. С. 844–845.

6 В комментариях И. П. Андреевой к журнальной публикации материалов о взаимоотношениях В. Ф. Ходасевича и С. В. Киссина (Муни) указано: «застрелился в Петровском парке» (De Visu. 1993. № 2(3). С. 38); в отдельном издании появляется, без ссылки на источник, новая деталь: «застрелился из именного оружия на скамейке Петровского парка» (*Киссин С. (Муни).* Легкое бремя: Стихи и проза; Переписка с В. Ф. Ходасевичем. М., 1999. С. 244).

7 *Иванов-Барков Е. А.* О том времени и тех людях // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. <Вып. 1>. М., 1971. С. 38.

8 *Дурылин С.* Комментарии к «Антологии» // Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. С. 347.

9 *Зайцев П. Н.* Воспоминания. С. 140, 647.

10 Рабочий и искусство. 1930. 20 марта. С. 5.

11 За ноябрь было кремировано 14 человек с фамилиями на букву «А»; за декабрь — 22, в их перечне Ашмарин предпоследний, но статистически такие данные не слишком представительны. Нумерация явно была сквозной — последняя в декабрьском списке, Александрова (имя не указано) числится под номером 9715, предшествует Ашмарину Николай Антонов под номером 9693 — однако сводные годовые списки, по которым некогда составлялись алфавитные указатели, не сохранились. Нет и сведений о том, откуда поступило тело, кому была выдана урна и где именно захоронена. Наконец, важно учитывать, что интервал между смертью и кремацией Ашмарина также мог оказаться нестандартно длинным.

12 Курсивом выделены не вполне разборчивые слова.

13 Возможно, что и «студент».

14 РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 107 (Записная книжка Г. И. Чулкова). Л. 61 об. «До 1917 — 6 декабря 1921» в описании всего документа основано лишь на последней из датированных записей — завещании Чулкова (Л. 59); из более ранних недатированных приведем заодно: «Темы статей.

1. Рудольф Штейнер.
2. Об А. Толстом.
3. О Распутине.
4. Почему церковь молчит?
5. Духовная оборона.
6. Об Анне Шмидт.
7. О дневнике Толстого.
8. Клодэль» (Л. 2 об).

15 Момент этого переезда описан в дневниках Б. А. Садовского. См.: *Шумихин С. В.* Трудная судьба «Русского Парнаса»: страницы истории подмосковной усадьбы Остафьево // Московский журнал. 2011. № 3. С. 83.

16 Который и сам «мне казался порою юнцом, убежавшим из склепа» (*Андрей Белый*. Между двух революций. Л., 1990. С. 223).

17 Сводку соответствующих сюжетов см.: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь; Литература и власть; Письма Б. А. Садовскому. М., 1996. С. 420–421.

Т. Ф. Нешумова (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ ГЛАЗАМИ ЕВГЕНИЯ АРХИППОВА И ЕГО КОРРЕСПОНДЕНТОВ

Евгений Яковлевич Архиппов (1880, Москва — 1950, Орджоникидзе) в истории литературы известен как составитель первой «Библиографии Иннокентия Анненского» (М., 1914), книги статей о русских поэтах «Миртовый венец» (М., 1915)[1]; его коктебельский дневник включен в сборник воспоминаний о М. А. Волошине[2] (большую часть времени в доме Волошина он провел в комнате, где ранее останавливался Белый). Благодаря усилиям Архиппова до нас дошел тот корпус стихотворений Черубины де Габриак, которым мы сейчас располагаем. Он же сохранил значительную часть наследия только в последнее время приходящих к читателю В. А. Меркурьевой, Д. С. Усова, А. В. Звенигородского. После 1917 г. Архиппов не был арестован, всю жизнь проработал школьным учителем во Владикавказе и Новороссийске и даже был награжден орденом Ленина.

В сохранившихся бумагах Архиппова материалы об Андрее Белом не образуют единого связного сюжета, а скорее напоминают разрозненный пазл, фрагменты мозаики, которые мы и предлагаем вниманию читателя.

* * *

Архиппов учился в Московском университете на историко-филологическом факультете в 1900–1906 гг. и отлично помнил Андрея Белого. Одновременное присутствие на лекциях одних и тех же профессоров (в частности, Л. М. Лопатина, о чем в мемуарах упоминает Архиппов[3]) трудно назвать знакомством, однако один общий друг у них был — В. Ф. Эрн. С ним Архиппов заканчивал тифлисскую гимназию (в том же выпуске были, как известно, еще и П. А. Флоренский, Д. Д. Бурлюк и будущий министр временного правительства И. Г. Церетели). В письме к Архиппову от 17 июня 1906 г. Эрн признается, что «очень высоко ставит А. Белого» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 84).

Свой мемуарный очерк об Эрне, написанный фактически сразу после его смерти, летом 1917 года, Архиппов пишет, держа в уме и прямо цитируя стихотворение Белого «Пустыня» из книги «Пепел»: «Серо-голубые глаза <Эрна>, казалось, созданы, чтобы упорно рассекать голубой эфир и реять за пределами божественных сфер. Верно говорил А. Белый, что таким глазам — “в эфир эфирная дорога”» (Там же. Ед. хр. 38).

В автобиографии «Гипсовая маска» (1921) Архиппов писал:

> «Белого особенно полюбил тогда, когда стала цвести и раскрываться в нем воскрешенная Эрном тема: Восток и Запад. Люблю прозу "Голубя" и "Петербурга". Намеренно в полном одиночестве целый месяц читал "Серебряного голубя". Лелею мысль вторично и без перерыва читать "Петербург"» (Там же. Ед. хр. 40. Черновой автограф).

Косвенным образом с этим размеренным чтением «Серебряного голубя» связан прелюбопытный эпизод, о котором рассказывает Архиппов в своих мемуарах. В десятую годовщину смерти В. С. Соловьева, т. е. в 1910 году, Архиппов остается ночевать во владикавказском доме дружившей с ним Веры Александровны Меркурьевой.

> «Глубокая полночь в большом пустынном доме во Владикавказе. 1910 год, канун 2 августа. День перед этим (1 авг<уста>) я провел с Верой в ее беседах, в ее мыслях о Владимире Сергеевиче <Соловьеве>. Мы были за Тереком. Возвращаясь оттуда, встретили крестный ход. Я долго следил за ним, за тем, как плыли, накреняясь, кресты хоругвей.
>
> Я лежал на широком диване, поставленном наискось близ двери в соседнюю комнату, и читал назначенное мною самим на лето чтение: "Серебряный голубь" А. Белого.
>
> Около 2 часов погасил свет, думая, что крепко просплю до утра. Но заснуть не смог и смотрел в темноту. Через 20–30 минут послышался треск в соседней комнате, дверь в которую, — рядом с диваном, — была открыта. Казалось — это треск от мягких шагов. Вслед за тем заскрипело кресло, стоявшее сейчас же за дверью около окна под картиной Якунчиковой "Деревенское кладбище"[4]. Через несколько мгновений у меня создалось полное убеждение, что в кресло опустился Владимир Сергеевич. Я наполнился неопровержимой уверенностью, что сейчас же за поворотом двери сидит Владимир Сергеевич: нога положена на ногу, правая рука на ручке кресла, ближайшей ко мне. Это было реальное ощущение близости тела Владимира Сергеевича, но я стал колебаться, идти ли к нему, подняться ли с дивана.
>
> Я сделал непроизвольное движение подняться, и шум (слабый треск и скрипение) от моего тела наполнили меня ужасом. Я затаил дыхание и решил не двигаться. Но тогда раздалось мирное скрипение в том месте, где сидел Владимир Сергеевич, будто он переменил одну ногу на другую. Будто выражалось нетерпение, скоро ли я подойду. И опять я готов был сняться с дивана, но острый шум пружин распластал меня в ужасе. В комнате полная тьма, ни просвета за ставнями. И я уже стал ждать, будет ли шум со стороны сидящего. Он возник нескоро, но возник, как бы от ручки, на которую он сильнее оперся, подавшись в мою сторону телом.
>
> Как же быть? Пролежать до рассвета, не двигаясь, — до первых лучей, и потом вскочить и распахнуть ставни. А если будет еще призыв? — Не отвечать, лежать.
>
> Вдруг услышал я более длительный шорох от двух ног. Я понял, что он готовится встать с кресла и сейчас уйдет... Тогда, избегая производить

шум, я сразу скинул обе ноги с дивана и вскочил в темноту. Решил идти к нему, упасть около него на колени, коснуться его руки, выслушать его волю. И сейчас же острая мысль, — а вдруг его рука будет холодной, мертвенной... Я поборол дрожь, нащупал дверь, опустился перед креслом и вытянул руки... Жуткий холод, будто от мрамора, коснулся моих пальцев. Я упал ничком и почти потерял сознание. Малейшее движение мое погружало меня в безбрежный ужас. В напряженном положении — я решил не двигаться...

Не помню, сколько я пролежал без сна. Но пережитое истощило мои силы и погрузило в полупрозрачный сон. Я оказался в пещере с узким выходом к свету. Когда я подполз к отверстию, передо мной открылась розоватая утренняя пустыня с серым еще налетом неба по краям. Или я всмотрелся, или рассвело сильнее — только передо мной быстро, в ветре прошла тревожная фигура Владимира Сергеевича в сюртуке и цилиндре... Но куда он? Я взглянул на горизонт: серое небо прямо от песка лизали кровавые языки пламени, и в них опускался с нарастающим щемящим гулом огромный надломленный и черный старообрядческий крест.

Я поднял руки, чтобы защитить себя от гула падения, и проснулся.

Кресло было пусто. Полоса света из ставен падала на древний покачнувшийся крест на картине Якунчиковой» (Там же. Ед. хр. 38).

Приметы пристального чтения Архипповым Белого видны и в подборе эпиграфов из него к собственным произведениям: «Остынь — страстей рабыня!» (из стихотворения «Пустыня») — к стихотворению «Евгению Баратынскому» (Там же. Ед. хр. 8); «Как нам уйти от терпких этих болей?» (из стихотворения «Разуверенье») — к одной из глав «Исповеди», рассказе о «погребенных романах» (Там же. Ед. хр. 35). Одно из стихотворений Архиппова носит название «Второе свидание» (Там же. Ед. хр. 14), отсылающее к поэме Андрея Белого «Первое свидание».

В 1913 г. готовилась к публикации в московском альманахе «Жатва» статья Архиппова о Баратынском. Издатель альманаха Арс. Альвинг сообщил ему о неожиданном препятствии: совладелец альманаха, малоизвестный прозаик Евгений Евграфович Курлов, потребовал решительно убрать из статьи упоминания об Андрее Белом (а сопоставление поэтов разных эпох было любимым приемом Архиппова). О причинах такого пристрастного отношения Курлова к Белому мы ничего не знаем. 26 ноября 1913 г. Архиппов писал Альвингу:

«Но это место *совсем мало* выдвигает А. Белого: он только упомянут... и то *после* В. Брюсова, в самом назывании А. Белого содержится очень *мало похвалы*... — Если же (все-таки!) это место надо изменить, — то очень прошу Вас, Арсений Алексеевич, — сделайте это *от себя и по своему усмотрению*» (РГАЛИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 11).

Речь шла вот о каком месте статьи Архиппова:

«Смерть близка творчеству многих наших поэтов, в особенности великим пантеистам, при жизни победившим смерть: Тютчеву, Фету, Бальмонту

("Благовестие"). Изумительное проникновение в смертное состояние и воссоздание его находим у Иннокентия Анненского и Валерия Брюсова»[5].

К этой же мысли Архиппов возвращается в написанной «в стол» статье об А. В. Звенигородском: «Такой дар изображения в лирике смертного состояния и состояния после смерти имеет лишь одного достойного соперника — Андрея Белого (см. "Пепел": "У гроба", "Вынос", "Отпевание")» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 15.).

14 декабря 1913 г. Архиппов писал Альвингу:

«Отчего не напишете мне о Жатве, о Ваших хлопотах. Меня начинает беспокоить Ваше редакторство. Быть может, опять конфликт? А возникнуть ему так легко. — Вдруг Евгений Евграфович пожелает рецензировать последний роман Андрея Белого "Петербург"» (РГАЛИ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 11).

10 апреля 1914 г., Альвингу:

«Я много рад, что снова имею свое занятное (пожалуй, любимое) чтение: — получил окончание "Петербурга" А. Белого. Для меня этот роман — великолепный источник филологического удовольствия, лингвистической острой радости: следить редкое, новое строение фразы, блуждание слова над психологическими, неизъяснимыми провалами и слышать в молчании слова победу над словом» (Там же).

Д. С. Усову, весной 1917 г.:

«О Белом — творчество его мне очень близко и особенно "Петербург", проза, <в> которой достигает он редчайших высот. Так писать! — и почти совсем без слов, без описаний, без последовательности! Образы у Белого *вызываются* (магически), а не создаются. Люблю его» (Мемориальная квартира Андрея Белого, отдел ГМП. РФБ — 703).

В 1915 г. Архиппов выпускает книгу «Миртовый венец» и посылает ее Белому, сопровождая посылку письмом:

«9 декабря 1915. [Новороссийск][6]

Глубокоуважаемый Борис Николаевич!

Это письмо должно было быть написано очень давно, потому что давно (с 1904 года) с неослабевающим интересом я всматриваюсь в Ваши работы, в своеобразные, исключительные черты Вашей лирики...

Я не смею сказать Вам решительные и все-таки неполные слова: люблю, ценю. Но когда я жду нового — в романе, вообще в бытии слова, в лирике, — когда жду подъема на иную, качественно новую ступень, — я думаю только о Вашем имени. Знаю, мне могут назвать другое великолепное имя: Вячеслав Иванов, но душа не приняла от него столько, сколько от Вас. Поэтому мое письмо не есть результат увлечения: уже 12 лет как Ваше Имя является для меня руководящим, пленительным и (что особенно) дароносительным. Я был с Вами тогда, когда люди в грубом непонимании

отворачивались от "Весов" и от восходящей зари символизма[7]. Один раз даже видел Ваше лицо очень близко, на похоронах кн. Сергея Николаевича <Трубецкого>[8].

Настоящим письмом хочу поблагодарить Вас, глубокоуважаемый Борис Николаевич, за то, что почерпнул и заключил в душе из Вашей до края переполненной сокровищницы слова и творческой мысли. Помню: еще вместе с Вл<адимиром> Фр<анцеви>чем Эрном мы читали Ваше "Золото в лазури"[9], где богатство душевной нежности, прозрения и красочного постижения делают первую книгу — неувядающей в ряде других еще более совершенных.

Я люблю Вашу "Урну", в которой властвует цикл Разуверения. Никогда печаль не была такой строгой в русской лирике, такой волнующей и потрясающей (при minimum'е слов). Ваши "Ночь" и "Прости"[10] без смены торжествуют в душе. Без боязни поставить рядом два краткие аллитерирующие слова и на них смело и уравнительно — в волшебстве повторений — построить все стихотворение — вот Ваша сила.

Я люблю "Пепел" за три драгоценности: "Маскарад", "Пустыню" и "Отпевание" (цикл)[11]. Яркие огни, быт, заключенный в аллитерациях, в подборе красок, и магическая передача движения заглушают (в Маскараде) все, что писали (даже классики) о разрушении старинной русской жизни. "Пустыня" — единственная по изображению подвига и отрешения. Это одна из самых редких молитв, которую твержу с благоговением. Как хорошо, что она подарена Вл<адимиру> Фр<анцеви>чу[12]. — "Отпевание" было и останется самым редким постижением Смерти. Никогда поэт не переселялся так далеко за грань смертного состояния. Разве только Инн<окентий> Феод<орови>ч. Не умирая, но перейдя за грань, рассказать (со стола, из гроба, из могилы) о воплощении Смерти — вот Ваши "и признак и венец"[13].

Я люблю "Серебряного голубя". Если бы Вы знали, как я его читал (еще в "Весах"): я дождался окончания романа и читал его целое лето, намеренно замедляя чтение, в полном одиночестве. Я прожил с ним душа в душу, — и музыкальное построение периодов, неспешное, сообщающее необыкновенную зоркость, — надолго изменило мой душевный строй. Восходя по лестнице периодов, видеть все близко, уединенно и в богатом озарении Вашего дароносящего Духа.

Но вот исчезли все построения. Все рушится, что было так давно приспособлено. И — открывается само таинство слова, магия слова. Без построений, без явных и ощутимых систем, почти с отрешением от слова, от связи между словами, — четко, как небесное знамение, возникает "Петербург". Здесь образы вызываются уже не сочетанием слов, а само слово отрывочно, как в прорицаниях, и, поддаваясь магическим заклинаниям, складывается в предрешенный рисунок, чертеж, линию душевной тревоги и муки. "Петербург" — сокровищница будущего, ему надо удивляться так же, как построению Храма Св. Софии. До сих пор нельзя понять, на чем держится купол. На световых простенках? — Магия архитектуры.

А в “Петербурге” всех будущих паломников будет привлекать неисповедимая единственно-явленная магия слова.

Простите, что так долго и так неловко говорю о Вас. Судите теперь, смею ли говорить, что люблю Вас. Примите от меня, как глубокое, исключительное почитание и восторженную благодарность, мои две книжки: “Библиографию Иннок<ентия> Анненского” и сборник статей “Миртовый венец”.

Всегда и почтительно преданный Вам

Евгений Архиппов.
9 декабря 1915[14].

PS: Теперь я сам несколько отошел от “Мирт<ового> венца”. Но если захотите пересмотреть, то статьи о Фете, Баратынском и И. Анненском будут достойны Вашего внимания.

Е. А.

Новороссийск-город. Черноморский губ. Цемесская, 58.
Е. Як. Архиппов» (НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 8. Ед. хр. 15.).

Имя Андрея Белого всплывало в разговорах Архиппова с оказавшемся в Гражданскую войну в Новороссийске В. Э. Мейерхольдом. Архиппов вспоминал, что арестованный Уголовным розыском ВСЮР[15] и просидевший в Новороссийской тюрьме с сентября по ноябрь 1919 г. Мейерхольд «опять потребовал “Доктора Дапертутто” и “Жезл Аарона”[16]» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 38).

В сентябре 1920 г. Архиппов сообщает Д. С. Усову: «<...> все еще не могу достать “Символизма” А. Белого. Удалось мне его читать только во Владикавказе»[17]. В марте 1921 г. он спрашивает в письме Е. И. Васильеву (Черубину де Габриак):

> «Мне очень бы хотелось слышать Вас в рассказе о себе, о своих предпочтениях, о том, кого Вы цените сейчас среди поэтов, в частности, об Ин. Фед.<Анненском>, о Вяч. Иванове, А. Белом, о М. Волошине. Но могу ли столько просить у Вас? — Я уже привык к уклонениям поэтов. И, конечно, это нисколько не обязательно — мне просто хотелось услышать Ваш рассказ о ком-либо из поэтов» (Там же. Оп. 2. Ед. хр. 16. Черновой автограф).

В 1924 г. Архиппову пишет В. А. Меркурьева: «Читали Белого “Арбат” (“Россия”)[18]? Могу читать только Белого, Ал. Толстого и Эренбурга, да вот Замятина. Новые — убоги». (Там же. Оп. 1. Ед. хр. 70).

Сохранился черновик неотосланного письма Архиппова его знакомому поэту М. И. Слободскому (май 1929):

> «Вы и назвали меня последовательным и стойким символистом. Но для символизма я все же не “показателен”. У меня нет высоты с<имволиз>ма, а “горечь, гарь и даль” не характерны для символизма. Их нет у Блока, Брюсова, В. Иванова, Белого. Только частично причастен горечи Блок;

> а Ф. Сологуб — не символист. Обратно, — я оч<ень> мало связан с символистами: опять беру всю линию. Для меня давно погасли на небосклоне Б<альмо>нт, Бр<ю>сов, Гиппиус, и в значительной степени — Блок. Но погасли — до глумления других школ, и, я думаю, раньше, чем сами поэты почувствовали свое погасание. Брюсов не может быть на моих полках. Блок перестал быть Блоком при спуске к общественности (после 1-й книги[19]). Я никак не связан с Вячеславом Великолепным[20]. Андрей Белый остался — но только как реформатор прозы, как теоретик школы. И неверным я считаю в энциклике Гумилева отлучение Белого от акмеистов и поддержание бодрости школы путем запрещения читать Белого. Это запрещение передается теперь наследникам Г<умиле>ва. Столкновение Блока и Гумилева нисколько не поддерживаю: я на ст<оро>не Г<умиле>ва» (Там же. Ед. хр. 2).

Вероятнее всего, информацию об «отлучении Белого» Архиппов воспринял из устных рассказов навещавшего его В. А. Рождественского.

Для поэтического кружка друзей, названного именем воспетой И. Анненским и В. Комаровским статуи богини мира Расе, Архиппов составляет программу чтений:

> «Собственно, по правилу надо было подбирать “легкие, как ласточки, рассказы”[21], но это далеко не всегда можно было выдержать. И в вереницу рассказов вплетались и поэмы. Тетралогия: Именины Татьяны — “Московская поэма” (С. Соловьева) — “Маскарад” (А. Белого) — “Неизвестные нам причины” (В. Меркурьевой)» (Там же. Ед. хр. 14).

15 января 1932 г. Архиппов пишет Усову: «Книжечку “Как мы пишем” имею и люблю статью А. Белого»[22]. 15 мая 1932 г. спрашивает у своего друга поэта А. В. Звенигородского (знакомство завязалось еще на университетской скамье): «Читал ли “На рубеже 2 столетий” А. Белого? Нравится ли?» (Дом-музей Марины Цветаевой (Москва). Фонд М. А. Торбин. Оп. 2. КП 1531/14).

В письме к Архиппову от 24 июля 1934 г. Звенигородский признавался: «Андрея Белого никогда не любил». В недатированном (дореволюционном) письме к первой жене Архиппова Н. С. Архипповой Звенигородский сообщал: «Достал с трудом “Петербург” Андрея Белого. Тяжело и мучительно читать такое произведение» (Личное собрание Е. А. Калло), а та 28 декабря 1925 г. писала Звенигородскому: «Очень притягивает Андрей Белый с его антропософией» (ОР ИРЛИ. Ф. 618. Ед. хр. 10).

В 1938 г. Архиппов вновь спрашивал Звенигородского: «Скажи, как ты принял мемуары Андрея Белого 1) “На грани двух столетий”, 2-й том: “Начало века”, 3-й том — “Между двух революций”? Там есть изумительные портреты. Я часто возвращаюсь к Белому: учусь у него и у В. Комаровского (“Первая пристань”)» (Дом-музей Марины Цветаевой. Фонд М. А. Торбин. Оп. 2. КП 1531/22). Ответным письмом Звенигородского мы не располагаем. 28 октября 1938 г. он писал Архиппову:

> «За эти дни у меня постоянно на памяти следующие стихотворения: 1) Как птичка раннею зарей...<Ф. И. Тютчева> 2) Часов однообразный бой... <"Бессонница" Ф. И. Тютчева> 3) Глагол времен! металла звон!.. <"На смерть князя Мещерского" Г. Р. Державина> 4) Довольно, не жди, не надейся...<"Отчаянье" Андрея Белого> 5) Измучен жизнью, коварством надежды... <А. А. Фета> 6) Все изменяясь, изменило... <Ответ В. С. Соловьева на "Плач Ярославны" К. К. Случевского> 7) Не дорого ценю я громкие права...<"Из Пиндемонти" А. С. Пушкина>» (Личное собрание Е. А. Калло).

В январе 1933 г. Архиппов спрашивает Усова: «Нельзя ли заказать в Москве "Маски" А. Белого, если это не дико дорого»[23]. Но 13 июня 1933 г. пишет Голлербаху: «"Маски" Белого у меня есть, но нет желания их читать, вероятно, я ограничусь предисловием. А Вы? Все же дали себе труд прочесть "Маски"?» (ОР РНБ. Ф. 203. Ед. хр. 11).

1 февраля 1934 г. Меркурьева — Архиппову: «Сейчас не могу писать ни о чем — ни о смерти Белого, да я почти и не знаю ничего, в голове только отъезд и сборы» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 70; Меркурьева собиралась вернуться из Москвы в Орджоникидзе).

23 мая 1934 г. Архиппов — Голлербаху: «Скажите, дорогой Эрих Федорович, мыслимо ли достать в Ленинграде, "выцарапать" книгу Андрея Белого "Начало века" и прислать мне наложенным платежом? Простите, что затрудняю Вас» (ОР РНБ. Ф. 203. Ед. хр. 11).

Правильное название третьей части мемуарной трилогии Андрея Белого — «Между двух революций» (1934), на что в письме (сентябрь 1935 г.) указал Голлербах, добавляя:

> «Возможно, книга эта вновь появится в продаже, после переделки комментария, составленного Цезарем Вольпе и неумно, и малограмотно (по крайней мере, по части искусствоведческой). Кажется, книга задержана по причине аполитического объективизма. Сами по себе мемуары Белого производят тягостное впечатление: конечно, это настоящее искусство (особенно в области "портрета"), но, вместе с тем, это — нудная повесть о болезненно-честолюбивом и самовлюбленном психопате, который, по собственному признанию (оно читается между строк), всю жизнь варился в склоке, интригах и ссорах, причем придавал мелким пустяковым событиям огромное, прямо метафизическое значение. Белый старательно открещивается от мистицизма и антропософии, замалчивает Штейнера, обливает помоями 90% своих друзей и знакомых и назойливо выпячивает свои "революционные" настроения и "действия". Блок изображен в этом томе мемуаров форменным идиотом, — стыдно за Белого, когда сопоставляешь этот пасквиль с теми дифирамбами по адресу Блока, какими он отозвался на его кончину» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 2. Ед. хр. 23).

9 марта 1936 г. Архиппов — Голлербаху: «Очень грущу, что не смог я себе достать книги А. Белого (3-я часть его мемуаров)» (ОР РНБ. Ф. 203. Ед. хр. 11).

7 января 1935 г. Архиппов — М. С. Волошиной:

> «А нравится ли Вам очерк о Коктебеле и Максимилиане Ал<ександрови>че, написанный Борисом Николаевичем, знаете ли Вы его? Он не увидел света, но текст этого очерка у меня есть, и, если Вам нужно, я немедленно его могу прислать, только думаю, что Вы его имеете[24] <...>. О. Форш издала своего "Ворона", роман (там изображены: Вячеслав, М. Кузмин, Розанов, А. Белый. Роман и изображения слабы). <...> С громадным волнением прочел 2-й том воспоминаний А. Белого "Начало века" (1-й том — "На рубеже двух столетий"). В "Начале века" есть портрет и молодого Максимилиана Ал<ександрови>ча» (Дом-музей М. А. Волошина в Коктебеле. НВ 1999).

Имя Белого продолжало всплывать в поздних письмах Архиппова Звенигородскому. 3 сентября 1940 г. (из Орджоникидзе): «В последние дни все читал Есенина и Клюева ("Песнослов"), читал А. Белого "Арбат". Удалось мне достать маленький томик Белого, томик Есенина (малая серия поэта). Здесь это большая редкость. Здесь книг достать нельзя» (Дом-музей Марины Цветаевой. Фонд М. А. Торбин. Оп. 2. КП 1531/44).

15 декабря 1940 г.: «Слышал я, что скоро выйдут к 20-тилетию со дня смерти Блока письма А. Белого к Блоку и Блока к Белому[25]. *Очень бы* хотелось мне иметь эту книгу. Может быть, для Тебя окажется возможным, по выходе, достать ее». (Там же. КП 1531/45).

17 октября 1948 г.: «Перечитал вновь "1-е свидание", в особенности главы о Вл. Соловьеве и о Сергее Соловьеве». (Там же. КП 1531/137).

В «Lectisternia», книге воспоминаний об учителях и литераторах, с которыми Архиппов был — иногда очень мимолетно — знаком, есть глава о М. А. Кузмине. Архиппов фиксирует слова Кузмина о Белом: «С Михаилом Алексеевичем мы говорили о дуэли Н. С. Гумилева с М. Волошиным, о Черубине и ее судьбе, о смерти Рудольфа Штейнера (М. А. не знал еще о ней), о произведениях А. Белого ("А. Белый растрынкался")»[26].

В «Записях о годах дружбы» с Верой Меркурьевой Архиппов замечал:

> «Последнее время (<1>937-ой год) Вера стала отвергать Кузмина, не считая его настоящим поэтом. Долго отвергала и А. Белого, не вынося присутствия в доме его книги "Серебряный голубь". Вера приняла только "Золото в лазури" и то частично. Суровое осуждение Андрея Белого было вызвано, как кажется, изменившимися отношениями А. Белого и Нины Меркурьевой. Об этом А. Белый упоминает в 3-ем томе своих мемуаров»[27].

В рассказе о библиотеке Меркурьевой, «о тех книгах, которые она продолжала удерживать при себе до переезда из Владикавказа в Москву (в 1932 г.)», был «А. Белый в издании Гржебина, 1923 Магдебург, — полное собрание стихотворений в одном томе» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 43).

В 1932–1933 гг. Архиппов просит своих друзей ответить на вопросы составленной им литературной анкеты[28]. И сам отвечает на нее:

«— Какие 7-мь книг прозы Вы оставили бы навсегда с собой?
— 1. Пушкин. 2. Гоголь. 3. Достоевский: "Преступление и наказание". "Бесы". "Идиот". "Униженные и оскорбленные". 4. Брюсов: "Огненный Ангел". 5. *Белый*: "Серебряный Голубь". "Петербург".
— От каких поэтов, ценимых Вами ранее, Вы отошли теперь?
— В памяти и восприятии поэты движутся по растянутым и удлиненным орбитам. Можно отрешиться от них, но они, по воле Рока, могут вернуться и стать близкими. На дальних от меня точках эллипсиса сейчас от меня стоят: Бальмонт — Брюсов — Белый (поэт) — Блок (кроме 2-х книг).
— Цените ли "Петербург" и "Серебряного голубя" А. Белого?
— Очень ценю. Первое произведение ("Серебряного голубя") за напевную, усложненную гоголевскую прозу. 2-ое произведение ("Петербург") за открытие новой системы изобразительных пластов русской речи.
— Нравится ли Вам книга А. Белого "На рубеже 2 столетий", что Вы цените в ней?
— Ценю "На рубеже". За мастерски сделанные портреты известных мне лиц. Но тенденцию всей книги отвергаю» (ОР ГЛМ. Ф. 490. Оп. 1. Ед. хр. 8).

23 марта 1964 г. вдова Е. Я. Архиппова К. Л. Архиппова писала собирательнице документов Серебряного века М. А. Торбин: «Письма Андрея Белого к Евгению Яковлевичу нет у меня. Есть копия письма Евгения Яковлевича к Андрею Белому от 8 декабря 1917 г.» (Дом-музей Марины Цветаевой. Фонд М. А. Торбин. Оп. 1. КП 1530/944). Местонахождение этого письма и копии нам не известны.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. о нем: *Лавров А. В.* Евгений Яковлевич Архиппов // Русские писатели. 1800–1917. Т. 1. М., 1989. С. 112; *Купченко В. П.* «Лучший друг слова» // Новый журнал (Нью-Йорк). 1988. Кн. 170. Настоящую публикацию можно рассматривать как продолжение темы, поднятой Е. В. Наседкиной. См.: *Архиппов Е. Я.* Из записных тетрадей 1933–1934 гг. / Публ. Е. В. Наседкиной // Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 413–416.

2 Ἐφημερίς Κιμμέρια. (*греч.*: Киммерийский дневник). Повествование о пребывании в гостях у М. А. Волошина летом 1931 г. Обработка дневниковых записей и создание на их основе связного повествования была закончена летом 1934 г. Ранее опубликовано с сокращениями под названием «Коктебельский дневник» в кн.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 595–508. Материалы о Белом из этого источника в данную публикацию не включены.

3 «Аудитория под лестницей в новом здании университета, со сводчатым низким потолком. Подходя, можно подумать, что она полна народу: так силен убежденный голос лектора. Но войдя в аудиторию, всегда найдешь в полусумрачном освещении не более 15–20 студентов. Чаще всего встретишь Вл. Эрна, Л. Кобылинского, позднее — Б. Бугаева» (*Архиппов Е.* Лектистернии. Машинописная книга. 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 38).

4 Упомянутая картина — репродукция акварели М. В. Якунчиковой «Деревенское кладбище» или офорта «Сельское кладбище».

5 *Архиппов Е.* Миртовый венец. М., 1915. С. 42.

6 Фрагменты письма (с неверной датой 1914, описка Архиппова) опубл.: *Соболев А. Л.* К истории журнала «Труды и дни»: реестр подписчиков // Russian Literature. 2015. Vol. LXXVII. № IV. S. 672. Было ли ответное письмо, неизвестно.

7 См., напр., негативный отзыв А. А. Измайлова о поэме Белого «Панихида»: «Вы подумаете, что это пародия. Нет, это «всамделишные» стихи и такого многошумящего поэта, как Андрей Белый, на вещания которого опираются модернисты, как на слова учителя» (*Измайлов А. А.* На переломе. Литературные размышления. [СПб.], 1908. С. 42).

8 С. Н. Трубецкой умер 29 сентября 1905. Похороны его вылились в грандиозную политическую манифестацию.

9 В письме названы сборники стихов Белого «Золото в лазури» (М., 1904), «Урна» (М., 1909), «Пепел» (СПб.,1909) и романы «Серебряный голубь» («Весы». 1909. № 3–4, 6–7, 10–12), «Петербург» (сб. «Сирин». Вып. 1–3, СПб., 1913–1914).

10 «Ночь» («Как минул вешний пыл, так минул страстный зной...») и «Прости» — стихотворения из цикла «Разуверенья» книги «Урна». Книги Андрея Белого («Пепел», переплетенный в два тома роман «Петербург») и экземпляры некоторых статей Белого, принадлежавшие Архиппову, ныне хранятся в Национальной научной библиотеке республики Северная Осетия-Алания.

11 Цикла с названием «Отпевание» у Белого нет. Видимо, Архиппов называет циклом стихотворение «Отпевание» («Лежу в цветах онемелых...») вместе со следующими за ним в книге «Пепел» стихами «У гроба», «Вынос», «Друзьям», «Туда» и «Я в струе воздушного тока...», действительно, фактически образующими тематический цикл. Ранее некоторые из них публиковались как главки поэмы «Панихида» («Весы». 1907. № 6; см. комментарий А. В. Лаврова и Дж. Малмстада в кн.: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2006. Т. 1. С. 574–575 и Т. 2. С. 614–615).

12 Стихотворение посвящено В. Ф. Эрну.

13 Цитата из стихотворения А. А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую...».

14 В автографе описка: 1914, однако в 1914 году «Миртовый венец» еще выходил.

15 Вооруженные силы Юга России (ВСЮР) — в 1919–1920, в ходе Гражданской войны — оперативно-стратегическое объединение Добровольческой армии и Всевеликого Войска Донского.

16 *Андрей Белый.* Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. 1917. Вып. 1. С. 155–213.

17 Хранитель. Е. Я. Архиппов. Письма Д. С. Усову / Подгот. текста, примеч., вступит. заметка Т. Нешумовой // Волга. 2009. № 9/10. С. 156.

18 *Андрей Белый.* Арбат [очерк] // Россия. 1924. № 1 (10). С. 34–66.

19 Т. е. после «Стихов о прекрасной даме» (М., 1905)

20 В. И. Иванов.

21 Цитата из посвященного Гумилеву стихотворения Рождественского «О, задержи коня, тюльпан Шираза» (*Рождественский Вс.* Золотое Веретено. Стихи. Пб. 1921. С. 40).

22 *Хранитель. Е. Я. Архиппов.* Письма Д. С. Усову. С. 168. Упомянута книга: Как мы пишем. [Очерки технологии литературного мастерства]. Л., [1930].

23 *Хранитель. Е. Я. Архиппов.* Письма Д. С. Усову. С. 186. Ср. оценку этой книги Вс. Рождественским: *Архиппов Е. Я.* Из записных тетрадей 1933–1934 гг. С. 413.

24 Речь идет о написанном 12–14 июля 1933 г. по просьбе М. С. Волошиной очерке Белого «Дом-музей М. А. Волошина» (впервые: Звезда. 1977. № 5. С. 188–193. Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина). 20 октября 1933 г. Рождественский писал Архиппову: «Посылаю статью Андрея Белого с просьбой по прочтении вернуть ее мне (т. к. она может впоследствии понадобиться для сборника воспоминаний о М. А.)» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 126 об.).

25 Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940.

26 Фрагмент опубликован в кн.: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007. С. 447–448.

27 РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 43. В книге «Между двух революций» есть строки: «Много было тяжелого, когда гнали Меркурьеву, Пашуканиса, Переплетчикова; не в том суть, что гнали, — в том, как это делалось! Ушибли Меркурьеву; Переплетчиков — плакал...». В комментариях к этому месту А. В. Лавров пишет: «В чем было существо конфликта в Обществе свободной эстетики вокруг В. В. Переплетчикова, В. В. Пашуканиса и Н. А. Меркурьевой (сестры поэтессы В. А. Меркурьевой), остается неясным. Ср. записи Белого об октябре 1907 г. <в «Ракурсе к дневнику»>: «<...> разрыв с Переплетчиковым»; «Бурное заседание в “Своб<одной> эстетике”: моя речь против “богемства”; и уход из “Эстетики” Переплетчикова, Пашуканиса, Меркурьевой и др.» (*Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 204, 507).

28 Как целое она никогда не публиковалась, но ответы Усова и Звенигородского опубликованы: *Усов Д. С.* «Мы сведены почти на нет...»: В 2 т. / Сост., вступит. ст., подгот. текста и коммент. Т. Ф. Нешумовой. М., 2011. Т. 1. С. 465–468, 640–645; ответы Меркурьевой: *Меркурьева В. А.* Тщета. Собрание стихотворений / Сост. и примеч. В. А. Резвого, вступит. ст. М. Л. Гаспарова. М., 2007. С. 525–527; ответы Волошина: *Волошин М. А.* Собр. соч. Т. 7. Кн. 2. М., 2008. С. 301–306.

Е. В. Наседкина (Москва)

ШАРЖ Н. И. ГАТИЛОВА НА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА И АНДРЕЯ БЕЛОГО (1927) И ПОЛЕМИКА ВОКРУГ ПОСТАНОВКИ «РЕВИЗОРА»

9 декабря 1926 г. в Государственном театре имени В. Э. Мейерхольда (ГосТИМе) состоялась премьера спектакля «Ревизор» по пьесе Н. В. Гоголя. История постановки и развернувшейся вокруг него полемики хорошо известны[1], но нас привлек эпизод, как кажется, не попавший в сферу внимания исследователей.

В фонде Андрея Белого в РГАЛИ (Ф. 53. Оп. 6. Ед. хр. 37. Л. 1) сохранилась газетная вырезка с карикатурой, которая называется «Иллюстрация к Демьяну Бедному»[2] (*Илл. 1*). На рисунке изображены три вполне узнаваемых персонажа. В центре — Мейерхольд, за его спиной справа — на стене портрет Гоголя. Слева на шесте в образе попугая Белый. На первом плане в центре — ширма.

Под рисунком приведена выдержка из фельетона Демьяна Бедного «Мейерхольдовская старина — из “Золотого руна”»:

> Стакнувшись с мейерхольдовской фирмой,
> Всем внушая доверье к ее дутым весам,
> Он сделался сам
> Мейерхольдовской ширмой.
> <...>
> — Товарищ «Ширма», правильно?
> То-то!

Зададимся вопросом: что означает здесь сей предмет интерьера? Иными словами: «Кто вы, Товарищ “Ширма”?»

Для ответа обратимся к краткой хронике событий.

7 декабря 1926 г. Белый присутствовал на генеральной репетиции «Ревизора». Его впечатления от спектакля — яркие и восторженные — нашли отражение в письмах друзьям, а впоследствии вылились в доклады, статьи и, как итог многолетних размышлений, в книге «Мастерство Гоголя»[3], где Белый, в частности, писал: «<...> постановка “Рев<изора>” — едва ль не последнее достижение не русской, а мировой сцены. <...> она — *точная фантазия мысли*, в себя вобравшей особенности мастерства и им давшей вещественное оформление, как знак, до чего Гоголь-мастер в нас жив» (МГ. С. 319).



Илл. 1. *Н. Г. (Н. Гатилов). Иллюстрация к Демьяну Бедному*
Вечерняя Москва. 1927. № 24

9 декабря состоялась премьера. Сразу после нее прошли три диспута, в периодической печати появилось более тридцати откликов, в основном отрицательно оценивающих новую постановку Мейерхольда. В первую очередь его обвиняли в «кощунственном» отношении к пьесе: текст «Ревизора» был дополнен вставками из других произведений Гоголя («Игроков», «Невского проспекта», «Мертвых душ», драматических отрывков) и новыми персонажами.

10 декабря 1926 г. сразу в двух газетах — в «Известиях» (№ 286. С. 4) и «Красной газете» (№ 295. С. 4) — появилась эпиграмма Демьяна Бедного «Убийца»:

Гнилая красота над скрытой костоедой,
О, Мейерхольд, ты стал вне брани и похвал.
Ты увенчал себя чудовищной победой,
И «гоголевский смех» убил ты наповал.

Этот мотив был подхвачен так называемыми «защитниками» Гоголя.

> «Внезапно все сделались гоголианцами — даже те, кто никогда и не читали Гоголя. Но вдруг им понадобилось выступить на защиту “настоящего”



Илл. 2. Э. Т. Парад московских критиков. Левый фланг: Э. Бескин. В. Блюм. М. Загорский Новый зритель. 1927. № 4

> Гоголя и встать в позу оскорбленного в лучших чувствах учителя словесности. <...> Все это не настоящий Гоголь! Да и смех-то не гоголевский <...>. Вместо рецензий и серьезного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую, мелкую монету об "убийстве гоголевского смеха"»,

— так характеризовал сложившуюся вокруг спектакля атмосферу один из немногочисленных сторонников мейерхольдовской постановки ленинградский театровед Алексей Гвоздев[4].

Далее последовал шквал отрицательных рецензий. Все в один голос обвиняли Мейерхольда в том, что он исковеркал Гоголя («решил сделать все наоборот»[5]) и «ввел в пьесу многочисленные элементы пошлого "символизма"»[6], что постановка «сдвинута с основы социальной на основу символизма и мистики»[7], страдает «уклоном в <...> эротику и эстетизм»[8].

11 декабря в газете «Вечерняя Москва» известный театральный критик и убежденный гонитель Мейерхольда Эммануил Бескин (представитель семейства Бескиных, от которых Белому также немало досталось в свое время[9]) возмущенно утверждал: «<...> это не "Ревизор" Гоголя, а только "по поводу" Ревизора, <...> некий "аттракцион" из Гоголя. <...> Покойник тут не при чем. <...> Главное — чтобы иначе»[10]. Примечательная деталь: яростно атакуя режиссера, Бескин все же позволил себе выразить надежду, что «осознание Мейерхольдом неудачи "Ревизора" вернет его в ряды строителей революционного советского театра»[11].

13 декабря в той же «Вечерней Москве» «жутким по своей нарочитой бессмыслице спектаклем» назвал новую постановку Михаил Левидов[12]. 14 декабря в журнале «Новый зритель» театральный критик Владимир Блюм предупреждал, что возникла «Правая опасность на левом фронте»[13]. Блюм в прежние годы был сторонником мейерхольдовских спектаклей, а теперь — вместе с Эммануилом Бескиным и Михаилом Загорским, под общим псевдонимом

«Бе-Блю-За» (*Илл. 2*) (прижившимся, кстати сказать, с легкой руки Зинаиды Райх), — сражался на передовых позициях литературного фронта за «чистоту» пролетарского искусства. Позднее, 25 января, тот же Блюм в статье «Единый pro-мейерхольдовский блок» вынес очередной вердикт: «Эта *созвучность* мейерхольдовского мистико-эстетического, аполитичного и сумбурного "Ревизора" настроениям наших заклятых врагов является для нас лишним косвенным доказательством того, что работа прославленного мастера представляет собой образчик *мелкобуржуазного уклона в театре*»[14].

16 и 17 декабря в «Красной газете» и «Вечерней Москве» в защиту Мейерхольда и его постановки полемично и весьма азартно выступил народный комиссар просвещения А. В. Луначарский, высказавший убеждение, что новая постановка — «знаменательное достижение <...> театрального искусства» и что Гоголь был бы счастлив, если бы «мог <...> видеть этот спектакль!»[15]

25 декабря, спустя две недели после генеральной репетиции, Белый в письме к Мейерхольду выразил свои впечатления, «очищенные от собственных "*восторгов*" первых минут»:

> «Это — событие; <...> и стоило бы потревожить могилу покойника Гоголя, чтобы покойник встал из могилы и своим присутствием на спектакле поддержал Вас <...> против той меледы[16], которая целую неделю выполаскивалась из ртов на газетные столбцы. Будто бы Вы убили смех Гоголя — здоровый, веселый смех и напустили в пьесу символической чертовщины»[17].

В начале 1927 г. вся Москва продолжала спорить о скандальной постановке. 3 января в ГосТИМе состоялся публичный диспут. Сохранились фотографии А. А. Темерина[18], на которых запечатлены Белый и Маяковский во время выступлений, а Луначарский — за столом президиума. Маяковский — в пику критикам — заявил, что «если можно в чем-либо обвинять Мейерхольда, так это только в том, что мало отсебятины»[19]. Основные положения речи Белого легли в основу его доклада 5 февраля на собрании «Никитинских субботников» и 8 февраля в Клубе работников просвещения. Тогда же для сборника «Гоголь и Мейерхольд»[20] он переделал доклад в статью, в которой отразились все аспекты полемики.

Луначарский на диспуте, а затем в статье «"Ревизор" Гоголя–Мейерхольда» в февральском номере журнала «Новый мир» повторил, что никакой мистики в спектакле нет и «Ревизор» — не искажение, а лишь новая современная версия классической постановки: «<...> к Мейерхольду ходите не за настоящим Гоголем, а за современным Гоголем, за Гоголем, отраженным в сложнейшей поверхности зеркала нашего сознания»[21]. В то время как критики, возглавляемые триумвиратом «Бе–Блю–За», последовательно выдвигали против режиссера обвинение в том, что Мейерхольд выступил с мистико-символистских, чуждых пролетарскому театру позиций, Луначарский утверждал, что художник имеет право по-своему трактовать классическое произведение и что Мейерхольд реконструировал истинный замысел Гоголя. Такая позиция вызвала коллектив-

ный гнев рецензентов, обвинивших самого Луначарского в покровительстве опасным заблуждениям режиссера.

27 января в «Известиях» напечатан тот самый фельетон Демьяна Бедного «Мейерхольдовская старина — из Золотого Руна»[22], цитата из которого — в шарже «Иллюстрация к Демьяну Бедному», опубликованном 31 января крупным планом на первой странице в газете «Вечерняя Москва».

Фельетон открывался эпиграфом из письма Белинского Гоголю от 15 июля 1847 г., содержащим прозрачный намек на сумасшествие режиссера: «Или вы больны — и вам надо спешить лечиться, или... не смею досказать моей мысли!..». В первых же строчках Демьян Бедный заявил, что сочинил его, пребывая в гриппозном жару[23], и не может из-за болезни «*огреть Мейерхольда оглушительно*». Возможно, повышенная температура придала особую горячность этому шедевру пролетарского баснописца, но основной разоблачительный пафос фельетона со всей силой обрушился даже не на Мейерхольда (которому за его невменяемость автор готов и отпустить грехи: «Пожалеть надо человека. / Он — не в себе»), а на его защитника и апологета мистицизма — наркома Луначарского:

<...> озорной херувим
Неисправим:
Каждый день по-новому чудесит.
Теперь он мистическое месиво месит:
Стакнувшись с Мейерхольдовской фирмой,
Всем внушая доверье к ее дутым весам,
Он сделался сам
Мейерхольдовской ширмой,
— Да что там ширмой! Рекламой живой, —
Он за Мейерхольда стоит горой:
— «Ревизор» мейерхольдовский не искажение,
А величайшее театральное достижение.
Это — фантастика, да!
Но тут мистики нет и следа. <...>
Фантаст? А не мистик?
Ни к чему этот фиговый листик!
Чтоб истина не осталась в обиде,
Покажем Мейерхольда в натуральном виде...

Далее следует разоблачение:

Не заметили вы, что у Мейерхольда давно-с
Мейерхольдо — Гоголевский нос,
Снабженный чужою чужбинкою,
Мережковской горбинкою...

Вернемся к нашему рисунку (*Илл. 1*). У всех персонажей очень выразительные носы: изогнутый нос классика рифмуется с клювом попугая-Белого. У Мейерхольда длинный нос с выразительной горбинкой. Возможно, их внеш-

ние данные и давали основание к утрированию этой выдающейся части лица, но дело не только в этом.

Реплика Демьяна Бедного о «гоголевском носе» находит отклик в рассуждениях Андрея Белого в статье «Гоголь и Мейерхольд», подробно развернутыми затем в исследовании «Мастерство Гоголя». Завершая книгу, Белый писал: «<...> в 1926 году нос М<ейерхольда> просунулся в Гоголя; важно: такое сование носа явило воочию: в 1926 году Гоголя нос — живой — на нас высунут: из Мейерхольда» (МГ. С. 320). Белый напомнил, что Гоголь грозил современным ему критикам, что впоследствии «из его героев может высунуться его авторский "Нос" <...>» (ГиМ. С. 12), и яростно кинулся на защиту авторского права художника от «"односторонности" "славных традиций", продолжающих резать "Нос" авторства» (ГиМ. С. 12–13) у Гоголя и Мейерхольда.

Фельетон Бедного насыщен аллюзиями на высказывания Белого, цитатами из письма Белинского Гоголю, из статьи Мережковского «Гоголь и черт»[24], а также из статьи Мейерхольда «Большие театры» в журнале «Золотое руно» о постановке классики на сцене: «Есть опыты нового освещения глубин старых литературных созданий, как, например, у Мережковского характеристика образов Гоголевского "Ревизора" в его проникновенной статье "Гоголь и черт". <...> Это тот реализм, который, не избегая быта, однако преодолевает его, так как ищет только символа вещи и ее мистической подоплеки»[25]. Уличив режиссера в следовании выбранному еще в дореволюционные времена методу мистического реализма, фельетонист выносит приговор:

Вот он Мейерхольдовский «Ревизор» какого сорта.
Кажется, ясно до «чорта»,
Что нынешняя мейеро-бестолковщина
Есть бесстыдная мережковщина,
Мейерхольдовская старина
Из «Золотого Руна», —
И, кто носится с «революционным режиссером»,
Тот морочит нам голову отъявленным вздором.
И тащит нас в мистическое болото.
Товарищ «Ширма», правильно? То-то!

Завершается фельетон многозначительным обещанием:

Какой, однако, стариною далекою
Разит от этого «символа вещей
С их мистической подоплекою»!
Ты устал, читатель? Отдохнем. Погоди.
О символах и мистике — речь впереди.

В свою очередь, Белый также не оставил памфлет Бедного без внимания. Особо эмоциональную реакцию Белого вызвало обвинение Мейерхольда в мистицизме. Пассаж Бедного о «фиговом листике» фантастики, прикрывающем «мистические» чаяния режиссера, Белый категорически отвергает:

> «<...> “мистика” <...> — течение очень узкое; основной признак ее — растворение здравого ума и твердой памяти в экстазе; <...> “мистика” узка и резко отграничена от других течений, если термин употреблять грамотно: в фантастике романтизма “мистика” <...> не “мистична”, <...> человек может считать себя “мистиком” и не быть им. Когда же называют “мистикой” прием складывать слово, канон стиля, — надо воскликнуть решительно: Остановитесь! Мистика — про Фому, а вы про Ерему! Тогда и метафора языка — мистика. <...> Однажды я слышал, будто в любви к весеннему листику проявляется мистика. Мистика листика <...> Что сказали бы “мистики”, если бы показали им найденных сотоварищей? Мистика Экхарта и мистика листика!» (ГиМ. С. 23–24).

Далее Белый опровергает и обвинение режиссера в пристрастии к «мистическому реализму»:

> «Мейерхольда поймал с поличным Демьян Бедный; Мейерхольд когда-то писал о “*мистическом реализме*”. Я помню время; Мейерхольда тащили к себе тогдашние “*мистические анархисты*” <...>. Мейерхольд, занятый театром, мог иной раз машинально и повторить словосочетание, не углубляясь в его “*мистический*” смысл» (Там же. С. 24).

В письме к Иванову-Разумнику от 22 февраля 1927 г. Белый пишет: «<...> за это время я перечитал Гоголя; перечитывая, ахал; <...> вчитываясь в Гоголя, он [Мейерхольд — *Е. Н.*] стал послушным орудием Гоголя. А в Демьяне Бедном воскрес Толстой-Американец, некогда предлагавший Гоголя, заковав в кандалы, сослать в Сибирь»[26].

В свою очередь анти-мейерхольдовские вирши Демьяна Бедного и сами стали поводом для пародирования. Поэт-сатирик Аркадий Архангельский написал стихотворную пародию «Демьян Бедный. Обо всем понемножку: про мейергоголевского “Ревизора” и зловредную гармошку», в которой пародировались не только нападки на Мейерхольда, но и выступления против гармони, обвиненной в немецком происхождении:

Караул! Не могу молчать!
Гармошка — опиум для народа!!
А все мейерхольдовские чудачества,
От него все качества.
Мало ему от «Кирпичиков» разора,
Взялся за «Ревизора».
Обкорнавши его по листику,
Развел на сцене кукольную мистику!
Показал мейергоголевскую биомеханику,
Посеял в публике панику,
<...>
Недаром такие речи ведутся:
Был бы «Ревизор», а Мейерхольды найдутся![27]



Илл. 3. Дени. Демьян Бедный за работой
Красная Нива. 1927. № 5

Как отмечает Л. А. Сугай в статье «Символистская гоголиана в зеркале стихотворных пародий, эпиграмм и памфлетов», «<...> преднамеренное смешение двух тем <...> подчеркивало безосновательность и бессмысленность его критики <...>. Архангельский спародировал и топорность стиха пролетарского поэта, и напыщенный пафос пополам с грубой лексикой, и нападки на "мистицизм" постановки <...>»[28].

Стоит отметить, что и сам Демьян Бедный часто становился объектом не только пародий, но и шаржей, что, впрочем, было весьма характерно для того времени и лестно для автора, попавшего под прицел карикатуристов. Исследователь книжной иллюстрации 1920-х гг. Д. В. Фомин утверждает: «Даже шаржи льстили самолюбию литераторов, поскольку свидетельствовали о неуклонном росте их популярности»[29]. Что касается Бедного, то его фигура вызывала особенное вдохновение художников:

> «Придравшись к случаю — то к цитате из очередного стихотворного фельетона Демьяна Бедного, то к постановлению выбрать Демьяна почетным депутатом... пивоваренного завода, то к... аварии, которую потерпел пароход "Демьян Бедный", — карикатуристы изображали <...> [Д. Бедного — *Е. Н.*]: почетным кавалеристом, дворником, скотобойцем, спичечником, святым, телеграфистом, <...> архангелом и даже... моржом!»[30].

Так, в седьмом номере журнала «Красная Нива» за 1927 г. на обороте задней обложки была помещена карикатура Дени «Демьян Бедный за работой»[31] (*Илл. 3*), где сатирик в образе дворника выметает разнообразный мусор: бутылки, карты, нож и в том числе упомянутую в пародии Архангельского гармошку. Это отклик на громко прозвучавшие в свое время фельетон «Гармонь, или дело от безделья» (1926) и поэму «Музыка прошлого» (25 декабря 1926)[32], направленные против хулиганов, где гармонь — инструмент западного влияния («Вот те на! / У русской гармошки — немец-родитель / И у нас оказалась она / Не гармонь, а "музыкальный вредитель"»[33]), символ разухабистого разгула, пьянства и хулиганства. Казалось бы, содержание карикатуры не затрагивает нашумевшего спектакля, но думается, что сам факт появления карикатуры на баснописца в это время не случаен: все это время шла ожесточенная дискуссия вокруг «Ревизора», а Демьян Бедный — одна из ее ключевых фигур.

В статье «Гоголь и Мейерхольд» Белый упоминает и Луначарского — на сей раз отстаивая свое личное право иметь собственное мнение: «<...> учиться у Мейерхольда не значит *своего мнения не иметь*, а значит: силиться непредвзятым оком вглядеться в показанное; к этому приглашал А. В. Луначарский; и эти слова его были тотчас же передернуты» (ГиМ. С. 31).

Среди аргументов Белого возникает и «товарищ-ширма» — но в обратном, зеркально отраженном значении, развенчивающем приемы критики:

> «Ни о какой критике, ни о каком "подходе" <...> речи не может быть; есть подход с "кондачка", штампуемого гипнозом <...>. Вот логика этого гипноза: из "*всеизвестности*" чего-то следует пресловутое — *то-то*, или иллюзия доказанности; *то-то* — ширма или пошлое в каждом, что противится независимой работе художника <...>. Правильно. Товарищ-ширма? То-то <...>» (ГиМ. С. 14; курсив наш — *Е. Н.*).

У Белого «ширма» — это косность, замаскированная внутренняя реакционность псевдо-революционной критики.

Таким образом, статья Андрея Белого «Гоголь и Мейерхольд», прочитанная в контексте современной ей театральной полемики, есть не только отклик писателя на мейерхольдовскую постановку, в ней анализируется весь спектр проблем и обвинений, сформулированных в ходе литературно-политической дискуссии о «Ревизоре». При этом, фиксируя внимание на узловых пересечениях противоположных мнений, Белый отвечает на высказанные претензии как к автору постановки Мейерхольду, так и к автору пьесы Гоголю, а также — к защитникам спектакля — Луначарскому и самому себе.

Не вызывает сомнения, что памфлет «Мейерхольдовская старина — из Золотого Руна» был хорошо известен Белому, и в своих контраргументах он его учитывал — так же, как и рисунок «Иллюстрация к Демьяну Бедному», не случайно сохраненном писателем в своем архиве.

Рассмотрим этот рисунок подробнее (*Илл. 1*). На стене — портрет грустного Гоголя. Он загрустил, надо понимать, от совершенного над ним насилия — «убийства» «гоголевского смеха». В центре — «убийца» Мейерхольд, он развернулся лицом в сторону попугая-Белого, спиной к Гоголю. Режиссер прячется за ширмой — по-видимому, от праведного гнева пролетарской критики.

Напомним, что в поставленной Мейерхольдом в 1911–1912 гг. по сценарию В. Н. Соловьева пантомиме «Арлекин, ходатай свадеб» вместо декораций на сцену выносили две ширмы, за которыми Панталон и Доктор кивали друг другу в мимическом разговоре (что напоминает обращенные друг к другу головы Мейерхольда и попугая на рисунке). В другом эпизоде пантомимы фигурировали большие белые ширмы, на которых контуром синей краской были нарисованы католические святые. У Гатилова на ширме контуром изображена мужская фигура с лирой в руках, вознесшаяся над землей в творческом или «мистическом» экстазе. Как кажется, и это совпадение не случайное. Здесь слышится отклик на одну из газетных рецензий, где режиссер обвинялся в том,

что «он <...> работал над “Ревизором” вне времени и пространства, вися в воздухе без опоры, совершенно не понимая, не видя, не чувствуя современного зрителя <...>»[34].

Условность одеяния персонажа, украшающего ширму, также не случайна. Псевдо-монашеская ряса этого «мечтателя-поэта» намекает на восходящий к былому времени религиозно-символистский мистицизм, вокруг которого ломались копья критиков и защитников спектакля. Одновременно сходство с древнегреческим хитоном и другие приметы — сандалии и античная кифара — отсылают к рассуждениям о роли «хора» и традиции античной трагедии, реконструированной Мейерхольдом. Белый утверждал:

> «<...> разрушивши ложно-классическую традицию, в Гоголе восстановил Мейерхольд — и античного драматурга, который, по мнению Луначарского, ближе романтике драматургии недавнего времени в социальном каркасе <...>. Этот лозунг — назад к античной трагедии, к ее хоровому началу в соединении с лозунгом — назад к Островскому Луначарского, <...> нам дается намек на еще недостигнутую трагедию нашего времени <...>. Хронический насморк тут именно обоняет “*мистику*” <...>» (ГиМ. С. 35–36).

Под ногами отрешенного «мистика» восходящее солнце, по сторонам — гигантские цветы, а вместо лица — пустое место с вопросительным знаком в центре. Это очевидный намек на героя гоголевской «Шинели» коллежского асессора Ковалева, у которого вместо носа, к его величайшему изумлению, оказалось «Черт знает что, какая дрянь!» — «совершенно гладкое место».

В целом, ширма с изображением фигуры улетающего в мистические выси (или — по Бедному — падающего «в мистическое болото») безликого персонажа — определенный условный знак, и — как следует из фельетона Бедного — символический образ наркома просвещения Луначарского. Именно он и есть «товарищ “Ширма”», прикрывающий заблудшего режиссера нового авангардного театра, мечтающего о «дооктябрьских щах» с «мистической подоплекою».

Образ Белого-попугая также легко прочитывается: попугай — «ученая» птица, умеющая повторять затверженные слова и имитировать голос хозяина-репетитора. Тем самым пламенные речи Белого в защиту мейерхольдовского «Ревизора», его выступления на диспутах и статьи на гоголевские темы подвергаются осмеянию. Все это, по мнению карикатуриста, — «песня с чужого голоса», перепев выступлений Луначарского, прикрывающего Мейерхольда и Белого в полемике вокруг скандальной постановки и ставшего для них, таким образом, спасительной ширмой.

Нужно отметить, что стихотворный фельетон Демьяна Бедного — не единственный пример этого жанра в состоявшейся дискуссии. Элементы сатиры присутствовали в значительной части критических статей и заметок. Одни их заголовки — например: «Пропала веревочка!», «Правая опасность на левом фронте», «Единый pro-мейерхольдовский блок», «“Быт” и “слезы” гоголевского “Ревизора”», «Король гол» — говорят сами за себя[35]. Особенной



Илл. 4. *S. ДенисоВ. Беспорядочная езда по «левой стороне» Вечерняя Москва. 1926. № 29*

сатирической остротой отличились высказывания критиков-литераторов В. Шершеневича и В. Шкловского. Шершеневич утверждал, что «“Ревизор” у Мейерхольда — это почти оскорбление зрителя действием». Шкловский в фельетоне особенно высмеивал стремление режиссера «выделить роль городничихи» и упрекал в том, что «пьеса для него только повод для каламбурных ассоциаций»[36].

Карикатур и шаржей вокруг постановки «Ревизора» в периодике также появилось немало, что неоспоримо свидетельствовало о популярности спектакля. Кроме рассмотренной нами иллюстрации Н. И. Гатилова к фельетону Бедного, можно назвать дружеские шаржи художника К. К. Савицкого в журнале «Новый зритель» на Мейерхольда и исполнителей главных ролей Эраста Гарина (Хлестакова) и Зинаиды Райх (Анны Андреевны)[37]. Или шарж «Беспорядочная езда по “левой стороне”» в «Вечерней Москве» (подпись: «S. ДенисоВ»)[38] (*Илл. 4*). На последнем Мейерхольд сидит рядом с З. Н. Райх за рулем автомобиля, под колеса которого уже попали и Островский с томом «Леса» в руках, и Гоголь с «Ревизором», а чудом уцелевший Пушкин с мольбой заламывает руки и зовет на помощь увлеченную чтением «Охрану труда».

Еще один фигурант данного сюжета остался за рамками нашего рассмотрения. Это автор карикатуры — художник Николай Иванович Гатилов. В 1920-е он активно сотрудничал с газетами «Безбожник», «Читатель и писатель», журналами «Красная новь», «Вечерняя Москва» и др. в рубриках, неизменно посвященных литературе.

Острая литературно-театральная полемика в печати и на публичных площадках не могла пройти мимо Гатилова. Весьма примечательна его карикатура «Современная литература перед судом читателя» (*Илл. 5*). Она появилась 29 января 1927 г. в газете «Вечерняя Москва» в разгар полемики вокруг «Ревизора» — через два дня после разоблачительного фельетона Демьяна Бедного в «Известиях» и за два дня до иллюстрации Гатилова к нему в той же «Вечерней Москве». Здесь перед судом читателя предстают советские писатели. В центре среди них выделяется Маяковский, с левого края за «столом защиты»



Илл. 5. Н. Гатилов. Современная литература перед судом читателя. Вечерняя Москва 1927. № 23

сидит Луначарский, а справа на возвышении за столом экспертизы на многочисленное новое поколение литераторов угрюмо взирают живые писатели-классики: Пушкин, Гоголь и др. На первом плане (спиной к зрителю-читателю) — рабочий общественный обвинитель, а рядом с ним и за ним угадывается вся читающая аудитория. Его речи вынесены в эпиграф: «<...> долой всякие словесные фокусы... мы не понимаем многих “стилизаторов” <...>»[39] и т. д. По всей видимости, это отклик на остроактуальную тему «о писателе и читателе», широко обсуждавшуюся в эти дни в клубах, на всевозможных читательских совещаниях и на страницах газет. В отчете «Об совещании читателей рабочих библиотек» Мих. Левидов писал: «Читатель хочет читать не о том, что он знает и видит, а именно о том, чего он не знает и не видит <...>, читатель лишь одно требование предъявляет к стилю: чтоб он этого стиля не замечал, чтоб стиль ему не мешал, его не затруднял <...>»[40].

Таким образом, карикатура «Современная литература перед судом читателя» — очень в русле звучащей вокруг литературно-театральной дискуссии, хотя среди персонажей нет ни Мейерхольда, ни Белого. Но они фигурируют в других работах Гатилова.

Так, в фонде Мемориальной квартиры Андрея Белого есть вырезка с карикатурой из первого номера «Красной Нивы» за 1927 г. (на обороте задней обложки)[41] (*Илл. 6*). Режиссер представлен художником в виде знаменитого памятника Гоголю работы скульптора Н. А. Андреева (*Илл. 7*). На основании постамента надпись: «Ревизору “Ревизора” Мейерхольду». Здесь явная перекличка с названием одной из немногих положительных рецензий на спектакль — «Ревизия “Ревизора” (В театре имени Мейерхольда)» Гвоздева. Мейерхольд сидит в кресле, завернувшись в гоголевскую шинель, а на барельефе пьедестала расположились герои его постановки. Любопытно, что эта карикатура, по всей видимости, была спародирована Московским театром современной буффонады в представлении, название которого «Рычи, Ревизор», в свою очередь, пародирует спектакль ГосТИМа по пьесе С. М. Третьякова «Рычи, Китай!»[42]. Фоторепортаж об этом представлении, напечатанный в четвертом



Илл. 6. Н. Гатилов
К постановке «Ревизора» Гоголя
в театре Мейерхольда
Красная Нива. 1927. № 1



Илл. 7. *Н. Андреев*
Памятник Н. В. Гоголю
1909. Почтовая открытка
Мемориальная квартира
Андрея Белого (филиал ГМП)

номере журнала «Новый зритель» за 1927 г., запечатлел хоровод «критиков у памятника Гоголю»: один из них, пав на колени, воздев одну руку вверх, а другой бия себя в грудь, по всей видимости, провозглашает анафему режиссеру, который со стороны наблюдает за происходящим. Эта фотография сопровождала статью В. А. Павлова «Или — или», направленную против «группы критиков», которая «толкает молодое теа-строительство с широкого революционного пути на торную дорожку самодовлеющего эстетизма. Группа, самодовольно выставляющая себя <...> идеологами сегодняшнего Мейерхольда, на самом деле своим "оружием" наносит тяжелые удары и ТИМ'у, и массовому революционному театру»[43]. Здесь уже под удар попал ленинградский поклонник режиссера Алексей Гвоздев[44].

Позднее, в 1928 г., после постановки в ГосТИМе спектакля «Горе уму» Мейерхольд — в исполнении Гатилова — появится на страницах газеты «Читатель и Писатель» под именем «Александр Эмильевич Грибодов-Мейерхольд»[45]. В том же году в газете «Безбожник» Белый — по воле Гатилова — предстанет одним из новых идолов литературного обновленчества: вместе с Николаем Клюевым и Иваном Рукавишниковым его образ установлен в первом ряду иконостаса писателей-мистиков[46].

Как видим, внимание художника к Белому и Мейерхольду было пристальным и постоянным. И представляется, что остроумная карикатура Н. И. Гатилова «Иллюстрация к Демьяну Бедному» заслуживает рассмотрения как один из источников полемического пафоса Андрея Белого и в его работе над статьей «Гоголь и Мейерхольд», и в исследовании «Мастерство Гоголя».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. об этом: Гоголь и Мейерхольд. Сб. литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П. / Под ред. Е. Ф. Никитиной. М.: Никитинские субботники, 1927; «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Л.: Academia, 1927; Из переписки Андрея Белого: Письма В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх / Публ., вступит. ст. и коммент. Дж. Малмстада // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 136–142; и др.

2 *Н. Г.* Иллюстрация к Демьяну Бедному // Вечерняя Москва. 1927. № 24 (31 янв.). С. 1.

3 *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1934. Далее — МГ, с указанием страницы в тексте.

4 *Гвоздев А.* Ревизия «Ревизора» (В театре им. Мейерхольда) // Красная газета (веч.). 1926. № 299 (14 дек.). С. 4.

5 *Бескин Э.* «Ревизор» Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1926. № 287 (11 дек.). С. 3.

6 *Левидов Мих.* Пропала веревочка! («Ревизор» Мейерхольда) // Вечерняя Москва. 1926. № 288 (13 дек.). С. 3.

7 *Дубовской В.* «Ревизор» В. Э. Мейерхольда // Правда. 1926. № 296 (22 дек.). С. 8.

8 *Ген.* «Ревизор» Мейерхольда. Диспут в ЦД РАБИСА // Вечерняя Москва. 1926. № 290 (15 дек.). С. 3. Возможно, под псевдонимом «Ген.» скрывается Герсон Игнатий Николаевич (Максимович ?), известный также под псевдонимом «Прапорщик Милашкин», в 1880–1890 редактор газеты «Московский листок», в нач. XX в. сотрудник сатирических изданий «Шут», «Развлечение», «Свободный смех».

9 Бескин Эммануил Мартынович (1877–1940), театральный критик, редактор журнала «Рабис» (1927–1934) и газеты «Театральная Москва» (1921–1922). Белый вменял ему в вину травлю Мейерхольда и др. талантливых режиссеров. Журналист и драматург Михаил Мартынович Бескин в 1909 г. под псевдонимом «Меб.» опубликовал в ежедневной газете «Раннее утро» ряд стихотворных фельетонов, высмеивающих Белого (См. о нем: *Наседкина Е.* «Стесняться с Белым кстати ль...». Андрей Белый — герой газетных фельетонов начала XX в. // Вестник РГГУ. Серия «Журналистика. Литературная критика». 2008. № 11. С. 87–99).

10 *Бескин Э.* «Ревизор» Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1926. № 287 (11 дек.). С. 3.

11 *Бор.* «Ревизор» Мейерхольда: Диспуты // Новый зритель. 1926. № 51 (21 дек.). С. 16.

12 *Левидов Мих.* Пропала веревочка! («Ревизор» Мейерхольда). С. 3.

13 *Блюм В.* Правая опасность на левом фронте // Новый зритель. 1926. № 50 (14 дек.). С. 3.

14 *Блюм В.* Единый pro-мейерхольдовский блок // Новый зритель. 1927. № 4 (25 янв.). С. 2–3.

15 *Луначарский А. В.* Кратко о «Ревизоре» // Красная газета (веч.). 1926. № 300 (15 дек.). С. 4; То же: Вечерняя Москва. 1926. № 292 (17 дек.). С. 3.

16 Меледа — старинная китайская игрушка-головоломка, требующая кропотливости и времени для ее решения; от «меледа» происходит старый русский глагол «меледиться», т. е. заниматься пустым и долговременным делом.

17 Письмо В. Э. Мейерхольду от 25 декабря 1926 г. // Из переписки Андрея Белого... С. 136.

18 См. в кн.: Андрей Белый. Александр Блок. Москва / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина и др. М., 2005. С. 314.

19 *М. О.* На диспуте о «Ревизоре» // Известия. 1927. № 3 (5 янв.). С. 3.

20 Гоголь и Мейерхольд. С. 9–38. Далее — ГиМ, с указанием страницы в тексте.

21 *Луначарский А. В.* «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда // Новый мир. 1927. № 2. С. 139.

22 *Демьян Бедный.* Мейерхольдовская старина — из Золотого Руна // Известия. 1927. № 21 (27 янв.). С. 3.

23 Демьян Бедный создавал свои фельетоны экспромтом, почти без последующей обработки. Фельетон «Мейерхольдовская старина — из Золотого Руна», состоящий из полутора сотни строк, также написан за один день, 26 января 1927 г., а на следующий день уже был напечатан. «С утра у Демьяна обнаружился грипп (в эти дни в Москве свирепствовала эпидемия). Все же он сел работать. Только собрал материал — пришел к нему известный историк литературы N, потом явился в гости председатель суда, затем еще кто-то... Они мне что-то говорят, а в ушах гремят рифмы, щемит сердце стихами... — признавался потом Демьян. Последний гость ушел в два часа дня. Демьян ревниво схватил бумагу и сел писать. К четырем часам фельетон был готов. Записанный на 10 страницах черновик хранит следы помарок: две строки исправлены и пять строк зачеркнуто! Остальное написано экспромтом. Перо носилось так быстро, что рукопись крайне неразборчива» (*Ефремин А.* Громовая поэзия. М.: Госиздат, 1929. С. 10).

[24] «Состояние, в котором писалось умирающим Белинским знаменитое письмо (Гоголю), было невменяемым, более похожим на подлинное сумасшествие, чем предполагаемое сумасшествие самого Гоголя» (*Мережковский Д. С.* Гоголь и черт: Исследование. М.: Скорпион, 1906. С. 126).

[25] *Мейерхольд В. Э.* Большие театры // Золотое руно. 1908. № 7 / 9. С. 109–110.

[26] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 469. Упоминается граф Федор Иванович Толстой-«Американец» (1782–1846), гвардейский офицер, авантюрист и карточный игрок; известно его высказывание о том, что Гоголя «следует в кандалах отправить в Сибирь» (Там же. С. 476).

[27] *Архангельский А. Г.* Пародии. Эпиграммы. М.: Художественная литература, 1988. С. 119.

[28] *Сугай Л. А.* Символистская гоголиана в зеркале стихотворных пародий, эпиграмм и памфлетов // Н. В. Гоголь и его творческое наследие / Под общ. ред. В. П. Викуловой. М.: АНО «Фестпартнер», 2010. С. 234–242.

[29] *Фомин Д. В.* Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М.: Пашков дом, 2015. С. 266.

[30] Демьян Бедный в карикатуре // 30 дней. 1927. № 6. С. 29. Цит. по: *Фомин Д. В.* Искусство книги... С. 267.

[31] *Дени.* Демьян Бедный за работой // Красная Нива. 1927. № 7 (13 февр.).

[32] *Демьян Бедный.* Гармонь, или дело от безделья // Демьян Бедный. Полн. собр. соч. / Ред., примеч. и статья А. Ефремина. Т. 13. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 120–124; *Демьян Бедный.* Музыка прошлого // Там же. С. 125–132.

[33] *Демьян Бедный.* Гармонь, или дело от безделья. С. 122.

[34] *Левидов Мих.* Пропала веревочка! («Ревизор» Мейерхольда).

[35] *Бескин Э.* «Быт» и «слезы» гоголевского «Ревизора» // Новый зритель. 1927. № 4 (25 янв.); *Павлов В. А.* Король гол // Новый зритель. 1927. № 4 (25 янв.). Остальные упомянуты выше.

[36] *Шершеневич В.* Нужен Ревизор // Вечерняя Москва. 1926. № 289 (14 дек.). С. 3; *Шкловский В.* Пятнадцать порций городничихи // Красная газета. 1926. № 307 (22 дек.). С. 4.

[37] *Савицкий К.* Дружеские шаржи [В. Мейерхольд, З. Райх, Э. Гарин] // Новый зритель. 1926. № 51 (21 дек.). С. 5.

[38] [*подпись: S. ДенисоВ*]. Беспорядочная езда по «левой стороне» // Вечерняя Москва. 1926. № 29 (16 дек.). С. 3.

[39] *Гатилов Н.* Современная литература перед судом читателя // Вечерняя Москва. 1927. № 23 (29 янв.). С. 3.

[40] *Левидов Мих.* Об совещании читателей рабочих библиотек // Вечерняя Москва. 1927. № 20 (26 янв.). С. 3.

[41] *Гатилов Н.* К постановке «Ревизора» Гоголя в театре Мейерхольда // Красная Нива. 1927. № 1 (2 янв.).

[42] Премьера пьесы поэта-футуриста Сергея Михайловича Третьякова (1892–1937) «"Рычи, Китай!". Событие в 9 звеньях» (постановка В. Ф. Федорова при участии В. Э. Мейерхольда) состоялась 23 января 1926 г.

[43] *Павлов В. А.* Или — или // Новый зритель. 1927. № 4. С. 5.

[44] Гвоздев Алексей Александрович (1887–1939), театральный критик, театровед, литературовед и педагог. В 1920–1939 гг. работал в ленинградском Институте истории искусств.

[45] *Гатилов Н.* Александр Эмильевич Грибоедов-Мейерхольд // Читатель и писатель. 1928. № 23 (9 июня). С. 5.

[46] *Гатилов Н.* [Без названия] // Безбожник. 1928. № 37 (9 сент.). С. 1. Опубликовано: *Наседкина Е.* Андрей Белый в шаржах и пародиях // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 857–880.

О. Кук (США)

«ЖИВЕШЬ ДВОЙНОЙ ЖИЗНЬЮ»[1]: ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ АНДРЕЯ БЕЛОГО В ПИСЬМАХ 1930–1933 гг.

Травить Андрея Белого стали за три года до его настоящей смерти. Трагические переживания, вызванные арестом жены в 1931 г. и арестом других московских антропософов, бесконечные заболевания и постоянные переутомления, тяжелейшие жилищные условия, порождающие чувство бездомности, и ряд жестоких разочарований довели писателя до преждевременной кончины. В своем предсмертном дневнике, в записи от 12 сентября 1933 г. Белый отметил:

> «Ужасно трудная, абсолютно бессонная ночь <...> все признаки страшного, нервного истощения <...>; чувствую себя умирающим»[2].

Окончательно его уничтожило угрожающее предисловие Льва Каменева ко второму тому его мемуаров, к книге «Начало века» (1933), в котором утверждалось, что «поколение Белого было обречено на гибель»[3], и о котором почти умирающий Белый сказал: «А все-таки ушиб меня Каменев»[4].

Тема ножниц, которая преследовала Белого всю жизнь, начиная с семейного конфликта между отцом и матерью, здесь продолжилась в ином ракурсе. Одна часть Белого олицетворяет настоящего феноменального художника; другая — обреченного, непонятого и не оцененного писателя[5].

Именно обреченность и непонятость имел Белый в виду, когда в середине марта 1932 г. писал Алексею Петровскому (1881–1958), своему ближайшему другу, «вечному спутнику по жизни»[6]:

> «Живешь двойной жизнью; есть постоянная тишина, покой; и много получаешь от этих минут покоя; вне — стон и бремя жизни; и область писания уже в зоне “стона”; отдаешь все силы механически на “*фразу*”, а когда отваливаешься от письменного стола, отбыв постыло кабальную обязанность отстрочить положенное, то чувствуешь отвращение к перу и чернильнице (до судороги в пальцах; отсюда специальная трудность мне: писать письма»[7].

Разумеется, письмо Белого было тревожным, поскольку оно было адресовано находящемуся в заключении Петровскому, за освобождение которого Белый ходатайствовал[8]. По делу о контрреволюционной организации московских антропософов[9] Петровский был приговорен к трем годам концлагеря

и отбывал свой срок в лагере на Беломорканале, в «Медвежьей горе»[10]. В упомянутом письме к Петровскому Белый перечислил не только свои бытовые невзгоды, но и все переживания и перегрузки, связанные с литературной работой, включая задержки с выходом книг из-за цензуры[11].

Но не это имелось в виду, когда он поднял тему «двойной жизни» и когда писал о том, что ему приходилось «строчить», выполняя «кабальные обязанности». Конечно, «с 1931 года он делал все возможное, чтобы каким-то образом реабилитировать себя в глазах власти»[12]. По словам своего близкого друга Петра Никаноровича Зайцева, «он рвался к современности. Ему хотелось побывать на новостройках, увидеть своими глазами и почувствовать, узнать то новое, что совершается в стране»[13]. Несмотря на то, что в последний период жизни Белый старался сотрудничать с советской властью, пытаясь найти себе место в советской действительности и даже готовился написать производственный роман[14], 1930-е гг. стали для него, как пишет Виталий Шенталинский, «медленным удушением»[15], ознаменовались со все более и более редкими попытками найти свою нишу в обществе. Читая его письма 1930–1933 гг., можно видеть, как необходимость постоянно носить маски сильно укоротила ему жизнь.

С одной стороны, «хоронить» писателя начали за семь лет до его физической смерти. Травля Белого началась в 1924 г., когда Лев Троцкий фактически уличил его в контрреволюционности: «Самый псевдоним его свидетельствует о его противиположности революции, ибо самая боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым»[16]. Следующую фразу Троцкого — «Белый покойник и ни в каком духе он не воскреснет»[17] — Белый припоминал 4 года спустя в эссе «Почему я стал символистом...»:

> «<...> в “могилу” <...> меня уложил Троцкий, за ним последователи Троцкого, за ними все критики и все “истинно живые” писатели <...> “крупные” заслуги мои оказались настолько препятствием к общению со мною, что само появление мое в общественных местах напоминало скандал, ибо “трупы” не появляются, но гниют. Я был “живой труп” <...>»[18].

Это произведение Белого вместе с другими его рукописями изъяли из квартиры писателя и увезли в ОГПУ, когда в 1931 г. арестовывали московских антропософов и К. Н. Васильеву (Бугаеву). Эссе «Почему я стал символизмом...» использовали как приложение к следственному делу. Горькая ирония состояла в том, что Белый наивно полагал, будто этот неопубликованный текст, напротив, покажет русских антропософов с положительной стороны.

На протяжении всей своей жизни Белый доверял письма свои самые интимные мысли. Особенно это относится к переписке с родными по духу адресатами. Можно сравнить раннюю переписку между Белым и А. А. Блоком с поздней перепиской между Белым и Ивановым-Разумником, поскольку Блок и Иванов-Разумник были в разные периоды самыми близкими единомышленниками писателя. Как отметил Александр Лавров, говоря о ранней переписке

с Блоком, письма Белого в жанровом отношении «тяготеют к его художественным текстам, к лирическим отрывкам в прозе <...>, к метафорическим экзерсисам “симфонической” ритмизованной прозы»[19]. Другими словами, эпистолярный жанр использовался Белым главным образом не для того, чтобы обсуждать житейские будни. Напомним, что Белый в очерке «Как мы пишем» делил свое творчество на две части. Одна часть — публицистика, которую он «строчил» по необходимости. Другая — истинно художественные произведения, в работе над которыми он переживал ужасные терзания: «<...> пульс усилен, температура всегда выше нормы, мигрени, приливы, бессонницы»[20]. В качестве подлинных произведений искусства из всего своего богатейшего наследия он признавал всего 6 или 7 своих книг. Думается, что его письма можно рассматривать в этом ряду, так как они не только отражали этапы его духовного пути, но и писались как художественная проза.

В переписке между Ивановым-Разумником и Белым важнейшее место занимала необыкновенная исповедь, длившаяся целых 20 лет. Пройдя тогда через один из наиболее тяжелых периодов своей жизни, включавший нищету во время революции, драму окончательного расставания с первой женой А. А. Тургеневой, временное разуверение в антропософии, Белый оказался на пороге новых художественных открытий. Своими духовными и творческими проблемами Белый щедро делился с Ивановым-Разумником. Несмотря на все трудности жизни, в 1920-е гг. письма Белого были насыщены проблемами художественного творчества, комментариями к произведениям, прежде всего к роману «Москва», над которым он тогда трудился. Нередко письма занимали 20–30 страниц[21]. Но у писем последнего периода — иные особенности. В них Белый все чаще и чаще писал о разочарованиях в новой эпохе, об оскотинивании людей, об уничтожении духовных устоев жизни, а также — о бытовых тяготах существования. Например, в письме к Иванову-Разумнику от марта 1931 г.:

> «Во-первых, в Кучине исчезли продукты <...> поезда опаздывают, набиты, в трамваях — мука <...> Номер два: здесь с меня так дерут пошлины и такая дичь, что жить стало неудобно; номер три: наши комнаты насквозь прогнили (перманентный грипп от комнат: сжигаю 6 саженей дров.. пропал керосин; 2 месяца сидели без электричества»[22].

В письме от 26 августа 1930 г. из Судака Белый поднимает вопрос о цензуре, проводя аналогии между своей ситуацией (он как раз закончил роман «Маски») и тем, как, по его мнению, «травили» Пушкина:

> «<...> я хочу кричать о Булгарине, пугать Булгариным, ибо тот факт, что узналось, как он травил Пушкина, случайность; не случайность, что массам и по сии дни неизвестны все проделки всех Булгариных, в результате которых мировая история села в лужу»[23].

После ареста К. Н. Бугаевой и друзей-антропософов сильнейшей трагедией для Белого стал разрыв с Ивановым-Разумником. Иванов-Разумник очень резко

осуждал Белого за «слабость приспособленчества», которая стала основной причиной того, что многолетняя дружба распалась. В «Тюрьмах и ссылках» Иванов-Разумник вспоминал, что их политические разногласия начались с тех пор «как в книге "Ветер с Кавказа" Белый сделал попытку провозгласить "осанну" строительству новой жизни»[24]. Александр Лавров отмечает, что «Иванов-Разумник, реагировавший на все специфически "советское" даже не с ненавистью, а с презрением, относился к "конформистским" уклонам Белого без сочувствия и всячески пытался им противодействовать»[25].

Когда известие о кончине Белого пришло в Саратов, где в это время находился в ссылке Иванов-Разумник, он не мог не отметить, что Бугаевы оказались среди тех многих лиц, которых он характеризовал «именем их патрона иже во святых отец наших св. Мученика Труса»[26]. В письме к своей жене, отправленном буквально через три недели после смерти Белого, Иванов-Разумник не мог удержаться от критических замечаний в адрес умершего друга: «<...> мы целый год прожили с Бугаевыми и знаем человеческие, слишком человеческие слабости их, знаем детский эгоизм, недостаток мужества, приспособляемость»[27].

Тема «кабальной обязанности», поднятая в письме к Петровскому, получает развитие в письме к Федору Гладкову (от 17 июня 1933 г.), в котором Белый высказывает глубокие мысли о соцреализме и возможности (или невозможности) приспособиться к существующей в литературе ситуации:

> «Я много испытал превратностей; сквозь года писательской жизни, верьте, — перегорело во мне все личное; мне терять нечего; можно и умирать; не страшно коли замордуют (и мордовали, перехваливали); карьера, спекуляция, желание играть роль — все это глубоко отвратительно мне. Я всегда слышал ритм революции и сам никогда от советской действительности не уходил, но всегда свертывался, как улитка, в свою раковину, когда люди от имени революции вдруг начинали меня мордовать»[28].

Следует учитывать, что до начала исповедальной переписки с Гладковым Белый написал на его роман «Энергия» положительную рецензию, что, в свою очередь, тоже стало причиной охлаждения к нему Иванова-Разумника. Для характеристики позднего Белого важно и то, что он мечтал написать статью о соцреализме, хотя ему не удалось это сделать, поскольку «здоровье не позволило»[29].

Основной же темой писем Белого последних трех лет жизни является смерть. Как уже было отмечено, арест жены и близких друзей в 1931 г. стал, несомненно, поворотным пунктом для Белого; это было начало конца. В письме к П. Н. Зайцеву Белый описывает, как ее уводили и как он бился и кричал в бешенстве:

> «Совершилось! <...> О себе — не пишу, ибо меня нет; я — с ней до такой степени, что ощущаю себя в Детском, как тело без души <...> После того, как взяли ее, сутки лежал трупом; но для нее в будущем надо быть твердым; и я возьму себя в руки <...> Письмо разорвите»[30].

Белый изо всех сил старался освободить возлюбленную: писал Горькому, встречался с Аграновым, обращался за помощью к Мейерхольду. Ему удалось вырвать К. Н. Бугаеву из заключения. Но забыть пережитое он не смог. Уже когда Клавдия Николаевна снова была с ним, Белый писал П. Н. Зайцеву (23 июня 1932 г.): «Я из всех без вины виноватых, наиболее виноватый»[31]. Несомненно, эти травматические переживания укоротили его жизнь.

Шаткое политическое положение, в котором оказался Белый, не следует забывать так же, как и специфику эпохи. Если бы Белый не скончался в начале 1934 г., его могли бы арестовать и расстрелять, как Пильняка, Мейерхольда и многих других. В 1928 г. Белый указал, кому он хотел бы завещать свои рукописи и литературное наследие: 1) Клавдии Васильевой, 2) Алексею Петровскому, 3) Иванову-Разумнику, 4) Дмитрию Пинесу, 5) Петру Зайцеву[32]. Горькая ирония состоит в том, что почти всех его душеприказчиков будут ждать тюрьмы и ссылки: «и Иванова-Разумника, и переводчика Петровского, и поэта Зайцева; литературовед Пинес будет расстрелян в 1937 году»[33].

ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Вступит. ст., сост., коммент., подгот. текста Дж. Малмстада. М.: НЛО, 2007. С. 275.

2 *Андрей Белый.* Из предсмертного дневника / Публ. М. Спивак // Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 93.

3 *Андрей Белый.* Начало века. М.: ГИХЛ, 1933. С. XV. Каменев откровенно угрожал Белому: «Октябрьская революция спасла кое-кого из этого поколения буржуазной интеллигенции, например, автора "Начала века", и, быть может, еще спасет кое-кого. Но чтобы спасти их, она должна была взять их за шиворот и сорвать с того пути, по которому они двигались, ибо по самому своему характеру это была обреченная на гибель группа» (Там же). См.: *Спивак М. Л.* Смерть Андрея Белого // Смерть Андрея Белого. С. 13–23.

4 Эти слова Белого записал в дневнике С. Д. Спасский (см.: Смерть Андрея Белого. С. 321). См. также: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 470.

5 Белый называет «Проблема ножниц» главу в мемуарах «На рубеже двух столетий» (Chicago: Bradda Books, 1966. С. 397–408).

6 «Мой вечный спутник по жизни». С. 5.

7 Там же. С. 275.

8 Ср. в его письме В. О. Нилендеру: «Очень, очень, очень прошу Вас, что можно, предпринять для А. С. Надо постараться общими усилиями достать ему работу» (Цит. по: «Мой вечный спутник по жизни». С. 45).

9 См. о следственном деле антропософов: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 366–422.

10 Петровского освободили в конце июля 1933 г.

11 Роман «Маски» был закончен в 1930 г., но опубликован в 1932 г. Книга «Начало века» также была закончена в конце 1930 г., но издана в конце 1933 г.

12 *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 423.

13 *Зайцев П.* Московские встречи (Из воспоминаний об Андрее Белом) // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 587.

14 *Лавров А. В.* «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 2002. №. 4 (56). С. 114–134.

15 *Шенталинский В.* Донос на Сократа. М.: Формика, 2001. С. 233.

16 *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924. С. 37.

17 Там же.

18 *Андрей Белый.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Ann Arbor: Ardis, 1982. С. 118–119.

19 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 7.

20 *Андрей Белый.* Как мы пишем // Бугаева К. Воспоминания о Белом / Ed., annot., and with an introd. by J. E. Malmstad. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. С. 319.

21 См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 18.

22 Там же. С. 674.

23 Там же. С. 663.

24 *Белоус В. Г.* Андрей Белый и его роман «Москва» в эпистолярном наследии Р. В. Иванова-Разумника 1930-х гг. // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 443.

25 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 20.

26 *Белоус В. Г.* Андрей Белый и его роман «Москва»... С. 446.

27 Там же.

28 Переписка Андрея Белого и Федора Гладкова // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 768–769.

29 *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 436.

30 Андрей Белый и П. Н. Зайцев. Переписка / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее. Т. 15. М.; СПб., 1994. С. 298-299.

31 Там же. С. 300.

32 *Шенталинский В.* Донос на Сократа. С. 225.

33 Там же. С. 226.

Дзётаро Ота (Япония)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ЯПОНИИ: ВОСПРИЯТИЕ И ПЕРЕВОДЫ

1.

Тема «Восприятие русской литературы в Японии», как известно, достаточно долго и подробно изучалась. Без влияния русских писателей XIX в. — Пушкина, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Толстого, Достоевского и пр. — японская литература нового времени не существовала бы. Например, Симэй Футабатэй (1864–1909), один из основателей движения новой японской литературы эры Мэйдзи (1868–1912), начал свою литературную деятельность с переводов рассказов Тургенева из «Записок охотника», восстанавливая разговорную речь японского языка и даже стараясь передать тембр и ритм тургеневского текста на японском литературном языке (*Илл. 1*).

Отокити Курода (1888–1971), московский корреспондент крупной газеты «Осака-Майнити» («Ежедневная газета Осаки»), выступая 5 апреля 1926 г. перед московской публикой на «Вечере японской литературы», организованном ВОКС (Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей), произнес:

> «Если вы зададите вопрос, какие из русских писателей известны в Японии, я отвечу, что почти все наиболее видные произведения русских писателей разных эпох переведены на японский язык. <...> Ломоносова, Державина, Жуковского, Карамзина, Грибоедова, Гончарова, Крылова, Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, Гаршина, Чехова, Короленко, Скитальца, Мережковсого, Андреева, Горького, Куприна, Сологуба, Арцибашева, Зайцева, Блока, Алексея Тостого, Вересаева, Чирикова, *Андрея Белого* [Курсив мой — *Д. О.*], Бунина и т. д. (*Илл. 2*).
>
> Кроме того, переводится в настоящее время ряд произведений современных авторов-попутчиков, пролетарских писателей и стихи Советских поэтов. И надо сказать, что за последние 15 лет у нас появились специальные журналы, посвященные русской литературе»[1].

Судя по словам Курода, в середине 1920-х гг. японским читателям была более или менее известна почти вся история русской литературы, начиная с классики XVIII в. и кончая произведениями, написанными в Советской России. В этом беспорядочном, на первый взгляд, перечне имен русских и советских писателей возможно угадать живой, свежий интерес, с которым японские



Илл. 1. *Вечер японской литературы в Москве. 5 апреля 1926. Отокити Курода за кафедрой Сидят: Назарян (референт ВОКС по восточным странам), А. Н. Вознесенский, Н. М. Попов-Татива, С. И. Аралов, Фунао Миякава (первый переводчик посольства Японии), О. Д. Каменева, П. С. Коган. Фонд архивов дипломатических и исторических документов МИД Японии.*

интеллигенты прочитывали не только классическую, но и современную русскую литературу. Японские русисты, энтузиасты русской литературы в начале 1920 гг. получали свежую информацию о русской литературе не только из Москвы, но и из Берлина. Они почти одновременно, *hic et nunc*, воспринимали «живейшую пульсацию русского литературного мира на пути воскресения»[2], понимая под русским литературным миром не только новейшую советскую литературу (в том числе и попутническую), но и эмигрантскую.

2.

Обратим внимание только на интерес в Японии к творчеству Андрея Белого, на историю его восприятия и переводов.

Имя Андрея Белого было известно в Японии достаточно давно, поскольку в книге русиста Сёму Нобори (1878–1958) «Современные течения и литература в России» (1915) много страниц было посвящено не только писателям-реалистам (Чехову, Горькому, Андрееву, Куприну, Бунину, Арцибашеву, Зайцеву и др.), но и модернистам и символистам (Мережковскому, Гиппиус, Бальмонту, Брюсову, Иванову, Блоку, Городецкому и др.). Про Белого Нобори писал: «Белый — великий молодой поэт. Истинный художник, <...> поэт, который смог утонченными словесными звуками проявить сущность мира, которую невозможно постигнуть картинами»[3].

Примечательно, что для Нобори Белый был прежде всего автором сборника «Золота в лазури» и четырех «Симфоний», а не автором романов «Серебряный голубь» и «Петербург» (книга Нобори была выпущена в 1915 г.). Нобори продолжал:



Илл. 2. *О. Курода и его семья в гостях у М. Горького. 28 октября 1927 Сорренто. Частный архив*

«Симфонии представляют собой особенность беловского творчества. Он старается воплотить в стихах соединение музыки, философии и поэзии, — так называемый *Gesamtkunstwerk*. В экспериментальной симфонии "Кубок метелей" он использует сложнейшие материалы, которые уже перешли рубеж художественного изображения. Его поэзия очень трудная, составленная из музыки и философии. <...> В симфониях Белый создает строгие гармонические законы — музыкальную гамму — с помощью искусного употребления слов»[4].

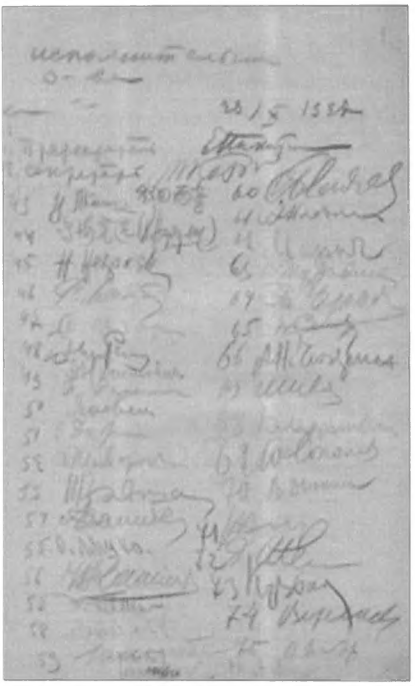
Следует отметить, что Нобори, находясь далеко от московской литературной среды, внимательно, буквально в режиме реального времени следил за ходом творческой работы Белого. Шесть лет спустя, в 1921 г., Нобори написал статью, посвященную специально Андрею Белому, и опубликовал ее в литературном журнале «Кайдзо» («Переделка»)[5]. Удивительно, что в этой статье он обнаруживает знание самых последних, актуальных реалий советской литературной жизни: упоминает не только смерть Блока в августе того же года, но и поэму Белого «Христос воскрес» и даже его деятельность в «Вольфиле». Нобори оценивал роль Белого в русской культуре очень высоко — как ведущего мыслителя. «Если будущее русского искусства зависит от синтеза двух враждующих начал [Запада и Востока] в психике русского народа, то его будет осуществлять как лидер именно Андрей Белый», — писал он[6].

3.

После Сёму Нобори стоит обратить особенное внимание на Нобуру Катаками (1884–1928), специалиста по русской литературе, который прожил в Москве два с половиной года, с ноября 1915-го до марта 18-го. Вернувшись на родину, он основал отделение русской литературы в университете Васэда в Токио[7].

В книге «Действительность в России» (1919) Катаками описал свои встречи с московскими литераторами. Так, например, Катаками познакомился в Москве с Константином Бальмонтом в январе 1917 г.: «<...> Бальмонт мне показался каким-то неспокойным, всегда волнующимся поэтом переменчивого, страстного и романтического характера. И вместе с тем я почувствовал в нем детскую беззаботность и простоту»[8].

Бальмонт приехал в Японию весной 1916 г.[9]. Катаками перевел на японский очерки Бальмонта о его впечатлениях от Японии.



Илл. 3. *Регистрационный лист присутствовавших на лекции Андрея Белого 29 октября 1927. Под номерами 43 и 44 — Удзяку Акита и Кандзо Наруми. Государственный литературный музей*

Рассказал Катаками также и об Андрее Белом и его творчестве после возвращения из Дорнаха в Россию. Катаками писал:

> «В отношении не только работ последних лет, но и успехов, ожидаемых в будущем, Андрея Белого надо считать самым достойным внимания среди сравнительно молодых, современных литераторов. Белый — соединение поэта, философа, критика и романиста; он сейчас пишет философские статьи. Старался составить собрание своих сочинений, но не получилось по вине издательства, и вышли в свет только два тома»[10].

Видимо, здесь японский филолог имел в виду план выпуска собрания сочинений Белого в «Издательстве В. В. Пашуканиса» и его очерки о кризисе жизни, мысли, культуры, выпущенные в 1918–1920 гг. в издательстве «Алконост», которые позже составили книгу «На перевале» (1923).

То, как Катаками пишет об Андрее Белом, дает основание предположить, что они несколько раз встречались в Москве. Так, Катаками сообщает, что перед своим возвращением на родину в марте 1918 г. он простился с Андреем Белым, которого «уважал», и литературным критиком Юрием Айхенвальдом[11]. Больше подробно про Белого и беседы с ним Катаками так и не написал[12].

4.

Что касается поэмы Белого «Христос воскрес» (1918), о которой упомянул Сёму Нобори в своей статье, посвященной творчеству Белого, то стоит отметить, что ее частичный перевод появился в Японии достаточно рано, в 1921 г. (через 3 года после ее публикации), вместе с переводами других стихотворений Белого, в частности — балладой «Шут» из сборника «Королева и рыцари» (перевод — Масао Ёнэкава)[13].

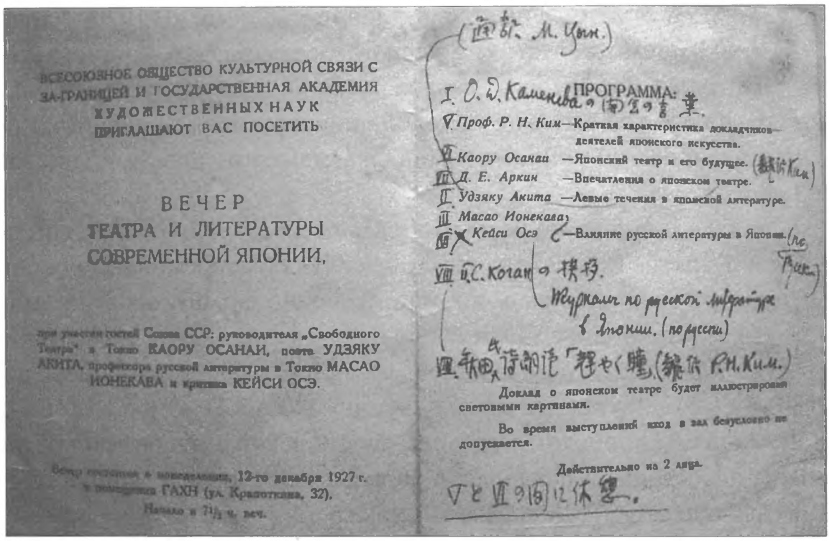
Поэму перевел Кэйси Осэ (1889–1952), русист, журналист и основатель журнала «Русское искусство» («Росиа Гейдзюцу»)[14]. Шесть лет спустя, в 1927 г., на десятилетний юбилей Октябрьской революции он вместе с другими японскими литераторами (Каору Осанай, Масао Ёнэкава, Удзяку Акита, Кандзо Наруми) был приглашен в Москву. Акита и Наруми также присутствовали на лекции Андрея Белого о «Медном всаднике» в «Никитинских субботниках»

29-го октября 1927 г. (*Илл. 3*)[15]. 12-го декабря того же года на «вечере театра и литературы современной Японии» (втором официальном вечере Японии, организованном ВОКС) вместе с другими японскими гостями Осэ выступал по теме «Журналы о русской литературе в Японии»[16] (*Илл. 4*).

Процитируем его перевод поэмы Белого (точнее, перевод частей 12-й и 15-й глав поэмы) «Христос воскрес» на японский с транскрипцией кириллицей и моим дословным переводом на русский (здесь и далее имена существительные японского языка условно указаны прописными буквами):

(*перевод Осэ*)	(*дословный перевод*)
Росия-ё	Россия!
Онми-ва Има	Ты сейчас
Ханаёмэ.	Невеста.
Хару-но Отодзурэ-во	Получи
укэё.	Наступление весны.
Ти-ва	Земля
Хана-во мотэ	Цветами
Курэнай-ни	Красна
Сираканва-во мотэ	Березами
Мидори-ни	Зелена
Соко-ни	И там
Фуккацу-га	Воскресение
Варэра-то томо-ни	С нами вместе
Сукуй-га.	Спасение.
оокина Бара-во кадзаси	Огромными розами украшен
такаку нобита Дзюдзика-га юку	Идет Крест высоко поднятый.
Варэра-ва Синин-но Уэ-ни	Мы над усопшим
Ками-но атаэ тамоута Хай-во	Пепел, данным Богом самим
Роусоку-мо кэсоу	И свечку задуем.
сугита Хи-но Соко-ни ва	На дне прошедших дней
Утагай-га атта	Было сомнение.
Варэра-ва сиру кото-га дэки-най	Мы не можем узнать [, что]
Кёу ина Тадаима	Сегодня, нет, только сейчас
Син-ни Нанигото-га	что-то истинное [происходит]
сикаси Сэкай-но Химэгото-га	Но где-то мировая Мистерия[17].
Докока-ни...	

Сравним этот перевод Осэ с оригиналом Белого. Несмотря на разницу в лексике, ритме и оттенке слов, можно сказать, что самый общий, приблизительный смысл поэмы Белого переводчик смог передать японским читателям (понятны им были стихи Белого или нет, — совсем другое дело). С точки зрения сегодняшнего дня трудно оценить качество этого перевода, поскольку, во-первых, поэма Белого была переведена не полностью, а фрагментами, так что не все понятно даже на японском языке, и, во-вторых, в переводе все равно



ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ С ЗАГРАНИЦЕЙ И ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК ПРИГЛАШАЮТ ВАС ПОСЕТИТЬ

ВЕЧЕР
ТЕАТРА И ЛИТЕРАТУРЫ
СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНИИ,

при участии гостей Союза ССР: руководителя „Свободного Театра" в Токио КАОРУ ОСАНАИ, поэта УДЗЯКУ АКИТА, профессора русской литературы в Токио МАСАО ИОНЕКАВА и критика КЕЙСИ ОСЭ.

Вечер состоится в понедельник, 12-го декабря 1927 г. в помещении ГАХН (ул. Кропоткина, 32).
Начало в 7½ ч. веч.

ПРОГРАММА:

V. Проф. Р. Н. Ким—Краткая характеристика докладчиков—деятелей японского искусства.
VI. Каору Осанаи —Японский театр и его будущее.
VII. Д. Е. Аркин —Впечатления о японском театре.
I. Удзяку Акита —Левые течения в японской литературе.
III. Масао Ионекава
IV. Кейси Осэ —Влияние русской литературы в Японии.
VIII. С. Кодан

Доклад о японском театре будет иллюстрирован световыми картинами.

Во время выступлений вход в зал безусловно не допускается.

Действительно на 2 лица.

Илл. 4. *Пригласительный билет на Вечер театра и литературы современной Японии 12 декабря 1927. С пометами Кандзо Наруми был вложен в его дневник. Частный архив*

был утрачен живой, упругий ритм оригинала. Также трудно нам представить, насколько японский переводчик смог понять самое главное, т. е. динамику поэмы — именно, нисхождение и воплощение «Христа» как «Слова» или как «самосознающего, огромного Я» в каждого человека в историческом времени[18].

Во всяком случае, этот перевод являет собой интересный эпизод в истории японской литературы нового времени, поскольку его наверняка прочитал известный японский поэт, в свое время увлекавшийся дадаизмом, Тюя Накахара (1907–1938). У него, например, есть такие стихи с «заумными», ономатопоэтическими словами-звуками. Их перевод приводим с транскрипцией звуков японского оригинала кириллицей:

Были — бывали времена
Была — бывала коричневая война

Были — бывали времена
Зима ураганом крутилась
<...>
В балагане цирка балка высока
А там — одна трапеция
Видна-невидимая трапеция

Головой вниз, руками поник
Под грязной, хлопчатобумажной
крышей
Ю-АА-Н Ю-ЁЁ-Н ЮЯЮЁН

Ику-Дзидай-ка га аримаситэ
тяйрой Сэнсо аримасита

Ику-зидай-ка га аримаситэ
Фую-ва Сиппу хукимасита
<...>
Сакасу-гоя ва такай Хари
Соко-ни Хитоцу-но Буранко-да
миэру-томо-най Буранко-да

Атама Сакаса-ни Тэ-во тарэтэ
Ёгорэ-Момэн-но Янэ-но мото

Ю-АА-Н Ю-ЁЁ-Н ЮЯЮЁН

(«Цирк», 1929)[19]

Японский поэт отметил в неопубликованной записке: «В 1920 г. [точнее — 1921 г. — *Д. О.*] посмотрел стихи русского поэта Белого в одном журнале и успокоился, узнав, что задолго до меня был использован прием аномальных ритмов»[20]. Судя по этой записке, молодой японский поэт-модернист в период между двумя мировыми войнами читал фрагменты из поэмы «Христос воскрес» в переводе Осэ[21].

Здесь не будем подробно рассматривать историю японской новой поэзии начала XX в. Вкратце говоря, она находилась (как в современной России) под сильным влиянием европейской поэзии, особенно французских поэтов-символистов второй половины XIX в. Многие японские поэты нового времени изучали стихи французских поэтов-символистов в сборнике переводов Бин Уэда (1874–1916) «Звуки морского течения» («Кай-Тё-Он», 1905). Однако в этом знаменитом японском переводе европейской модернистской поэзии скрывался существенный парадокс, порожденный сложным процессом европеизации древней страны Дальнего Востока.

Неразрешимый парадокс японской новой поэзии состоял в том, что ее содержание было новым, а форма оставалась старинной: по-прежнему, как и столетия назад, каждый стих состоял из ритмических повторов 5–7 (или 7–5) звуков-слогов, как в древней японской поэзии (танка, хокку и пр.) или в эпосе и пьесах, исполнявшихся рассказчиком под аккомпанемент струнных инструментов (от военного эпоса «Повесть о доме Тайра» [Хэй-кэ Моногатари] до простонародных пьес «Гидаю» и театра «Кабуки»).

коно-Ё-но Нагори, Ё-мо Нагори,
сини-ни ику Ми-во татоурэва,
Адаси-га-Хара-но Мити-но Симо,
Хитоаси-дзуцу-ни киэтэюку.
Юмэ-но Юмэ косо Аваре-наре...[22]

В этой цитате обратим внимание на смену числа слогов, — 7–5, 7–5, 7–5, 7–5... — смена регулярная, как в каких-нибудь цифровых кодах. Со старого времени в японской поэзии ритмическая смена числа слогов 5–7 (либо 7–5) представляла собой могучий древний «мотор», который, как поток воды, развивал и двигал вперед повествование и традиционно наполнял произведение исконно-народной «эмоциональностью».

Вернемся к переводам Белого на японский. Обратим внимание на перевод Ёнэкавой «Шута» («Доукэмоно»). О произведениях Белого Ёнэкава говорил читателям следующими штамповыми фразами — «утонченность выражения», «мистическая глубина мысли», «романтическое очарование», «красота формы, отшлифованная, как драгоценные камни, без всяких лишних слов» и т. д[23]. Пока не будем оспаривать эти пустые, условные, манерные фразы молодого ученого (ему тогда было 30 лет). Достаточно привести в качестве примера только первую строфу перевода:

(перевод Ёнэкавы)	(оригинал Белого)
ару Куни-ни, фуруки Сиро ари	Есть край, где старый
Хонрю-но савагэру Фути-ни,	Замок
Нокогири-но	
Ха-ни нитару, Хайиро-но	В пучину бьющих
Торидэ-но Рецу-во	
уцуситэ «Има-ва Икутосэ?»	Вод
то кику[24].	Зубцами серых
	Башен
	Глядит — который
	Год![25]

Очевидно, что перевод Ёнэкавы совсем не выглядел, не звучал по-новому тогдашним японским поэтам молодого поколения, поскольку в его переводе была употреблена не только старомодная лексика книжного, литературного языка, но и старинные, традиционные для японской поэзии звуковые смены слогов 5–7. По сравнению с переводом Ёнэкавы перевод Осэ с его необыкновенными расположениями слогов на каждом стихе выглядел гораздо более примитивным, но вместе с тем и более современным, более подходящим к стилю модернизма; он звучал «аномальнее» и казался молодым поэтам большим отклонением от «нормы», от «канона» японской поэзии.

Нам совсем неизвестно, что именно и какие стихи имел в виду японский поэт, говоря о «приеме аномальных ритмов» у Белого. Также нам неизвестно, читал ли он просто перевод в журнале, либо слушал, как ему читали вслух на русском языке. У нас пока нет никаких сведений о том, что у Накахары были знакомые, которые могли ему читать на русском языке.

Все равно кажется интересным и важным, что японский поэт, хоть и не знал русский язык, но смог даже через не очень качественный перевод интуитивно постичь сущность «ритмических жестов» у Андрея Белого.

5.

Когда Катаками основал отделение русской литературы в университете Васэда в Токио (в марте 1920 г.), судьба привела в Японию одну русскую художницу — Варвару Бубнову (1886–1983). Она была близкой приятельницей Татлина, Родченко, Поповой, Степановой и других авангардных художников. Приехала она в Токио в 1922 г., — как раз в то время, когда Катаками работал деканом факультета литературы в университете Васэда. Профессор Катаками пригласил ее работать преподавателем русского языка и русской литературы. Она приняла это приглашение. И с тех пор, с 1924 г. по 1958 г., в общей сложности 34 года она учила японских студентов русскому языку и литературе. Ее ученики стали выдающимися японскими русистами[26].

На своей первой лекции она рассказывала про «3-ю Симфонию» Белого. В Москве, в ИНХУКе (Институте художественной культуры), в 1919 г. она сама слушала лекцию Белого и запомнила, как поэт чертил «мелом на доске ритмы

Тютчева», как эта «и черта летит вверх, а сам Белый будто сгорает на огне стихов»[27]. О «Симфониях» Белого Бубнова опубликовала подробную статью в 1926 г., в которой писала:

> «Тема "Симфоний" быстро эволюционирует — с 1-ой юношеской "Симфонии", написанной в 1900 г., до 4-ой, законченной в 1906 г. Позднейшие произведения Белого — романы "Серебряный голубь" и "Петербург" — можно рассматривать как дальнейшее развитие той же темы, или преломление ее под новым углом зрения. Белый сам относит "Симфонии", как и свои лирические стихотворения того же времени, к первому периоду творчества, определяя последующий период переломом от мистических откровений к наблюдению жизни, действительности.
>
> Видения мировой победы добра сменяется в творчестве Белого картинами торжества зла, идеальные романтические образы — устрашающими гротесками. Светлый Христос 1-ой "Симфонии", стоящий в преддверии последнего царства правды, бродит по улицам "Петербурга" бездомной тенью. Из душевного тупика скептицизма, куда заводит его жизнь после светлых грез романтической веры, Белый, как и многие из его великих предшественников в русской литературе XIX века, спасается в недрах мистики и самоуглублении. Таковы темы его последнего большого произведения "Записки Чудака", которое сложилось накануне великой русской революции и идеологически является завершением романтической вспышки русской литературы начала XX века»[28].

Показательно, что в этой статье Бубновой впервые в японской русистике осмыслялась живая, органическая «нить» в творчестве Андрея Белого — от 1-й «Симфонии» до «Записок Чудака». В этом отношении нельзя недооценивать значение Бубновой и ее лекционной деятельности в университете Васэда.

Статья Бубновой была написана в 1926 г. В этом же году весной приехал в Японию Борис Пильняк. Как раз примерно в то же время, в 1925 г., был заключен договор о нормализации дипломатических отношений между Японией и СССР. Год спустя, т. е. в 1927 г., в трех японских больших городах (Токио, Нагоя и Осака) состоялась огромная выставка русско-советского искусства. Для организации выставки в Японию приехали искусствоведы Н. Пунин, муж Ахматовой, и Д. Аркин. Им помогала Бубнова[29]. Между прочим, в подготовительный организационный комитет этой выставки был приглашен и Отокити Курода[30].

6.

Корэхито Курахара (1902–1991), известный японский «коммунистический» критик, в молодости увлекался европейскими модернистскими литературами. Прочитав книгу Сёму Нобори «Современные течения и литература в России» (1915), будущий «пролетарский» литератор заинтересовался литературой русского символизма. Поступив на отделение русского языка Токийского института иностранных языков (1920), он с друзьями начал выпускать журнал

«Русская литература» («Росия Бунгаку»). В этом журнале он опубликовал свои переводы не только стихов, но и статей Белого. В № 4 был напечатан его перевод статьи Белого «Настоящее и будущее русской литературы»[31], а в № 7 — перевод статьи «Символизм» (из сборника «Луг зеленый»)[32].

В 1925 г. он на полтора года поехал учиться в Москву и там собрал коллекцию книг по русскому символизму. Позднее он подарил свою библиотеку профессору Тацуо Курода (1902–1992), одному из главных учеников Бубновой, который долго занимался историей русского символизма (Курода выпустил свой труд «Изучение русского символизма» в 1979 г.).

Курахара читал статью Бубновой о Белом. И он написал краткую, но все же обзорную статью про Белого-романиста:

> «Среди символистов молодого поколения только Белый писал романы. Он занимает совершенно особое место среди символистов. Содержание его произведений — философское, сложнейшее, так что он не пользуется широкой популярностью среди читателей. Его идеология — мистическая и крайне реакционная, а его искусство, формы его произведений оказали огромное влияние на новую литературу — на Ремизова, Замятина, Пильняка, Иванова, и через них даже на определенную часть пролетарских писателей»[33].

В этой статье Курахары можно увидеть «шаг вперед» по сравнению с Бубновой в осмыслении становления Белого как писателя. Именно он познакомил японских читателей не только с историей творческого пути Белого, но и с влиянием Белого на современных ему литераторов[34].

Двадцать лет спустя, в 1950 г., Курахара опубликовал воспоминания о своем увлечении русской модернистской литературой и, освободившись от всяких идеологических, марксистских оценок, вновь высоко оценил Андрея Белого:

> «Я по-прежнему считаю, что литература русского символизма находится на вершине мирового модернистского искусства. Особенно я высоко оцениваю статьи о символизме и романы Белого и стихи Блока. Позднее, когда “Улисс” Джойса у нас был анонсирован, и я его прочитал, роман мне показался не очень экспериментальным, не таким серьезным; он мне показался скорее обыкновенным, поскольку я задолго до этого читал романы Белого. Безусловно, что Джойс и Белый очень отличаются не только по идее, но и по отношению к творчеству. Первый был, так сказать, оборотной стороной натурализма, а второй был оборотной стороной реализма. Но тем не менее, на мой взгляд, у них было много общего по модернистскому приему и формам творчества. Именно в этом отношении я думаю, что Белый — гораздо больший писатель, чем Джойс, что его, Белого, стоит изучать куда больше с литературно-исторической точки зрения»[35].

Такую высокую оценку Белого в 1950-е гг. трудно было представить себе в СССР, на родине социалистического реализма.

В 1970-е гг. были выпущены прекрасные переводы романов Белого — «Серебряный голубь» (1977)[36], «Петербург» (1977) и «Котик Летаев» (в япон-

ском названии «Тамасий–но Хэнрэки» («Странствие души», 1973). Их перевел Каори Кавабата (род. 1933), сын знаменитого японского писателя Ясунари Кавабата (1899–1972) и профессор Токийского государственного университета. До сих пор эти переводы Белого остаются лучшими в Японии. В послесловии второго издания перевода «Петербурга» (2000) профессор Кавабата упомянул о японских знатоках, «connaisseur-ах» русской литературы, которые с давних времен замечали и воспринимали произведения Андрея Белого[37]. Среди них он назвал Тюю Накахару и Корэхито Курахару.

Данная статья — лишь скромная попытка дополнить эти его проницательные заметки.

7.

В заключение я хотел бы упомянуть о косвенных откликах на произведения Белого в экспериментальном романе японского писателя Кюсаку Юмэно (1889–1936) «Догура-Магура» (1935)[38]. Заранее я также хотел бы предупредить, что у нас нет никаких сведений о том, что японский писатель знал и читал Андрея Белого.

«<...> смотрел на Гиндзе кинофильмы. Джакки Куган. Доктор Калигари» — так записывал в дневнике Юмэно 5 апреля 1926 г.[39] Судя по дневниковым записям, Юмэно серьезно принялся за роман 11 мая того же года[40]. Это означает, что он начал писать первый вариант (он переписывал рукопись по крайней мере 5 раз) этого причудливого романа примерно через месяц после того, как посмотрел кинофильм «Доктор Калигари». Роман был закончен 6 января 1930 г.[41].

Основные идеи романа можно определить тезисно следующим образом:

1) Онтогенез повторяет филогенез. Зародыш в утробе переживает весь процесс кошмаров развития-становления Жизни. «Зародыш, зародыш, чего ты танцуешь? От того ли, что боишься того, о чем тайно думает мать?» (эпиграф романа).
2) Мозг совсем не является базой мысли и памяти. Думают и помнят «клетки» тела.

Эти идеи перекликаются с идеями, развитыми Белым в романах «Котик Летаев» и «Москва». Русского и японского писателей объединяет интерес к темам мистерии Жизни и возмездия Науки; в произведениях обоих изображены психиатрические лечебницы.

Между прочим, название романа «Догура-Магура» на местном диалекте города Фукуока означало нечто вроде магического гороскопа или головокружительного калейдоскопа. Это почти «заумное» название напоминает слова — «догму», «магию», «магус», «доктор»... даже японское слово «доку» (яд), ономатопею «ГУРА-ГУРА» (шататься; трястись; кружиться) и т. д. С помощью таких словесных и звуковых игр в романе создается сеть перекрещенных, перекликающихся намеков, видений, призраков, кошмаров некрофилии и интриг отцеубийства и кровосмешения.

Дебют Юмэно как писателя состоялся в 1926 г. Уже тогда, как свидетельствуют его дневниковые записи, появился первый контур романа[42], полного безумных фантазий и мотива «взрыва мозга», формальных и содержательных новшеств и неожиданностей, которые с трудом воспринимались «литературными», интеллигентными читателями, у которых вовсе не было «слуха» к традиции японского музыкального, повествовательного искусства (Юмэно был мастером «утай», музыкальной и повествовательной части театра Но). Его роман и язык провоцируют у читателей аномальный ритм, тембр и темп жизни и буквальное «безумие».

Пока я не могу привести более подробные доказательства этого, но мне кажется, что оба писателя, Белый и Юмэно, видели один и тот же кинофильм и под сильным впечатлением от него написали свои романы. Я имею в виду немецкий кинофильм «Кабинет Доктора Калигари» (1920)[43], хотя у нас пока не существует сведений о том, что Белый ходил в кинотеатр в Берлине и смотрел этот новаторский в истории кинематографа шедевр.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Фонд архивов дипломатических и исторических документов МИД Японии. 1 (политика) / 3 (пропаганда) / 3 (разное) / Т. 3/66. Всесоюзное общество культурных связей с заграницей. «Отчет о вечере японской литературы, организованном ВОКС (Соренпоу Тай-гай Бунка Рэнраку Кёкай ни кансуру кэн)». Приложенная к отчету стенограмма вечера — машинопись на русском языке. Л. 8 (Код референции: B03041006300).

2 *Масао Ёнэкава.* Воскресение русской литературы. Группы новых писателей (Коусэй-сэру Росиа Бунгаку. Син-Сакка но Мурэ) // Новое течение (Син-Тё). 1923. № 38–6 (июнь). С. 3. Масао Ёнэкава (1891–1965) — один из крупнейших японских русистов, специалист по русской литературе. Его переводы Достоевского все еще высоко ценятся и широко распространены в настоящее время среди японской читающей публики. Он подружился с Б. А. Пильняком, когда советский писатель приехал в Японию весной 1926 г. Однажды Пильняк передал большую машинопись одного неопубликованного произведения японскому русисту и спросил, не хотел бы он этот текст перевести. Это была «Повесть непогашенной луны». Ёнэкава перевел эту «нецензурную» повесть и выпустил отдельной книгой в 1932 г. В 1927 г., когда Ёнэкава был приглашен в Москву на десятилетний юбилей Октябрьской революции, он часто встречался с Пильняком.

«Я не помню точно когда, — вспоминал Ёнэкава в автобиографии, — но мне кажется, что это было около 25-го декабря [1927 г.]. “Это абсолютно только между нами, — с таким предуведомлением мне говорил Пильняк, — сегодня в Кремле будет последняя дискуссия между Сталиным и Троцким. Я думаю, — говорил Пильняк, — что победит Троцкий; давно я поддерживаю Троцкого и помогаю ему деньгами”. Но тем не менее в газетах следующего дня писали про полное поражение Троцкого. И уже тогда, кажется, судьба Пильняка была решена. В 1936 г., с тех пор, как по обвинению в заговоре против Сталина были расстреляны Каменев и Зиновьев, невозможно стало узнать про Пильняка. Я в общем понял, в чем было дело, но не мог подумать, что он был расстрелян. Думал, что невозможно было не объявить официально о смерти такого крупного писателя, как Пильняк, даже в такой стране как СССР». См. подробнее: *Масао Ёнэкава.* Тупость — Корень — Талант. Автобиография (Дон-Кон-Сай. Ёнэкава Масао Дзидэн). Токио, 1962. С. 103, 121 — на японском языке. Здесь и далее перевод мой — *Д. О.*

[3] *Сёму Нобори.* Современные течения и литература в России (Рококу Гэндай но Ситё оёби Бунгаку). Токио, 1915. С. 662 — на японском языке.

[4] Там же. С. 663.

[5] *Сёму Нобори.* Поэт Белый // Переделка (Кайдзо). 1922. Новогодний выпуск. С. 30–37 — на японском языке.

[6] Там же. С. 36.

[7] О русистах в университете Васэда см.: *Кожевникова И. П.* Университет Васэда и русская литература // 100 лет русской культуры в Японии / Отв. ред. Л. Л. Громковская. М., 1989. С. 38–60. В этой статье Кожевникова писала: «Трудно переоценить значение этих двух с половиной лет, которые Катаками провел в России» (Там же. С. 43).

[8] *Нобуру Катаками.* Действительность в России (Росия но Гендзицу). Токио, 1919. С. 138 — на японском языке.

[9] О путешествии Бальмонта в Японию см.: *Азадовский К. М., Дьяконова Е. М.* Бальмонт и Япония. М., 1991.

[10] Там же. С. 162.

[11] Там же. С. 281.

[12] Между прочим, хотя невозможно доказать логическим образом, но мне интуитивно кажется, что японский ученый «Исси-Нисси», посещавший московского математика Коробкина в романе «Москва под ударом» (1926), как-то связан с Катаками. Его имя «Исси-Нисси» отчасти напоминает мне звуки имени «Ката-Ками» — тут единый тип ударения, единый размер, звукообраз градации «И» в «Н» с добавлением согласного звука «С», который меняется в звукообраз градации «К» в «Т» с добавлением согласного звука «М». Это мое личное впечатление. Но все же, кажется, что это стоит иметь в виду. Не исключено, что «имя-звуки» «Ката-Ками» и память о японском русисте сложились у Белого в звукосочетание «Исси-Нисси», выражающее общий, собирательный образ японца. В Японии много фамилий, в которых повторяются одинаковые гласные как рифмы: Ката-Яма, Нака-Хара, Кура-Хара, Кава-Бата и т. д. Возможно, Белый обратил на это внимание при общении с неизвестными нам японцами.

[13] *Андрей Белый.* Шут. Поэма (Доукэмоно. Дзёдзиси) / Пер. Масао Ёнэкава // Русское искусство (Росиа Гейдзюцу). 1921. № 1 (сентябрь). С. 16–17 — на японском языке.

[14] *Кэйси Осэ.* Сборник бесед о русско-японском культурном обмене (Нитиро Бунка Соудан). Токио, 1941. С. 265.

[15] О лекции Белого и «скандале» у Е. Ф. Никитиной см.: *Ота Д.* «Никитинские субботники» в дневниках и воспоминаниях японских писателей // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 271–287. Регистрационный лист присутствовавших на лекции Белого находится в отделе рукописей Государственного литературного музея; в нем под №№ 43 и 44 стоят имена Акита и Наруми кириллицей и иероглифами. См.: ОР ГЛМ. Ф. 357. Оп. 1. № 253. Л. 1.

[16] *Кэйси Осэ.* Сборник бесед о русско-японском культурном обмене. С. 223–224.

[17] *Андрей Белый.* Фрагменты (Дансё) / Пер. Кэйси Осэ // Русское искусство (Росиа Гейдзюцу). 1921. № 2 (октябрь). С. 16 — на японском языке. Ср.: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 2. С. 15, 18. Перевод всей 15 главы поэмы Белого был опубликован Осэ в журнале «Японский поэт». См.: *Андрей Белый.* Отрывки новой русской поэзии. Стихи о родине (Росиа Син-си-сё. Сококу-во утау). Из «Христос воскрес» (Кириcто-но Фуккацу-ёри) // Японский поэт (Нихои Сидзин). 1925. № 5 (июль). С. 42–43 — на японском языке.

[18] Ср. слова Белого: «<...> в том знании символизм воплощался в действительность переживанья начала второго пришествия в “я” человека, где “я” становилось не я, а *Христос во мне*» (*Андрей Белый.* Начало века. Берлинская редакция (1923) / Сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. СПб., 2014. С. 773).

19 *Тюя Накахара.* Цирк (Сакасу) // Сб. стихов (Накахара Тюя Сйсю). Токио. 1981. С. 18–19 — на японском языке.

20 *Тюя Накахара.* Полн. собр. соч. Новое издание (Синпэн. Накахара Тюя Дзэнсю). Т. 4. Токио, 2003. С. 183 — на японском языке.

21 Там же. С. 188–189.

22 Мондзаэмон Тикамацу(1653–1724). Из Гидаю (повествование со струнными инструментами) «Сонэдзаки Синтю» (Самоубийство влюбленных в Сонэдззаки; нач. XVIII в.). «Остаться бы в мире, расстаться, сравним этих умирающих с инеем на дорожке в ту сторону, тающем при каждом шаге? / каждом ходу влюбленных. Жалко. Так жизнь — переменчива, словно марево из мечтаний, напрасно пропавших...» (перевод мой — *Д. О.*).

23 *Андрей Белый.* Шут. С. 16.

24 Там же.

25 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 365.

26 См. подробно: *Кожевникова И.* Варвара Бубнова: русский художник в Японии и Абхазии. М., 2009.

27 Там же. С. 54.

28 *Бубнова В.* О романтизме и реализме в «Симфониях» А. Белого // Исследование по литературе и философии (Бунгаку Сисоу Кэнкю). Филологический факультет университета Васэда. 1926. № 4. С. 2 — на русском языке.

29 *Кожевникова И.* Варвара Бубнова: русский художник в Японии и Абхазии. С. 99–111.

30 См.: *Отокити Курода.* Выставка современного советского искусства, которая откроется в Японии. Ч. 1 // Осака-Майнити. 1927. 29 марта. С. 11 — на японском языке.

31 Русская литература (Росия Бунгаку). 1922. № 4. С. 2–27.

32 Русская литература (Росия Бунгаку). 1922. № 7. С. 2–11. Журнал выходил с сентября 1921 г. до июля 1924 г. См.: Кацуюки Такахаси. Третий журнал «Русская литература» и Корэхито Курахара (Дай-Сан-дзи «Росиа Бунгаку» то Курахара Корэхито) // Окно (Мадо). 1977. № 21 (37). С. 24–31 — на японском языке.

33 *Корэхито Курахара.* Символистские романы нового времени (Киндай Сётёсюги Гэйдзюцу) // Курсы по мировой литературе (Сэкай Бунгаку Коудза). Т. 9. Русская литература (Росиа Бунгаку Хэн). Токио, 1932. С. 217.

34 Между прочим, Курахара в Москве познакомился с Пильняком через Отокити Курода, который как раз тогда работал корреспондентом японской газеты «Осака-Майнити» в Москве. «Первым писателем, с которым я познакомился в России, был Пильняк» — вспоминал Курахара. Это было около 3 января, через несколько дней после того, как Есенин совершил самоубийство 1925 г. Ссылаясь на Троцкого, под впечатлением от беседы с Пильняком Курахара сделал следующее замечание в 1927 г.: «Его уход из советского литературного мира не принесет никакого вреда. Наоборот, в определенном смысле, это даже желательно для здорового развития советской литературы». Здесь видна не только мировоззренческая ограниченность Курахары как «пролетарского» литератора, но и ошибочность его представления о будущем. См.: *Корэхито Курахара.* Впечатления от писателей новой России (Син Росиа Сакка-но Инсё) // Русская революция и литература. Основные тенденции русско-советской литературы (Росиа Бунгаку то Какумэй. Росиа-Собиэто Бунгаку но Китё). Токио, 1977. С. 292–296 — на японском языке.

35 *Корэхито Курахара.* Русская литература и я (Росия Бунгаку то Ватаси) // Русская Литература (Росия Бунгаку). № 5. 1950. С. 118–119 — на японском языке.

36 «Серебряный голубь» перевел и выпустил в 1978 г. также и Такэси Кодайра (1937–1992), профессор Хоккайдского университета.

[37] *Андрей Белый*. Петербург / Пер. Каори Кавабата. Т. 2. Токио, 2000. С. 292.

[38] *Кюсаку Юмэно*. Догура-Магура // Кюсаку Юмэно. Полн. собр. соч. (Юмэно Кюсаку Дзэнсю). Т. 4. Токио, 1969 — на японском языке.

[39] *Кюсаку Юмэно*. Дневники (Юмэно Кюсаку-но Никки). Фукуока, 1976. С. 142 — на японском языке. Гиндза — самый модный, престижный район в Токио.

[40] Там же. С. 147.

[41] Там же. С. 335.

[42] Там же. С. 147.

[43] Только в начале 1970-х в Японии роман Юмэно начали пересматривать в контексте немецкого экспрессионизма. Первым заметил возможную связь романа с фильмом Роберта Винэ Кимиёси Юра (1929–1990), профессор Токийского государственного университета, специалист по английской литературе периода романтизма. См.: *Кимиёси Юра*. «Догура-Магура» Кюсаку Юмэно — роман безумия (Кёки-но Роман) // Мир Кюсаку Юмэно (Юмэно Кюсаку-но Сэкай). Токио, 1991. С. 348–353 — на японском языке. Статья была впервые опубликована в августе 1970 г.

Раздел III

ЛАБИРИНТЫ СОЗНАНИЯ

Д. Джулиано (Италия)

«ГЛОССОЛАЛИЯ» И «КАРМА» АНДРЕЯ БЕЛОГО: МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ПОЭМЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

В статье рассматривается сборник Андрея Белого «Звезда. Новые стихи» (Пг.: Госиздат, 1922) и его связи с «поэмой о звуке» «Глоссолалия» (Берлин: Эпоха, 1922); «Звезда» интерпретируется на основе отдельных особых мифопоэтических структур, присущих «поэме о звуке», которые на сегодняшний день остаются недостаточно изученными. Мы пытаемся показать, как поэма помогает истолковать некоторые приемы беловского мифотворчества, характерные для сборника «Звезда», и обнаружить их связь как с русской поэтической традицией, так и с единой концепцией символизма, присутствующей в мысли и творчестве Белого уже в ранних его произведениях.

Стихотворения «Звезды» вышли отдельным сборником в 1922 г., но датируются периодом с 1913 г. по 1918 г. Поэма «Глоссолалия» была задумана во время войны, написана летом 1917 г. и опубликована в Берлине в 1922 г.

Одной из главных особенностей «Звезды» является неоднократное повторение тем, метафор и символов ранних стихотворений Белого: это, в частности, «второе пришествие Христа», «душа мира», «лазурь» и другие, но уже навеянные учением Рудольфа Штейнера. Кроме того, в «Звезде» появляется и совсем новая трактовка понятий поэтического слова, звука и образа, связанная с темами войны, судьбы России, «испепеленной Европы».

Эта новая трактовка рождается в процессе ознакомления Белого с явлениями «эвритмии» и «глоссолалии». Можно даже утверждать, что стихи «Звезды», наряду со статьей и лекцией «Жезл Аарона», а также со всеми опубликованными и неопубликованными подготовительными материалами Белого о поэзии Блока, «безрукой танцовщице», «ритмическом жесте», «космическом звуке», составляют некий «глоссолалический текст» или «глоссолалический корпус» произведений, восстановленный в последние годы благодаря исследовательским усилиям Елены Глуховой и Дмитрия Торшилова[1].

Из 44 стихотворений, составляющих «Звезду», особое внимание привлекает единственный в сборнике цикл из пяти стихотворений под названием «Карма»[2].

«Карма» была написана в июле–августе 1917 г. в Поворовке и сразу послана Иванову-Разумнику[3]. Впервые цикл был опубликован в первой книге «Эпохи» в 1918 г. В этом издании посвящение антропософке Надежде Афана-

сьевне Григоровой (1885–1964) отсутствовало; оно появилось только в 1922 г., когда цикл вошел в сборник.

О тесной связи между «Кармой» и «Глоссолалией» в восприятии Белого свидетельствует посвящение, написанное рукой поэта в личном альбоме Григоровой перед текстом стихотворения: «Посвящается Надежде Афанасьевне Григоровой, как воспоминание о жизни в Поворовке, где "тысячелетняя старуха" явилась мне и пробормотала целую поэму о звуке»; под текстом написано «Андрей Белый. 20 мая 18 года»[4]. Не вызывает сомнений, что Белый имел в виду «Глоссолалию». До сих пор, однако, в исследованиях не отмечалось, что именно в Поворовке, на даче Григоровых, Белый «услышал» «поэму о звуке» или, лучше сказать, «тысячелетняя старуха», парка, появляющаяся и в «Карме», и в «Глоссолалии», «пробормотала» ему поэму.

В тот период, летом 1917 г., как Белый пишет Иванову-Разумнику, он «странствовал по Николаевской железной дороге от Клина до Москвы»[5] и только у Григоровых, которые предоставили ему возможность пожить в отдельном пустом домике, нашел свое «пристанище»[6]. Из Москвы Белый переехал в Царское Село к самому Иванову-Разумнику, где в октябре 1917 г. завершил «Глоссолалию».

Уже давно было выявлено сходство между «Кармой» Белого и стихотворением Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...» (1877), а также со стихотворениями Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» (1828) и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»[7].

Это последнее стихотворение, написанное Пушкиным в 1830 г., было опубликовано в 1841 г. с добавкой Жуковским последней строки: «Темный твой язык учу...». Интересно, что Белый цитирует «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» в редакции Жуковского в тексте лекции «Жезл Аарона» (прочитанной 24 января 1917 г.)[8], в одноименной статье[9], а также в письме к Иванову-Разумнику от 27 июля 1917 г. именно в то время, когда сочиняет «Карму»: «<...> чувствую себя напряженно-внимающим: учу "темный язык" в дневном смысле произносимых мнений и речей»[10]. Опять есть основания предполагать, что этот «темный язык» — есть не что иное, как «глоссолалия».

«Карма» состоит из пяти частей: первая, третья и четвертая часть состоят из четырех строф, вторая — из трех, а пятая — только из одной заключительной строфы.

Первое стихотворение «Кармы» начинается с образа рояля, который «приоткрывает окна в даль» и, изменяя «состояние мира», позволяет «я» поэта выйти «в изначальную стихию»[11]. Здесь появляется понятие реминисценции, воспоминания о первой встрече и, по всей вероятности, о предыдущих существованиях двух героев, пробуждаемые музыкой. В этом и заключается основа беловского «глоссолалического» начала: «мы не мыслим: мы — помним»[12], мы только вспоминаем о том, когда «нас произносили со смыслом» (С. 50; гл. 4). Первая часть цикла служит предисловием к следующим; музыка открывает поэту другой мир, проникая, как мы увидим, в окна, словно в уши поэта.

Во второй части «Кармы» продолжается мифотворческий процесс: оба героя первого стихотворения превращаются в составные части космоса и отождествляются с грядущим человечеством. «Мы», — пишет Белый, — «мгновенные огни», а также «роковые глубины» и «глухонемые ураганы», «мы были — сумеречной мглой, / Мы будем пламенные духи». В этих стихах присутствует целая совокупность космических и стихийных образов-символов, к которым приводит героев музыка рояля.

Следует отметить частое употребление прилагательных и существительных во множественном числе («мгновенные огни», «роковые глубины», «глухонемые ураганы», «пламенные духи») как в цикле «Карма», так и в большинстве стихотворений сборника «Звезда». Но еще важнее то, что сама «Глоссолалия» открывается образами «громов говоров», «мгновенных молний смыслов», «бури расплавленных ритмов звучащего смысла» (С. 42–43; гл. 1). Именно поэтому, на наш взгляд, следовало бы обратить внимание на слово «глухонемые», являющееся, по всей видимости, источником оксюморонов (например, «глухонемые ураганы»), важных и для «Кармы», и для «Глоссолалии». Из этих оксюморонов возникают символы в творчестве Белого.

В «поэме о звуке» читаем: «Небытие, немота, глухота сопровождает нам термины» (С. 67; гл. 10). Немота и глухота соответствуют небытию. Для того чтобы «быть», необходимо уметь слушать и говорить. «Быть» — значит иметь «смысл»: «<...> так, как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки — слова — станут миром: творим человеков из слов; и слова суть поступки» (С. 50; гл. 4).

Наше неумение слушать и говорить и, вследствие того, «быть», происходит от разделенности образа и корня слова: «<...> и образ, и корень, взаимно ломая друг друга, ломают нам смысл; и градации смыслов, порвавшие связи друг с другом, стоят перед нами; слепые, глухие, немые — стоим перед ними» (С. 68–69; гл. 11). Для того чтобы снова научиться слушать и говорить, надо вспомнить и восстановить градации смыслов, этапы их развития в сознании человека.

Далее в «Глоссолалии» Белый пользуется именно прилагательным «глухонемые»: «сквозь него [покров] точно демоны глухонемые, — на нас Элогимы стремят безглагольные взоры свои» (С. 78; гл. 15).

Мы стоим слепые, глухие и немые перед градациями смыслов, как глухонемые демоны, как глухонемые Элогимы (и как «глухонемые ураганы»). Об Элогимах Белый, безусловно, читал у Штейнера[13], но в «Глоссолалии» они уподобляются «демонам глухонемым» — образу, уже существующему в русской поэзии и встречающемуся в стихотворении Тютчева «Ночное небо так угрюмо...» (написанном в августе 1865 г.), которое также имеет сходство с «Кармой». Иначе трактует эту тему Максимилиан Волошин, сочинивший в декабре 1917 г. стихотворение «Демоны глухонемые» с эпиграфом из книги пророка Исаии. В рамках данной статьи не представляется возможным провести сравнительный анализ всех этих стихотворений; отметим лишь, что ссылка

Волошина на книгу Исаии, возможно, неслучайна и связана с беловской концепцией немоты и глухоты.

Образ глухонемого человека встречается у Белого в романе «Серебряный голубь» в фигуре Сидора[14], а исцеление слепых, глухих и немых является чрезвычайно важной метафорой Ветхого и Нового Завета. В книге пророка Исаии звучит следующее предсказание: «И в тот день глухие услышат слова книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых» (Ис. 29:18). Когда Бог придет, «тогда откроются глаза слепых, и уши глухих отверзутся. Тогда хромой вскочит, как олень, и язык немого будет петь; ибо пробьются воды в пустыне, и в степи — потоки» (Ис. 35:5–6).

Пророчество Исаии осуществляется в Евангелии от Марка, в главе об исцелении глухого косноязычного:

> «Привели к Нему глухого косноязычного и просили Его возложить на него руку. Иисус, отведя его в сторону от народа, вложил персты Свои в уши ему и, плюнув, коснулся языка его <...>. И тотчас отверзся у него слух и разрешились узы его языка, и стал говорить чисто. <...> И чрезвычайно дивились, и говорили: все хорошо делает, — и глухих делает слышащими, и немых — говорящими» (Мк. 7:31–37).

В Евангелии от Матфея также читаем: «И сказал им Иисус в ответ: пойдите, скажите Иоанну, что слышите и видите: слепые прозревают и хромые ходят, прокаженные очищаются и глухие слышат, мертвые воскресают и нищие благовествуют <...>» (Мф. 11:4, 5).

Преображение слепого, немого и глухого имеет место и в пушкинском «Пророке», о котором, вероятно, вспоминал Белый, когда писал «Карму».

В «Карме» уши поэта отверзаются, как окна в комнате с роялем, будто от прикосновения музыки; музыка эта, раздающаяся, как звук-Слово, освобождается в космосе, проистекая из комнаты/головы Белого, и возвращается туда. Двусторонним движением звук-Слово начинает свою космическую пляску, как Белый пишет в лекции «Жезл Аарона»:

> «<...> то, о чем поет музыка, не изобразимо словами; изобразимо разве лишь жестами; в жестикуляции, в немой гамме жестов, в аккомпанементе и в интонации складывается мимика еще не рожденного смысла слов в смыслах стертых понятий и в звуковой немоте что-то тупо гласящего корня; но за жестами музыки и мимикой ее подымается в нас внутренневстающее слово: и нам нужно пробиться к этому зачатию смысла слова внутри нас: не слова во мне, а я в Слове: не я, а Слово во мне, = вот что до́лжно понять нам»[15].

Двустороннее космическое движение звука/Слова позволяет слуху поэта «прорасти». Именно этим образом заканчивается вторая часть «Кармы»:

Мы были — сумеречной мглой,
Мы будем — пламенные духи.
Миров испепеленный слой
Живет в моем проросшем слухе.

Слух поэта, как Белый пишет в стихотворении «Тела» в «Звезде», был «глухорожденным»:

В слепых очах, в глухорожденном слухе
Кричат тела[16].

Но музыка в «Карме», ее пляшущий звук, есть не что иное, как поэтическое Слово: «поэзия есть рожденное Слово из внутренней музыки»[17].

Так и заканчивается третья часть цикла, где музыка рояля возвращается назад в комнату/голову поэта пением луны:

И я безумствовал в ночи
С тысячелетнею старухой;
И пели лунные лучи
В мое расширенное ухо.

Слух поэта начинает расти в то время, как его ухо начинает расширяться. В «Глоссолалии» Белый дает такой вариант этого четверостишия:

И мы безумствуем в ночи
С тысячелетнею старухой.
Влетают звучные лучи
В тоской изорванное ухо.

(С. 94; гл. 22)

Символ «изорванного уха» приводит нас к ницшеанскому страдающему и умирающему Дионису, разъятому на части. Об известном влиянии Ницше на Белого в рамках данной статьи мы говорить не будем; отметим лишь, что сборник «Звезда» оканчивается стихотворением, посвященным Христиану Моргенштерну, «немому поэту», где прямо упоминается Ницше; таким же образом в последней главе «Глоссолалии» Белый ссылается на пророка Заратустру: «"плясун легконогий" есть тот, кто облек ходы мысли в орнаменты ритма: он есть "Заратустра"» (С. 70; гл. 75).

Пять стихотворений «Кармы» соответствуют пяти этапам развития сознания автора. «Глухонемой» поэт, подобно «безрукой танцовщице» «Глоссолалии», начинает двигаться в космосе благодаря музыке и поэтическому Слову. Из-за этого движения у поэта прорастает слух и вследствие этого разрывается ухо; процесс кончается превращением поэта/пророка в страдающего бога.

В четвертой части «Кармы» мы возвращаемся в дом поэта, из окна которого он видит «молнии из мглы» и «морок мраморного грома»; повторяются с небольшими изменениями строфы предыдущих частей. В настоящей работе невозможно проанализировать все звуковые, образные и смысловые элементы, которые объединяют цикл стихотворений и «Глоссолалию». Однако следует отметить, что в четвертой части перерабатывается материал первых трех частей, но в то же время открываются и глаза поэта. Таким образом, автор готовится к заключительной части.

В пятой части описывается последний этап развития сознания поэта; космический, «горний человек» «Глоссолалии», смотрящий на мир с «занебес-

ных» сфер, уподобляется в «Карме» страдающему, умирающему и «молчащему» Христу, принимающему «жребий свой»:

Приемлю молча жребий свой,
Поняв душою безглагольной
И моря рокот роковой,
И жизни подвиг подневольный.

Молчание Христа на суде и во время страданий является ключевым моментом Нового Завета, также имеющим прецедент в книге пророка Исаии: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст Своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53:7).

Молчание Христа / Слова возвращает нас к оксюморону «глухонемых ураганов» начала «Кармы». Христос будет снова говорить только после своего воскресения, и вместе с ним будут говорить и апостолы. «Глоссолалия» — это именно умение говорить на незнакомых языках.

Безрукая танцовщица и пророки вещают о новом мире, в котором новое человечество, уже не немое, не глухое, станет говорить на едином языке. Это будет означать и конец всех войн: «Да будет же братство народов: язык языков разорвет языки; и — свершится второе пришествие Слова» (С. 249; гл. 75).

Обращение к «Глоссолалии» выявляет ряд скрытых смыслов «Кармы» и всего сборника «Звезда». На основании нашего анализа можно утверждать, что, подобно тому как повести «Серебряный голубь» в поэзии Белого соответствует сборник «Пепел»[18], таким же образом поэме в прозе «Глоссолалия» соответствует сборник «Звезда».

Образ глухонемого поэта, у которого постепенно расширяется и разрывается ухо, прорастает слух и в голове которого летают потоки лунных звуков и воздуха, — это только одна из многочисленных мифопоэтических структур, объединяющих «Глоссолалию» и «Звезду». Можно заключить, что в поэме о звуке подводятся итоги художественного процесса и становления идей Белого о поэтическом слове после публикации «Петербурга» (1913–1914 гг.), именно тогда, когда он начал писать стихотворения, впоследствии собранные в сборнике «Звезда».

Творчество Белого представляет собой единое целое. Поэт в течение всей своей жизни перерабатывает художественный материал как в прозе, так и в стихах, а также в теоретических и критических статьях. Внутри этого единого целого можно выделить разные этапы его творческого развития, одним из которых является именно то, что мы предлагаем называть «глоссолалическим текстом».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Андрей Белый.* Об аллитерациях в поэзии Блока / Публ. Е. В. Глуховой // Труды РАШ. Вып. 2. М.: РГГУ, 2004. С. 353–364; *Глухова Е. В.* Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии»: Чаша Св. Грааля // Труды РАШ. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. С. 386–

408; *Глухова Е. В.* А. Блок в стиховедческих штудиях Андрея Белого. По материалам неопубликованных рисунков к «Глоссолалии» // Шахматовский вестник. Вып. 9. М.: Наука, 2008. С. 114–127; *Андрей Белый.* Безрукая танцовщица / Публ. Е. В. Глуховой, Д. О. Торшилова // Literary Calendar: The Books of the Day. 2009. № 5 (2). С. 5–25; *Глухова Е. В.; Торшилов Д. О.* «Глоссолалия» Андрея Белого: черновые варианты и рисунки к тексту // Текстологический временник. Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 207–217; Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» / Публ. Е. В. Глуховой // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 57–83; *Торшилов Д. О.* Текстология берлинской «Глоссолалии» // Там же. С. 485–500.

2 Цит. по: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб.; М., 2006. С. 385–387.

3 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 130.

4 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 615.

5 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 121.

6 Там же. С. 124.

7 *Бройтман С. Н.* Стихотворение А. Белого «Мне грустно... Подожди... Рояль...» и русская поэтическая традиция (к вопросу о «неклассическом» типе художественной целостности) // Андрей Белый. Публикации. Исследования / Ред.-сост. А. Г. Бойчук. М., 2002. С. 228–234.

8 Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона». С. 80.

9 *Андрей Белый.* Жезл Аарона. О слове в поэзии // Скифы. Сб. 1. Пг.: Скифы, 1917. С. 182.

10 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 124.

11 См.: *Бройтман С. Н.* Стихотворение А. Белого «Мне грустно... Подожди... Рояль...»... С. 232.

12 *Andrej Belyj.* Glossolalie — Glossolalia — Глоссолалия. Poem uber den Laut — Glossolalia. A Poem about Sound — Глоссолалия. Поэма о звуке / Herausg. von T. Gut; Aus dem Russ. vom M. Kandelaki, Transl. from the Rus. by T. R. Beyer; Mit Anmerk. und Anf. von T. R. Beyer. Dornach: Pforte Verlag, 2003. С. 243 (Гл. 72). Здесь — с указанием номера страницы и главки в тексте.

13 Ср.: «Так еврейское “берешит” и немецкое “Anfang” дают две картины: пылающий блесками мир; и — Элогимы под ним; это вскрыл Рудольф Штейнер <...>» («Глоссолалия». С. 84; гл. 17).

14 «<...> (более всех заинтересовался Дарьяльским глухонемой Сидор, первый сплетник в округе, не могущий произнести ни одного слова, кроме невразумительного “А п а , а п а ”, — но вразумительно изъясняющийся жестами) <...>» (*Андрей Белый.* Собр. соч.: Серебряный голубь. Рассказы. М., 1989. С. 24).

15 Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона». С. 79.

16 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 394. Варианты Белого: «слепых глазах», «слепых телах» (Там же. С. 619).

17 Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона». С. 79.

18 *Nivat G.* Andrej Belyj // Storia della letteratura russa. 3. Il Novecento. 1. Dal decadentismo all'avanguardia / Diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada. Torino: Einaudi, 1989. С. 122.

Д. Оболенска (Польша)

ЯЗЫК КАК ФОРМА ПОСВЯЩЕНИЯ: БЁМЕ — БЕЛЫЙ — ШТЕЙНЕР

В 1564 году Джон Ди окончил свой философско-эзотерический трактат «Monas hieroglyphica». Это был один из самых кратких по описанию и одновременно неимоверно смыслоносных текстов об истине и сущности мира и духа. То, что предложил Ди в виде иероглифической монады, представляющей собой геометрическое отображение сенсорно-символических значений космической истины, было попыткой создания универсальной иероглифической номенклатуры, то есть основы посвятительного языка. Именно посвятительного, проецирующего особую зависимость, то есть вариабельный код прочтения и последующий процесс медитативного проникновения за грани ограниченного восприятия окружающей действительности. Монада — это фигуративная визуализация языковых обозначений, строящая при помощи геометрических фигур символическое поле интерпретации с варьирующими смысловыми составными. Комментарий Ди к фигурам — это только своеобразная подсказка, наводящая читателя на открытие возможной системы семантических ключей, составляющих основу интеллектуальной и духовой медитации. Каждая попытка раскрытия смысла, исходящая или со стороны слова, или со стороны знака, образует ряд значений, которые, соответственно составленные, приводят к скрытой истине. Окончательный этап — это результат не интеллектуального, а духовного порядка.

В этом заключается также основа языковых форм, называемых посвятительными. Искали и формировали ее испокон веков, от древнего Египта по XX век включительно[1]. Также начало XXI века подвластно таким поискам[2]. Исполнение магических действий над односложной реальностью требовало магической силы в используемом для этого языке. Мисты, жрецы, проповедники употребляли различного рода языковые трансформации, допускающие проникновение в обыденную реальность высшей космической силы. Использовались такие приемы как климаты (повторение слова, составляющее графическую фигуру), нотариконы (начальные буквы слов составляют новое слово), темуры (пермутация букв в слове) и др.[3] Каждая из упомянутых функций являлась своеобразной попыткой возобновления и проявления латентной связи космоса и человека. Монада Ди в этом кратком перечислении языковых операций была своеобразным исключением, так как не только давала новую

графическую форму, не только предлагала образный язык, но и выявляла зависимость микрокосма от макрокосма, подтверждая тем самым существование таинственных сил в человеке. Мистериософский[4] ключ монады размножал интерпретационные коды.

Иероглиф Монады Джона Ди описал и сопоставил со свойствами природы в трактате «Ключ» («Clavis») Яков Бёме. Башмачник из Герлица, мистик и визионер так же, как и Ди, пытался отыскать истинную словесную форму для описания ниспосланных ему видений. Ученик Бальтазара Вальтера, розенкрейцера, алхимика и знатока каббалы[5], он создает свою систему языковой образности, вырастающую из соотношения божественного воображения и проекции человека как *imago dei*[6]. В такой перспективе язык конструируется как вариация мыслеформ, символов, образов, стилистических и логических фигур, скрывающих в себе вписанное божественное присутствие[7]. Язык мистика — это система, открывающая читателю бесконечное рождение реальности и человека[8]. Это отображение процесса становления и самостановления бытия и духовности. Возможен он благодаря принципу отражения, в котором бытие реального мира реализуется через многократное повторение в зеркале божественного (дыхания)[9]. В проекции Бёме функцию зеркала исполняет человеческая душа как космическая частица, отражающая божественный свет во внешнем мире. Однако «третий мир», как называет мистик земную жизнь, одноплановый, все, что он порождает, является лишь зеркальным отражением, которое может быть усвоено через опознание и применение, что одновременно генерирует возобновление зеркальной проекции[10]. Парадокс этой системы преодолевается через изменение качества восприятия. Творческая сила человеческой души составляет «по образу» (*imago dei*) серию зеркальных отражений — реальный мир, в котором сама подлежит отражению, что может быть воспринято равнозначно с самопознанием. Зависит это от целенаправленности личности, ищущей внешнего божественного проявления. «Опознающая» себя душа избирает путь самосовершенствования и, с одной стороны, получает возможность отличать истину от ее повторения, с другой, находит божественное проявление в формах реального мира. Контекст созвучен здесь с системой соотношений Парацельса, которого Бёме высоко ценил.

Воспроизведение серии отражений возможно также посредством языка. Только в этом случае многозначность является шифрующим текст элементом, а через него — соответствующим контексту посвящения размещением инициальных проекций. Действует это как на уровне словосочетаний и слов, так и на уровне букв. На уровне литературных мотивов и заимствований система Бёме отражает алхимический принцип кодирования текстов, известный под названием «птичьего языка». Основным принципом шифровки был фонетический («птичье перекликание») код подобранных автором понятий. В алхимическом трактате чаще всего использовались три вида шифровки: на уровне комбинации слов (загадки, морфемные и фонетические изменения), на уровне содержания (противоречащие информации) и на уровне интерпретации (мифологизация). Так, например, у Фулканелли:

> «Язык птиц — фонетическое наречие, основанное на ассонансе. Орфография с ее жесткими грамматическими правилами, которая служит тормозом любознательности и исключает возможность каких бы то ни было умопостроений, не играет тут никакой роли»[11].

Фрагмент о букве О в трактате Бёме, описывающем значение имени Иегова, соотносительно подтверждает тезис об алхимическом приеме кодирования языка: «О есть окружность [периметр], или Сын Божий, через которого И, Е и Г, или дыхание, говорит из сократившегося наслаждения о могуществе и добродетели»[12]. Буква О становится здесь и графическим знаком, и мифологическим принципом, относящим читателя к основам древней космогонии. Буква О — это медитативные упражнения и символ точки — дыхания, проходящей сквозь круг — алхимический знак Солнца, ассоциирующийся с божественным могуществом.

Возможно отнесение такого качества дешифрации и к текстам Андрея Белого, прежде всего — к «Глоссолалии». Отношение Белого к самому Бёме оказывается неоднозначным и варьирующимся. В комментарии к письму Блока от 18 июня / 1 июля 1903 г. Белый пишет: «Так бы я сформулировал из 25 года намечавшиеся во мне в 1903 тенденции к гнозису Софии; в этом гнозисе она стояла *"Христософией"* Якоба Бёме и Владимира Соловьева <...>»[13].

Скорее всего, полюс отдаления Белого от идей Бёме связан с формой духовных проекций символиста. Избранный путь Белого — это путь гностика, тогда как идейная дорога Бёме — это поиск языкового эквивалента для мистических переживаний. Гностик избирает, конструирует, создает свою возможную форму посвящения. В поисках эзотерического ключа он проходит собственный путь инициации. В случае мистика дорога духовного переворота назначена не им, она дана ему свыше. Мистик — инструмент в руках высшей силы. Гностик — активно действующее сознание в процессе посвящения. Дело здесь не в том, чей путь более адекватен окончательной идее, а в том, какова разница между ними. В этом смысл и различие между мистическим видением — ниспосланным высшей силой в «ненаполненный сосуд», и имагинативным образом, созданным двусторонней проекцией адепта и космического естества.

Итак, обозревая творческий путь Белого, необходимо подчеркнуть, что попытка духовного самораскрытия писателя — это попытка гностика, а не мистика. В этом суть частичного отстранения от Бёме и того, что он впоследствии отдался другому учению и другому мастеру — Рудольфу Штейнеру[14]. Белый писал:

> «Так учение о самосознании, теорией самосознания, как пути жизни, заострено здание антропософской культуры. Теория переходит в учение о раскрытии пути жизни в нас; а раскрытие фаз пути жизни, а праксис пути — уже опыт духовного знания»[15].

Сегодня по-разному воспринимаемая антропософия в начале XX века, несомненно, была проблеском надежды для тех, кто избрал путь «гностика».

Сам Штейнер был ясновидящим. Его попытка раскрытия сущности духовной трансформации личности и окружающего мира была своеобразным предложением, дающим индивидуальные пути посвящения. У каждого из его учеников мы найдем свою оригинальную антропософию, совмещающую в себе и контекст личностных поисков, и инструктаж, данный Штейнером. Была антропософия Белого, антропософия Николая Белоцветова, антропософия Эллиса (Льва Кобылинского), антропософия Маргариты Сабашниковой, антропософия Аси Тургеневой и многих других. Побуждение и развитие собственных духовных возможностей, а через это — самотрансформация и преображение окружающей действительности, — вот активная основа антропософии. О Бёме Штейнер пишет как о пассивном элементе, гласящем словами «великого духа Вселенной»: «Яков Бёме уже не чувствует себя отдельной личностью, высказывающей результаты своего познания; он чувствует себя орудием великого духа Вселенной, который говорит в нем»[16].

В указанных здесь различиях восприятий духовного порядка есть элемент, соединяющий стремления к активному посвящению. Это язык высказываний. У Бёме, Штейнера и Белого он является абсолютно действующим, активным элементом образования духовной действительности и имеет общие черты. Стремлением Бёме становится не только описать воспринятое, но и создать такую систему языка, которая отображала бы и, что особо важно, возобновляла бы духовную имагинацию[17]. К этой цели стремится также язык антропософии. С одной стороны, это высказывания и лекции самого Штейнера[18], с другой — созданная им система ритмических движений, основанная на звуках, эвритмия. Оба мыслителя используют элементы уже функционирующей формы, то есть системы «птичьего языка».

Приводимые выше слова Бёме относительно буквы и звука О можно сопоставить со звуковой основой эвритмии Штейнера. Стеван Кочонда приводит слова эвритмистки Татьяны Киселевой, описывающие звук О: «Насколько мне известно, ни один другой язык не содержит такого количества слов с О[19]. Тем самым противопоставляются настроение полного понимания, “интимная связь с тем, о чем идет речь”, “любовь к тому или иному существу” и настроение “чистого самоутверждения”, присутствующее в словах, содержащих звук И»[20]. Здесь же приведу цитату из «Глоссолалии» Белого[21], в тексте которой Бёме упоминается непосредственно:

> «<...> в схожденье души “о” — душевность ребенка: “m” — плоть; до рождения отношение к телу души таково: — “Om”, что значит: внутри “О” (души) зреют “m”: ткани плоти; лучи с периферии (от “О”), проникая в “m” (плоть), образуют чувствующее нечто в зародыше: в “О” большом теперь круг из “m” (плоти); внутри круга “m” зреет малое “о”; оно связано с мировою душой: с “О” большим»[22].

Круг — большое О — космическая душа, наполненная плотью, скрывающей в себе малое О — божественную искру. На орбите космического О точка — телесность — выскакивает в пространство космоса. Скок — это спираль,

она же лемниската[23]. Из космоса точка пробивается в земное пространство, в телесность (ср. с «Поймандром»).

С этой точки зрения можно посмотреть и на «Петербург» Андрея Белого:

> «Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается — на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре; и из этой вот математической точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр»[24].

Вторая теорема Ди гласит:

> «Нельзя искусственно создать круг, не используя линию, и создать линию, не используя точку. Таким образом, лишь благодаря точке и Монаде все вещи начинают проявлять себя как таковые. То, что находится на периметре, каким бы большим оно ни было и каким бы воздействиям не подвергалось, всегда поддерживается центральной точкой»[25].

Ср. у Белого в «Котике Летаеве»: «Многоочитый, но обращенный в себя круголет переживал себя: — "внутрь!" Но это "внутрь" было — "вне": "вне" сидевшего тела; если бы: — это "внутрь" мне вообразить, сфера влитых излетов — вовнутрь!»[26].

Параллели соответствий, строящие новые смыслы, можно продолжать. Приведенные здесь цитаты из разных текстов создают одну идейную связь космической духовности с материальной действительностью, пытаясь одновременно воспроизвести ряд понятийных ассоциаций и звуковых соотношений, увлекающих читателя в индивидуальные имагинативные пространства. Следя за передвижением точки, читатель повторяет движение по лемнискате, по окружностям. Увеличивающаяся скорость движения точки приводит к ее соскальзыванию с орбиты круга как ограниченного пространства и прохождению в материю воображения реципиента.

Язык инициации требует, чтобы слушатель почувствовал звук, а только потом воспринял смысл. Штейнер писал: «Однако все звуки выражают основное чувствование души, которое впоследствии соединяется с мыслью, образованной в голове, и только потом переходит в речь»[27].

Полное осознание произнесенного звука осуществляется через медитацию. Если О — это схождение мировой души, то схождение должно быть воспринято как движение сфер и только потом воплощено в смысловое звучание, создающее при этом символическую кодировку. Сокрытый смысл звука читается на сложении губ или приписанном ему графическом знаке. О — это окружность (в эвритмии это движение объятия[28]), объемлющая или скрывающая в себе дополнительный элемент, окружность, из которой исходит энергия по траектории вовне или извне.

Движение, образующееся внутри или снаружи окружности, должно согласоваться с формой, то есть должно подражать кругу. Согласно и концепции Бёме, и концепции Штейнера образование физической, в этом случае графической формы — это отражение высшего в низшем, то есть не сотворение,

а повторение в проекции материальной действительности. Создание конкретных образов, а через них и предметов, согласно Штейнеру, проходит через отражение их же в физическом теле. Повторение, если хочет выйти за пределы зеркальности, должно нести в себе эквивалент развития. Такой формой движения становится спираль — перемещение точки одновременно по горизонтали и по вертикали.

Ср. у Белого: «Мы мыслим контрастами. Мысль о линии вызывает в нас мысль о круге: в круговом движении неправда — не все: и тут правда и ложь перемешаны. Правда — в спиральном движении»[29].

Произнесенный звук — это движение, вибрация воздуха[30]. Ср. в «Записках чудака» Андрея Белого: «Вечером, делая вид, что готовлю уроки, порой замечал, что часами сижу, отдаваясь ничто иль внимая полетам мелодии, звучащих мне издали; я замечал, что отдача — особого рода наука: летанья на звуках <...>»[31].

Здесь соединяется то, что эфирно, с тем, что духовно. Движение эфира — это появление звука и видимого света[32]. Звуковая вибрация, исходящая вовне, проходит внутрь последующего объекта, побуждая соответствующую реакцию. Повторение звука удваивает результат, озвучивая не только мысль, но и чувство. «Летание на звуках» — это движение в пространстве имагинативных праобразов, это перемещение точки из центра на периферию и обратно. Здесь же сталкиваемся с неописуемостью духовного опыта и возвращаемся к идее активного языка, то есть посвятительных звуков, не составляющих слов, но в слова входящих. Чтение инициатических текстов в проекции действующего звукового посвящения не только частично возможно, но и необходимо. Дополняет оно объем смысловых кодов, скрытых автором в значениях и их восприятиях. Это то, к чему стремился русский символизм в творчестве младшей генерации творцов: Андрея Белого, Александра Блока, Алексея Скалдина и других. Приведенные здесь примеры — только малая часть обширного запаса кодирующих звуковых форм, используемых авторами в инициатических текстов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. А. Миролюбова. СПб.: Александрия, 2007.

2 Формы языковых медитаций, стремящихся развить самосознание современного человека, расширили свою зону проявления. В какой-то степени они ушли вглубь массовой культуры и медиальной сферы. Тема эта требует отдельной разработки.

3 *Dornseiff F.* Alfabet w mistyce i magii / Tłum. R. Wojnakowski. Warszawa: Cyklady. 2001.

4 См.: *Falk M.* Dwa «misteria» romantyczne. Novalis. Słowacki / Tłum. I. Kania, W. Juszczak. Kraków: Universitas, 2015.

5 «Бальтазар Вальтер, обучавшийся в эзотерических школах Сирии, Египта и Греции, дал Бёме основы алхимии и каббалы, а также помог ему создать собственный выразительный язык, использующий алхимические термины и символы <...>» (*Бутузов Г.*

Предисловие // Герметическая космогония. Дионисий Фрейер, Якоб Бёме, Джон Ди / Пер. Г. Бутузова. СПб.: Петербургское Востоковедение; Азбука, 2001. С. 7.

6 Образ Бога (*лат.*).

7 См.: *Kosian J.* Mistyka Śląska. Mistrzowie duchowości śląskiej Jakub Boehme, Anioł Ślązak, Daniel Czepko. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001; *Kosian J.* Świat symboli Jakuba Böhmego // Pod słońcem gnozy / Pod red. J. Prokopiuka, A. Chudzińskiej-Parkosadze. Poznań: Inst. Filol. Rosyjskiej UAM, 2015.

8 Ср.: *Böhme J.* Ponowne narodziny / Tłum. J. Kałążny, A. Pańta. Poznań: Brama, 1993.

9 *Бёме Я.* Ключ // Герметическая космогония... С. 236.

10 См.: *Бёме Я.* Истинная психология, или Сорок вопросов о Душе / Пер. Т. Матросова. М.: София, 2004.

11 *Фулканелли.* Философские обители / Пер. В. Каспарова. М.: Энигма, 2004. С. 117.

12 *Бёме Я.* Ключ. С. 186.

13 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 74 (коммент. А. В. Лаврова к письму Блока от 18 июня 1903 г.).

14 См.: *Конвиссер А.* И все-таки: Штейнер или Штайнер // Штейнер Р. Человек как земное и как небесное существо / Сост., ред. А. Конвиссера. СПб.: Деметра, 2005. С. 179.

15 *Андрей Белый.* История становления самосознающей души // Андрей Белый. Душа самосознающая / Сост. Э. И. Чистяковой. М.: Канон+, 1999. С. 476 (раздел «Разбор гл. из «Философии свободы»»).

16 *Штайнер Р.* Мистика на заре духовной жизни нового времени. Ереван: Ной, 1993. С. 82–83.

17 Об эзотерической имагинации пишу в книге: De Imaginatione. Об эзотерической имагинации в русской культуре начала XX века. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014.

18 В воспоминаниях антропософов отмечается различие между лекциями и печатным словом Штейнера. В этом аспекте к инициальной основе языка подключается также эмотивная функция высказывания. См., напр.: *Волошина М.* Зеленая змея / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. М.: Хуманус, 2015.

19 Татьяна Киселева имеет в виду русский язык.

20 *Kočonda S.* Tatiana Kisseleff: Angaben für die russische Eurythmie [Татьяна Киселева: указания к русской эвритмии] / Mit einem Beitrag von Nicole Lubić. Dornach: Verlag am Goetheanum, 2006. С. 44.

21 См.: *Beyer, Jr. T.* Andrej Belyj's «Glossolalija»: A Berlin Glossolalija // Europa Orientalis. 1995. № 2. P. 7–25.

22 *Андрей Белый.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин: Эпоха, 1922. С. 71. Ср. со звуком «ОМ» в «Крещеном китайце», а также с пояснением М. А. Чехова в письме к В. А. Громову от 15 июля 1926 г.: «Между А и U лежит О; оно содержит в себе в гармоническом соединении процессы: себя-раскрытия (А) и себя-закрытия (U). При О = человек несколько больше aufwacht [пробуждается — *Д. О.*] <...> О = : между засыпанием и пробуждением. Отсюда древнее упражнение со слогом ОМ (AUM). Если часто повторять этот слог, думали древние, то придешь в состояние между сном и бодрствованием» (Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении М. Чехова. Письма актера к В. А. Громову / Вступит. ст. В. Иванова; коммент. С. Казачкова, Т. Стрижак, В. Астаховой // Мнемозина: Исторический альманах. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 95).

23 Спиральное движение может быть направлено как вверх, так и вниз по вертикали «космос — земля». Движение это обычно рассматривается как своеобразное повторение

и поочередное преодоление двух окружностей, соединенных полем соответствия — лемниската.

24 *Андрей Белый*. Петербург. СПб.: Кристалл, 1999. С. 46.

25 *Ди Д.* Иероглифическая монада // Герметическая космогония... С. 278.

26 *Андрей Белый*. Котик Летаев. М.: Вагриус, 2000. С. 178.

27 *Steiner R.* O sztuce eurytmii / Tłum. B. Kita, J. Prokopiuk. Kraków: Teatr STU, 1988. С. 22. Перевод мой — *Д. О.*

28 *Steiner R.* O sztuce eurytmii. С. 59.

29 *Андрей Белый*. Круговое движение // Труды и дни. 1912. № 4/5. С. 53.

30 См. рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии».

31 *Андрей Белый*. Записки чудака. М.: Панорама, 1997. С. 452.

32 Ср. понятие движения эфира с древнегреческими концепциями, описывающими эфир как определенное свойство, создающее формы.

М. В. Михайлова (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ НИНЫ ПЕТРОВСКОЙ

Андрей Белый овладел сознанием Нины Петровской на определенном этапе ее жизни целиком, ускорив проявление в ней тех ростков, которые до него дремали. Недаром она свое рождение (точная дата неизвестна) связала именно с моментом своего знакомства с символистами и символизмом. Только тогда ее жизнь наполнилась смыслом и «горькая тоска существования»[1] сменилась «блистательным вихрем» (С. 433). И самым ярким впечатлением на этом фоне было появление Андрея Белого. Конечно, потом в ее жизнь ворвался Брюсов, который явился точкой, определившей все дальнейшее течение ее жизни. Но присутствие Белого ощущалось ею постоянно. И именно он определил ее творческие искания и способствовал даже, можно сказать, формированию из нее писательницы — в большей степени, чем Брюсов, который сознательно стремился быть ее Учителем. Белый ее ничему не «учил», а только вовлекал, но это-то и оказалось особенно весомым. Брюсовский же стиль ей явно не импонировал, что четко обозначилось в ее довольно прохладных отзывах на его сочинения.

Белый не выпускал Петровскую из сферы своего внимания с момента их знакомства, хотя она очень быстро и переместилась из центра на периферию. В центре она была во время их неудачного сближения, когда поэт тяжелейшим образом переживал свое «падение», но всю вину за происшедшее возложил на нее.

Определенную дань прежним отношениям Белый отдал, когда доброжелательно отозвался на сборник рассказов Нины Петровской «Sanctus amor» (М.: Гриф, 1908). Он отметил в рецензии ее «несомненное дарование»[2] (хотя потом отозвался в мемуарах уничижительно — «она мило пописывала»[3]). Белому явно польстило, что своему сборнику она дала название по его стихотворению 1903 г. «Sanctus amor» (позднее переименованному в «Предание»), в котором он отразил свое разочарование в возможности их мистических отношений. Последние строки стихотворения — о забытом и разрушенном храме, но оставшемся нетленным лозунге «Святая любовь» — Петровская позже обыграет в своих воспоминаниях, написав, что тогда «с грохотом обрушился прекрасный недостроенный храм» (С. 444), оставив ей в наследство утрату веры в себя. И несколько претенциозно, но в духе Белого, прокомментирует

это событие: «симфоническая композиция с грозным лейтмотивом “Пиковой Дамы”» (С. 444).

Белый сравнил рассказы сборника с японской гравюрой. Это сравнение было неудачным: в прозе, которую создавала Петровская, не было изысканности и проработанности отдельных деталей, не было эффекта красочных плоскостей, игра которых заменяет привычную для европейского искусства перспективу. Напротив, Петровская выстраивала многослойные мизансцены, на первом плане которых двигались ее персонажи, а далее возникали непроницаемые глубины, изредка взрываемые нездешними потоками света. Но одна фраза из рецензии — «личность» ее героев «испаряется»[4] — точно фиксировала особенность прозы писательницы. Петровскую действительно не интересует внутренний мир героев. Ей важно передать свои собственные мысли, ощущения, переживания. Поэтому-то и персонажи ее рассказов выражают свои мысли и чувства совершенно одинаковым образом. И это происходит не от неумения, а от исполнения четко поставленной задачи. Белый предлагал «вывернуть рассказы наизнанку зарей к читателям», а ей важно вывернуть наизнанку свою душу. Петровская не боится вместо героев «подставлять» кукол, которые совершают механически обезличенные действия. Автор смотрит на мир не «<...> сквозь призму какого-нибудь Лао-Дзы, китайского мудреца, <...> непостижимого Тао»[5], а из глубин Космоса, который и ассоциируется у него с его собственной душой.

В этот сборник Петровская не поместила рассказов «Она», «Осень», «Последняя ночь», «Цветок Ивановой ночи», «Сны октябрьских ночей», возможно, потому, что они откровенно воссоздавали напряженную атмосферу ее взаимоотношений с Белым. Кроме того, они довольно точно воспроизводили стилистику «Симфоний», что выглядело подражательством. Но было, несомненно, и свое. На серебристо-ледяном фоне безбрежных пространств ставились ею религиозные вопросы, отчаянные и неразрешимые. Ожидание прихода Спасителя, сопровождаемое нарастанием экстатического состояния, приводящего к самоубийству, обещало сладостное освобождение от бренности плоти и слияние в духе с Всемогущим. Это было воспроизведено в посвященном Белому рассказе «Последняя ночь». В нем торжествует порыв к идеальному, «светозарному бело-огненному лику», но «зов бесконечной любви» оборачивается не столько духовным слиянием с Божественным, сколько вполне физическим растворением друг в друге любящих: «<...> мы будем едино — Ты во мне, и я в Тебе... Я Твой!.. Иду!..» (С. 104).

Очевиден эротический, а следовательно, и кощунственный с точки зрения того, кто призывал «за явлениями косного земного мира» прозревать подлинные субстанции, говорил «о вечном покое как о вечной жизни, о могиле как о вершине, озаренной утренней зарей» (С. 429), подтекст приведенного отрывка. Об этом говорит и нарастание кроваво-алого тона страсти, сокрушающей духовный настрой: «<...> огнем необоримого волнения горит мое тело. Оно отяжелело, все громадное, горячее <...>. А! Это — тело! Это кровь поет

свои пьяные песни...» (С. 103). То, что вызывало ужас у предводителя аргонавтов — пьянило, чаровало, вызывало религиозно-эротический экстаз у той, что обещала следовать за ним. Чудовищно для его слуха звучало признание: «Под ноги его я брошу мое земное, греховное тело, а душой потону в Его Вечном, немеркнущем свете, и мы будем одно — я в Нем, и Он во мне» (С. 102). Белый не мог не почувствовать кощунственного звучания произведения. И, думается, не случайно напомнил Петровской о ее кощунстве спустя четыре года в цитировавшейся выше заметке о ее сборнике: «Ей нужна вера в желтые шелка зари»[6], а этой веры у нее нет.

Петровская вновь возникла для него уже сквозь дымку времени, когда ему надо было подвести итог своей жизни, обозначить ее вехи. И тут уже ни о какой доброжелательности не идет речи. Все помнят портрет некоей «Н***», воссозданный не кистью, а, пожалуй, мастихином:

> «Худенькая, небольшого росточку, она производила впечатление угловатой; с узенькими плечами, она казалась тяжеловатой, с дефектом: какая-то квадратная и слишком для росточку большая, тяжелая голова, казавшаяся нелепо построенной; слишком длинная, слишком низкая талия; и слишком короткие для такой талии ноги; <...> она взбивала двумя пуками свои зловещие черные волосы, отчего тяжелая ее голова казалась еще тяжелее и больше; <...> бледное, зеленоватое лицо с огромными кругами под глазами она припудривала <...> огромные, чувственно вспученные губы, кровавые от перекраса, кричали с лица неудачною кляксою; <...> широкие ее брови точно грозили кому-то; и черная морщина, перерезавшая лоб, придавала лицу вид спешащей преступницы: пустить себе пулю в лоб; наклонив вперед свою тяжелую, раздутую волосами голову, подтянув к ушам узкие, нервные плечи <...>»[7].

В памяти Белого она осталась «мрачной, напоминающей Эринию» женщиной, создававшей вокруг себя атмосферу «опасности, гибели, рока»[8], которой он ничего не простил.

В мемуарах Белый пропускает сквозь свою память картинки прошлого и выстраивает сюжет, в котором выглядит несчастным поруганным младенцем, преследуемым чудовищной женщиной-вампиром. Тут она предстает не иначе как истеричкой, которой очень хочется «поставить на вид»[9] неуместность ее поведения. Правда, истеричкой «умной, очень сердечной и наблюдательной»[10]. Естественно, что Белый возвращается к той роковой сцене («инциденту», как он выразился), о которой остались самые разные свидетельства, — сцене выстрела. В кого стреляла Петровская? В него? В Брюсова? Когда это происходило? В 1905? В 1907 году?

Белый вообще склонен был несколько преувеличивать свою роль в жизни этой женщины, уверяя, что в 1907 году она в публичном месте собиралась стрелять в *него (*случился «рецидив»!), но, резко передумав, выстрелила в Брюсова. Это вызывает определенные сомнения. Но несомненно одно: яд прежней любовной отравы еще действовал: расставшаяся с Белым Нина делилась свои-

ми переживаниями с Брюсовым, возможно, желая возбудить ревность. Белый был постоянной темой их бесед, причем высвечивалась именно его неземная ипостась, что, как известно, и привело в итоге к рождению брюсовского шедевра — романа «Огненный ангел».

В отличие от Белого прошлое не вызывает у Петровской отторжения. Напротив, она признается спустя 20 лет в рецензии на сборник стихотворений Белого, выпущенный издательством З. Гржебина в Берлине в 1923 г., что ей «хочется <...> вернуться памятью к тем годам, когда этот поэт, вдохновивший искусство чем-то большим, чем изысканность формы и утонченность вкуса, вдруг засмотревшись в дали, одному ему открытые, сказал новые слова о поэзии и жизни» (С. 728). Она пытается охарактеризовать особенности новой «магической поэзии» Белого, которая «манила неслыханными соблазнами», ибо он первым заговорил о «чуде», о «несказанном» в «тусклые годы русского безвременья» (С. 728–729). И его «пламенный зов» отвлекал от земного бытия, заставлял почувствовать себя окрыленным.

Петровская в кратком отзыве сумела проследить весь творческий путь поэта: и последовавший за восторгом самообман (лже-Христос), и настигнувшее отчаяние, приведшее к рождению «перлов» — стихотворений «Бродяга», «Деревня», «Осинка», — и собирание в «Урну» пепла души, и «антропософские соблазны», выливающиеся в «неоформленные чувствования», обрывающиеся «капризно и болезненно» вытянутыми, рваными строками, слагающимися в «геометрические очертания». А в итоге — хаос, смятение, мгла, холод, внутреннее «разъятие». Казалось бы, диагностируется творческий кризис поэта? Однако Петровская твердо заявляет, что поэзии Андрея Белого еще «суждено вновь разлиться ослепительными потоками “Золота в лазури”» (С. 730–731). И магия воздействия Белого на нее столь велика, что иногда она его глазами смотрит на современные произведения. Так, выделив в «Аэлите» А. Толстого рассказ об Атлантах как пронизанный «сверканием недосягаемых лучей древнего солнца» (С. 679), она словно бы повторяет аргонавтические, метафорически усложненные формулировки.

В эмиграции Петровская становится раскованнее, свободнее. Ее критические статьи в «Накануне» выявляют уже слаженную литературно-критическую концепцию: все происходящее в литературе она меряет тем, что было завещано предыдущей эпохой, и тем, что было ею утрачено. И точкой отсчета становятся открытия символистов, гигантов Брюсова, Белого, Блока, Бальмонта, Сологуба. И время символизма для нее — это «чудесные годы расцвета <...>, когда дни катились, как золотые яблоки, когда каждая строчка» вышеназванных поэтов становилась «событием, определяющим ход жизни <...>» (С. 645–646).

Пребывание в эмиграции отмечено в наследии Петровской и высочайшим художественным достижением. Это «Воспоминания», к сожалению, оставшиеся незавершенными. Импульсом к работе над ними послужили напечатанные в 1922–1923 гг. в берлинском журнале «Эпопея» «Воспоминания о Блоке» Андрея Белого, которые задели ее за живое, поскольку рисовали дорогого ей чело-

века — Брюсова — в искажающем, как она была убеждена, свете. Она не могла согласиться, что «небытие смотрит провалами пустых очей» с его лица. Теперь она утверждает, что как раз за «начинаниями А. Белого <...> тащится “небытие”» (С. 710), ибо писатель Белый «бесчеловечен». У него, как у андерсеновского Кая, «холодные метельные вихри закручивают душу <...> в замысловатые спирали», но это не помогает ему сложить «из ледяных осколков» слово «Вечность», хотя вроде бы «что-то звенит, звякает, сплетается в гирлянды снежных роз над провалами в пустоте» (С. 709). Вскоре после прочтения творения Белого был готов очерк Петровской «Валерий Брюсов», в котором огромную роль играла именно портретная характеристика, а глаза, в которых засела «затаенная непреклонная мысль», были выделены особо. Да и сама фигура поэта представала «магически-одухотворенной» (С. 344). И в «Воспоминаниях» она снова сделала акцент на глазах, подчеркнув их пугающе черную огненность: «Живы одни глаза — провалы в дымно-огневые бездны» (С. 473). То есть те же «провалы», что и у Белого, но не в пустоту, а в жерло огнедышащего вулкана... Но чтобы эти восхищенные слова шли не от нее, Петровская изобретает замечательный ход: она передает всего-навсего лишь впечатление от врубелевского портрета поэта, т. е. создает экфрасис. Но и от себя добавляет нечто существенное: «Когда Брюсов говорил о Коневском, у него менялось лицо и он делался тем Брюсовым, которого так хорошо знала, может быть, одна я и которого так легкомысленно проглядел <...> Андрей Белый» (С. 435). Тут важнее всего слово *проглядел.* В своих воспоминаниях она сделала ставку на лирическое, интимное, глубоко личное начало. И Горький, хотевший их опубликовать, в первую очередь выделил их «человечную» основу[11].

Итак, свой текст Петровская начала создавать «наперекор» заявленному Белым желанию отбросить прочь «все формы старой и новой поэзии», прорваться сквозь «старые и новые формы прозы» (С. 707) (хотя в самой рецензии на журнал «Эпопея» ожидание «“эпопейного” творчества» приветствовалось). Петровская, несомненно, вступала в соревнование с Белым, когда попыталась воспроизвести, как и у него, если воспользоваться ее характеристикой мемуаров Белого, «галерею незабвенных портретов, цепь неизгладимых событий, праздник искусства в безутешности мертвенной общественной жизни, аромат пышной эпохи <...>» (С. 708). Ее память «сохранила мельчайшие детали, оттенки, подробности разговоров, касаний, встреч, дружбы, вражды, <...> собрания, заседания, литературные салоны, силуэты, профили, портреты <...>. Ушедшие, отошедшие, изменившие, верные, умершие, живые движутся на этих страницах в живой речи, в строительстве, в усталости, в капризах, в счастье, в тоске» (С. 708). Ей безмерно дорога «тень чудесных лет», и она пытается ее воскресить, но уже в ракурсе «мифологизации», которую Белый своим сарказмом и склонностью к гротеску намеренно разрушал...

Сам Белый занимает значительное место в ее «Воспоминаниях». Из той, прошлой жизни ей запомнились «хризолитовые, беззакатные дали, жемчужно-грустные зори зимних дней, в тоске сгорающие пышные закаты, белые нар-

циссы в вазах, запах тления и весны...» (С. 436). Здесь даже может возникнуть вопрос: ее ли это воспоминание? Или услышанное и усвоенное «закатно-зоревое» настроение Андрея Белого 1900-х годов? Она подробно останавливается на «аргонавтической» странице своей жизни. Здесь личностное участие автора увеличивается, слышны полемические нотки в адрес Белого, неверно, даже карикатурно изобразившего, по ее мнению, те дни. Петровская не принимает истолкование Белым смысла настроений аргонавтов, отстаивает искренность тех, кто верил в него, большую часть вины возлагая на самого Белого как вдохновителя кружка. В то же время она осознает, что в «розово-напряженной атмосфере эпохи» был неизбежен «лжепророк». Вспоминая мечты о «белых, холодных залах», «белыми, холодными слезами истекающих непорочных свечах», Петровская не иронизирует, а, скорее, сожалеет, что этим пророчествам не суждено было сбыться. В личности самого Белого Петровская выделяет внутренние противоречия, вечные метания, странности характера и поведения, которыми во многом объясняет его «тайновидение» и соблазнительность его «лжепророчеств». Описание его поведения неизменно основывается на контрастах:

> «Он пил из крохотной рюмочки шартрез с таким удивлением в синих (лучисто-огневых) глазах, точно хозяин предложил ему не простой ликер, а расплавленный закат; ходил по Арбату <...> точно по осиянной звездами пустыне или по дантовскому лесу...» (С. 418).

В этих словах нет насмешки. Поведение Белого было частью мифа, который окружающие не только принимали, но и сами создавали, втягиваясь в общую атмосферу «отравленности» и туманности.

Петровская заново творит некий мир «первопредметов» и «перводействий», отказываясь от историчности своего времени, потому что ее личное восприятие истории для нее важнее и правдивее. И когда исчезает обаяние «розово-золотой и напряженной атмосферы эпохи» (С. 420) и улетучиваются обещания «лжепророка»-Белого, в памяти все равно остаются *белые*, холодные залы с «*белыми* слезами истекающими непорочными свечами» (С. 420), *белые* одежды и *белые* цветы (ощущение всеобъемлющей белизны явно корреспондирует с присутствием в том мире Белого). И сарказм Белого по поводу «несбывшегося» для нее неприемлем, она не согласна на десакрализацию высокого и тайного. Для нее осталось свято то, что связано с «миром в оранжереях и “башнях из слоновой кости”» (С. 419), она уверена, что срывает маску, опровергая «сумбур», который внес в характеристику того времени Белый.

Но развенчивая Белого как творца неомифа о Серебряном веке, она принимает эстетические установки писателя и сама следует им в своих последних художественных произведениях. Как и Белый, она приветствует «объективно-эпические художественные замыслы» современности, пишет об устарелости прежних приемов и методов творчества. Напомним, что Белый пророчествовал о монументальном будущем искусстве, которое прорвется и уже прорывается сквозь все формы литературы («Гомер зачат»! — его возглас). И Петровская

расценивает появление «общественности» в литературе как новую «эпопейность», свидетельствующую о «приобщении к мировой чаше» (С. 632). Тенденцию к пропаганде, лозунгам, воцарившуюся в советской литературе, писательница считает «пророчеством», а изменение языка в литературе послереволюционных лет она радостно приветствует, так как язык меняется «сообразно самому действию, сообразно каждой музыкальной инструментовке: от простого, идиллического, нежно напевного, до тяжелых вздохов, до крика, стона борющихся сил» (С. 632). Писательница называет происходящее в искусстве «мистерией» и призывает участвовать «в торжественном ритуале» сообща. «Косноязычные признаки прорастания будущего» (выражение Белого) она усматривает «в стремительности его [Николая Тихонова. — *М. М.*] разбегов, в новизне восприятия мира, в изгибах новой формы, порожденной новой волей, направленной к пронзанию сущностей» (С. 694). Советские литераторы для нее — «строители Сольнесы от поэзии». Они создают «непреходящие символические образы», в которых «ослепительный взрыв», «труба архангела, пропевшего призывной клич от края и до края земли русской» (С. 690), соединяются с элементами экспрессионизма.

И такие же качества можно обнаружить в ее прозе, становящейся «заостренно-футуристической, огненными стрелами пронизывающей косность мира и окаменелость литературных канонов» (С. 707), как она характеризовала почерк Белого нового времени. В последних произведениях Петровская почти освободилась от всевластия субъективизации. Пространство вокруг ее героев населено уже не призраками, не туманными видениями. В рассказе «Жених» освобождение героя из-под власти женщины можно трактовать и символически — как освобождение Петровской-писательницы от «заветов символизма». Появляется индивидуальное авторское видение, которое будет стремиться к созданию собственной художественной «вселенной». Во всяком случае, именно так можно интерпретировать пространство ее рассказов, на которое она взирает с разных точек зрения, выбирая нужный поворот, «выигрышный» ракурс. Эти произведения можно сравнить с фотографиями, на которых изображены одни и те же лица. Но на одних кто-то оказался в тени, кто-то не в фокусе, зато на других именно они выдвинуты на авансцену... Предлагается несколько «смещенный», «корявый» угол зрения. Из отдельных фраз, мимолетных эпизодов, бросившихся в глаза деталей быта «сшивается» большое полотно жизни, проступают черты эпики. Это не абстрактное запрограммированное соединение Любви и Смерти в качестве жизненной оси, как прежде, а их сопредельность в стенах Palace Hotel'a, где в каждой комнате происходит или слияние тел в пароксизме страсти, или отвратительный переход за грань бытия, а одно от другого отделяют только завешенные плотными одеялами перегородки. Петровской теперь удается выразить ужас нескончаемой боли, разъедающей тело, описать собственный телесный распад, за которым отстраненно наблюдает сам человек. Но угасание и омертвение плоти, «распад атомов» человеческого естества Петровская демонстрирует, не прибегая

к натурализму. Герои Петровской играют и притворяются, рядятся в одежды вымыслов и фантазий. А на горизонте маячит «белый дом с колоннами», собравший под своею крышей «прах земной»[12]. Меняется темп повествования, эпизоды «наскакивают» друг на друга, словно в плохо смонтированной синематографической ленте. Симфония мирового кружения приобретает все больший размах. И вот уже в рассказе «Ночка» трагическая история жизни нескольких беженцев, очутившихся под небом Италии, передается едва ли не в залихватском ритме задорной плясовой с тем, чтобы в рассказе «Трамонтана» оборваться ударно-леденящей концовкой — добровольным уходом из жизни неудачницы-швеи Любочки.

Последние рассказы Петровской явно могли бы ознаменовать новый этап в ее творческом развитии, ориентированный во многом на поэтику Белого. Она стала впитывать в себя его ритмизированную манеру, уроки орнаментальной прозы пошли впрок. Ее перо научилось передавать поток сознания героя и одновременно сдерживать его, вводить «в рамки» искусными ироническими авторскими комментариями. Но в полной мере осуществиться этим экспериментам было не дано.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Петровская Н.* Воспоминания // Петровская Н. Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика / Сост. М. В. Михайловой; вступит. ст. М. В. Михайловой и О. Велавичюте; коммент. М. В. Михайловой и О. Велавичюте, при участии Е. А. Глуховской. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. С. 408. Далее — с указанием страницы в тексте.

2 Весы. 1908. № 3. С. 91.

3 *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 257.

4 Весы. 1908. № 3. С. 91.

5 Там же. С. 92.

6 Там же.

7 *Андрей Белый.* Начало века. С. 307–308.

8 Там же.

9 Из «Материала к биографии» Андрея Белого. Цит. по: *Андрей Белый.* Начало века. С. 636.

10 *Андрей Белый.* Начало века. С. 257.

11 Письмо М. Горького к А. Н. Тихонову от 9 августа 1925 г. // Горьковские чтения. 1958–1959. М., 1961. С. 51.

12 В предложении обыгрываются названия рассказов писательницы.

А. Фризон (Италия)

АЗИЯ И АФРИКА У ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА И АНДРЕЯ БЕЛОГО: СЦЕНАРИИ ЗАКАТА ЕВРОПЫ

В данной статье рассматриваются представления В. С. Соловьева и Андрея Белого об упадке западной цивилизации из-за будущего восточного или африканского нашествия. Рассматриваются работы Владимира Соловьева: «Китай и Европа»[1] (1890) и «Краткая повесть об антихристе»[2] (1900), а также произведения Андрея Белого: «Офейра. Путевые заметки. Часть 1»[3] (1921), «Африканский дневник»[4] (1991) и «Одна из обителей царства теней» (1924)[5].

Анализ этих текстов показывает, что разговор о желтой или черной опасности у Соловьева и Белого — это только повод для того, чтобы рассмотреть вопрос о сущности Европы и причинах ее упадка. Хотя у обоих авторов одна и та же самая отправная точка, они по-разному решают вопрос о природе западного мира и связи России с западной цивилизацией.

1.

Репрезентация народов Востока у В. С. Соловьева и Андрея Белого, а также концепция «желтой опасности» подробно исследованы[6]. Но некоторые аспекты темы требуют дополнительного внимания. Например, то, что Белый, вводя образ «черной опасности», придавал ему черты «желтой опасности».

В «Путевых заметках» и «Африканском дневнике» Белый говорит преимущественно о Тунисе и Египте, где был в 1911 г. во время путешествия с будущей женой А. А. Тургеневой. Северную Африку он описывает как древний мир с великой культурой. Эти страны, — убежден Белый, — европейские колонизаторы стали разрушать изнутри, и потому сейчас они кажутся развращенными, выродившимися, гротескно изуродованными:

> «Стиль черепитчатых крыш — стиль Европы, уместен — в Европе; в Тунисии строить дома с тонкой стенкой, с приподнятой крышею — глупость, абстрактность, отсутствие жизненных ритмов, то самое неумение жить, раздвоение, “цивилизация”, неврастения, безвкусица» (ПЗ. С. 139).

Писатель восклицает: «О, сколько же в Африке “Африк”!» (ПЗ. С. 189), указывая не только на многообразие народов, населяющих континент, но и на дихотомию между Северной Африкой (традиционно считавшейся колыбелью всей западной цивилизации) и «черной» Африкой, наделенной адскими чер-

тами. Черная, иррациональная и дикая Африка одновременно влечет и отталкивает Белого, который признается: «<...> как пьяница, буду стремиться к все более дальним, все более мощным экстазам путей <...>. Туда — меня тянет» (АД. С. 348, 350). Однако Белый до черной Африки не доехал. Она осталась для него конечным пунктом умозрительного путешествия. В своем представлении о дикой, неизвестной европейцам черной Африке Белый основывается на трудах знаменитых археологов, писателей и путешественников[7]. В «Африканском дневнике», например, народы экваториальной Африки часто представлены как первобытные: мужчины в леопардовой шкуре, женщины с причудливыми украшениями.

Таким образом, черная Африка приобретает некоторые черты, характерные для желтой опасности: она — первобытная, вне истории (или является «мертвой формой когда-то живой жизни»[8]) и враждебная Европе. Автор знает, что и эти места быстро меняются из-за интенсивной эксплуатации западными завоевателями: «Культура возникает в сердце "Офейры" убийственной сталью железных дорог; европейские центры растут в Экватории; быстрый трамвай пробегает по берегу Конго; свистит паровоз по лесам Сенегала» (АД. С. 421). Несмотря на это, Африка выдерживает «атаки» Запада благодаря своей дикости, стихии и животной силе, которым европейцы не могут противостоять. Здесь, по словам Белого, «бьется еще африканское сердце» (АД. С. 421): именно это черное сердце делает африканский материк враждебным и угрожающим. Иррациональность, невероятная энергия, стихия и первозданность Африки не позволяют превратить эти колонии в часть западной цивилизации. Поэтому невозможность ассимиляции является опасностью.

Подобные мысли высказывал также Соловьев, но, согласно его концепции, Дальний Восток опасен по другой причине. Китай и Япония в то время переживали процесс модернизации по-европейски и присваивали западную технологию и науку, которые — по В. С. Соловьеву — они хотели использовать для будущего захвата Европы. Одновременно страны Дальнего Востока отделялись от всей европейской культуры: например, обращение Китая и Японии в христианство окончилось провалом. В «Китае и Европе» китайский генерал Чен-ки-тонг, с которым В. С. Соловьев встретился во время заседания Географического общества в Париже, высказывает такие мысли:

> «Мы готовы и способны взять от вас все, что нам нужно, всю технику вашей умственной и материальной культуры, но ни одного вашего верования, ни одной вашей идей и даже ни одного вашего вкуса мы не усвоим. <...> В своей силе мы не сомневаемся: она прочнее вашей. <...> Вы сами приготовляете средства, которые мы употребим для того, чтобы покорить вас» (КЕ. С. 94).

В этом случае опасность исходит не от стихийности или дикости народов, а от их неудержимой модернизации, соединенной с жаждой завоевания и с отказом от европейских ценностей. Как и у Белого, у Соловьева настоящей угрозой является неполная ассимиляция чужих культур.

2.

Оба писателя предвидят будущий захват Европы «чернокожими» или «желтолицыми», который, по их мнению, приведет к окончательному упадку западной цивилизации. Однако Белый и Соловьев по-разному оценивают ответственность Европы в этом процессе.

Согласно Соловьеву, Европа — жертва, которая ошибалась только в том, что не поняла вовремя враждебность восточного мира. Поэтому, столкнувшись с опасностью, она не была способна ей противостоять. В «Китае и Европе» В. С. Соловьев описывает уже упомянутого китайского генерала Чен-ки-тонга как «представителя чужого, враждебного и все более и более надвигающегося на нас мира» (КЕ. С. 94). В «Краткой повести об антихристе» Китай и Япония также представлены как естественные враги Европы: «<...> они провозгласили великую идею панмонголизма, т. е. собрание <...> всех народов восточной Азии с целью решительной борьбы против чужеземцев, т. е. европейцев. <...> Европейцы были *вполне* чужие, *только* враги» (КП. С. 193–194).

Таким образом, ясно, что Соловьев считает Восток злым от природы и от природы желающим установить власть над Европой. Европа не увидела опасность и поддалась очарованию восточной философии и искусства. Главной виновницей современного увлечения Востоком и будущего разложения Европы, по мнению философа, является Франция:

> «Но в это время во Франции берет верх партия запоздалого реванша <...>. Ликующие французы, братаясь с желтолицыми, разсыпаются по Германии <...>. В Париже происходит возстание рабочих sans patrie, и столица западной культуры радостно отворяет ворота владыке Востока» (КП. С. 195–196).

У Белого, напротив, Запад не просто жертва, но и виновница своего упадка. Он резко критикует европейское стремление колонизировать страны черной Африки, потому что это может привести к гибели западной цивилизации. И по Белому, прежде всего виновата Франция, которая расширяла экспансию в Африке, подчиняя себе дикие народы, хотя не была способна управлять захваченными территориями; вот почему в будущем бывшие колонии непременно ее захватят:

> «Кровь с огромною силой прильет к голове организма французской Европы, — кровь черная: миллионами негров, мулатов вдруг хлынет в Париж, Марсель, Гавр, Лион <...>; и европейскую Францию быстро постигнет удар: почернеет ее голова; и в XXIII столетии будет Париж переполнен курчавыми толпами черных “чертей”: парижан!» (АД. С. 366).

Завоевание метрополии колониями станет причиной культурного смешения, которое, на самом деле, уже началось:

> «Да, да, — во второй половине истекшего века тишайше свершалось завоевание знаемой Франции двадцати двух незнаемых Франций, пока пре-

> бывающих в подсознаньи французов, но обещающих всплыть очень скоро в "мулатских" произведениях новофранцузской культуры, уже выявляющей вкус "Oriental" и "Arabe" — начиная с Гонкуров, Барбье д'Орвельи, Малларме и Рембо до Гогена, Клоделя и прочих пророков "мулата" в французе. <...> Европа — "мулатится", собираясь "онегрится"; пока еще что только милые негритенки — апаши шалят себе в древнем Париже» (АД. С. 367).

Смешение культур воспринимается не только Белым, но и В. С. Соловьевым как гротескное явление, порождающее странных — но тоже опасных — метисов. Хорошим примером является описание генерала Чен-ки-тонга, иронически изображенного «настоящим героем вечера»: в его образе есть восточные элементы (черты лица, одежда), но одновременно и западные (он говорит по-французски свободно и без акцента).

На этом этапе своего духовного пути Белый также полагал, что зараза и постепенная «мулатизация» поразят сначала Францию («<...> как бишь их грядущих, имеющих скоро возникнуть во Франции "неофранцузов", — французов с ожогом лица — образующих негрскою кровью своей — прожег на лице белой, нежной Европы» — АД. С. 370), а потом всю Европу; даже Россия не может спасти себя от разложения: «<...> и летучее слово "Канкан" облетело Россию» (АД. С. 370).

Итак, согласно Белому, «негры» — не злые от природы, как китайцы и японцы у В. С. Соловьева; они просто живучие и неудержимые. Захватывая черную Африку, Европа разбудила эти силы и сейчас вынуждена заплатить за свою экспансионистскую политику.

3.

Свершение пророчества о будущем вторжении «негров» в Европу Белый будет наблюдать несколько лет спустя, в Германии 20-х гг. В памфлете «Одна из обителей царства теней» он описал впечатления от своей жизни в Берлине в 1921–1923 гг. Тот факт, что предсказание осуществилось в Германии, а не во Франции, очень важен: Германию традиционно считали оплотом западной цивилизации. Описывая адский Берлин и гнилую Германию, Белый подчеркивает, что для Европы больше нет надежды.

Берлин в изображении Белого — парадоксальный город: на первый взгляд, хаотичный и шумный город, он, на самом деле, скрывает косность немецкого общества, неспособного к обновлению. Социал-демократическая революция ничего не изменила: была просто «маскарадом». Все в Берлине охвачены модой на восточное или африканское искусство, на дикие танцы (например, фокстрот) и негритянские барабаны.

Разумного европейского человека, — утверждает Белый, — больше нет: его сменил иррациональный и первобытный «негр», гротескный образец «мулатизации», «рок» Европы. То, что культурная «мулатизация» окончательно завершилась, доказывается примерами: среди французов появились «патриоты Нигерии» (Белый цитирует полковника Баратье[9], который восхвалял героизм

африканских народов), а среди африканцев появились «неофранцузы», как, например, чернокожий писатель Маран[10], награжденный Гонкуровской премией в 1921 г.

В этом контексте «негр» оказывается символом разложения когда-то великой европейской культуры. Этот вопрос соотносится с представлениями Соловьева и Белого о прогрессе и историческом развитии. Оба видят кризис европейской цивилизации в том, что западный мир, традиционно связанный с понятием прогресса, стал приобретать косность, обычно приписываемую Востоку. В «Китае и Европе» Соловьев говорит о том, что в Европе распространилась идея «ложного прогресса», которая родилась во время французской революции. Французскую революцию Соловьев считал моментом разрыва Европы с прошлым. По его мнению, такого разрыва не должно быть: «<...> истинный прогресс есть прогресс порядка» (КЕ. С. 147). Европа стала искать спасение не в христианстве (устремленном в будущее), а в принципах китаизма, т. е. в культе прошлого. Линейного движения, характеризующего понятие прогресса, больше не существует.

Наоборот, Белый пишет, что «эволюция — редукция к атавизму» (ЦТ. С. 45), но не считает этот процесс неестественным. Согласно его концепции, историческое развитие — не линейное, а циклическое, или, точнее, спиральное: разные культуры являются воплощением единой культуры, которая все охватывает: они рождаются, растут и, наконец, гибнут. Цивилизация, доминирующая в одну эпоху, через несколько лет будет вне истории; это — случай Европы, оказавшейся в неустойчивом равновесии между великим прошлым и тревожным настоящим.

Но разделит ли Россия судьбу Европы? Можно ли считать ее западной страной? Соловьев использует местоимение «мы», чтобы подчеркнуть духовную общность Европы и России, т. е. единство сущностей, объединенных против Востока: «Мы, европейцы, должны предложить Китаю не отрицание, а *исполнение* его жизненного начала. <...> Нужно, чтобы мы сами были верны той *полной* истине, которую нам открыло христианство» (КЕ. С. 146–147).

Позиция Белого более сложна. Сразу после путешествия по Северной Африке он стал дистанцироваться от западных империалистических политик, утверждая, что Россия никогда не имела — и не будет иметь — подобных экспансионистских планов.

Тем не менее Россия похожа на Европу тем, что она тоже переживает духовный кризис. В России также распространяется мода на экзотические танцы и искусства, а улицы Москвы кажутся Белому продолжением той Африки, которую непоправимо испортили европейцы. Египетские мумии, саркофаги и темнота пирамид являются символами упадка европейской — а также русской — цивилизации:

> «В Египте повернуты мы на себя: наши страстности ссохлись; проплюснулись в мумию; мумия эта спокойно лежит в саркофаге, пока не пронижет сознание наше ее — в нас самих: и она восстает двойником, нападает ис-

> пугами <...>; Египет Второй, из которого должно бежать, — европейская жизнь» (АД. С. 431).

Но это только промежуточный этап, потому что России, в отличие от Европы, по мнению Белого, не грозит трагическая гибель. Россию спасет революция, позволяющая покончить с прошлым: Россия, описанная в «Одной из обителей царства теней», не мулатизирована и не испорчена. Здесь «негра» нет:

> «<...> здесь все — индивидуумы; <...> здесь острость, пронзительность и осмысленность взора, определенная уверенность в поступи; <...> всюду взоры — прямые, открытые <...>.<...> Уверенность и присутствие твердой почвы — вот первое впечатление от Москвы» (ЦТ. С. 69, 70, 71).

Итак, Россия не похожа на Европу не только сутью и политическим выбором, но и судьбой: она, как феникс, возродилась из своего пепла.

4.

Итак, Соловьев и Белый, хотя и говорят об одной и той же проблеме (т. е. о кризисе западной культуры и о будущем продвижении других народов), решают вопрос по-разному.

Соловьев предсказывает захват территории, включающей в себя и Европу, и Россию. Европа, которая сейчас не развивается, а противоестественно регрессирует, будет жертвой «желтой» агрессии. По мнению Соловьева, Россия принадлежит к западной цивилизации: она — часть Европы.

Позиция Белого не так однозначна. Он вводит образ «черной опасности» и предвидит будущий захват Европы — и только Европы — народами черной Африки. И это — справедливая месть за западную колонизацию черного континента. Россию, которая никогда не поддерживала европейскую экспансию в Африке, именно ждет, по мнению Белого, другая судьба: обновиться и возродиться, не уступая мулатизации, обрушившейся на Европу. Насколько Германия и Европа порочны и развращены, настолько, в представлении Белого, Россия живая и динамичная страна, несмотря на свою трудную судьбу:

> «В жизни недавней Москвы был толчок, от которого повалилися здания; но и — выперли новые недра системой хребтов; изменился рельеф жизни города. <...> Сдвиг был: он сломал все устои, сорвал он безжалостно старые вывески, глыбами нагромоздив их стремительно, безповоротно <...>; метаморфозы такой нет в Берлине; и — да: динамизм ему чужд; он — статичен. <...> Мое первое впечатление от Москвы — впечатление источника жизни <...>» (ЦТ. С. 68, 72, 73).

После пребывания в Берлине и окончательного возвращения в Советскую Россию Белый начинает считать страну совершенно далекой от европейской действительности. Россия и Европа, следовательно, становятся, в сущности, разными мирами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Соловьев В. С.* Китай и Европа // Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. 2-е изд. Т. 6. СПб.: Просвещение, 1914. С. 93–150. Далее — КЕ.

2 *Соловьев В. С.* Краткая повесть об антихристе // Там же. Т. 10. СПб., 1914. С. 193–221. Далее — КП.

3 *Андрей Белый.* Офейра. Путевые заметки. Ч. 1. М.: Кн-во писателей в Москве, 1921. Далее — ПЗ. Переиздана как «Путевые заметки. Т. 1. Сицилия и Тунис» (Берлин: Геликон, 1922) с тремя дополнительными главами.

4 *Андрей Белый.* Африканский дневник / Публ. С. Д. Воронина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М.: Студия ТРИТЭ, 1994. С. 330–454. Далее — АД. См.: *Котрелев Н. В.* Злосчастная судьба счастливой книги: К истории путевых записок Андрея Белого // Там же. С. 327–330.

5 *Андрей Белый.* Одна из обителей царства теней. Letchworth Herts (England): Prideaux Press, 1977 [переиздание книги 1924 г.]. Далее — ЦТ.

6 См. напр.: *Нива Ж.* Du 'Panmongolisme' au 'Mouvement eurasien': Histoire d'un thème littéraire // Cahiers du monde russe et soviétique. 1966. Вып. 7. № 3. С. 460–478; *Молодяков В. Э.* Концепция двух Востоков и русская литература Серебряного века // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1990. Т. 49. № 6. С. 504–514; *Савелли Д.* Дракон, гидра и рыцарь // Новый мир. 1996. № 2. С. 187–193; Владимир Соловьев и культура Серебряного века / Отв. ред. Е. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2005.

7 Напр.: Ф. Рюккерт, Мухаммад аль-Идриси, П. Топинар, А. Елисеев, Э. Реклю и др.

8 О «желтой опасности» см.: *Россман В.* Два призрака XIX века: «желтая опасность» и еврейский заговор в европейских сценариях заката Европы // Зеркало. 2003. № 21–22 (электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/zerkalo/2003/21/ro21.html).

9 Альберт Баратье (1864–1917) — французский генерал, служил в Африке много лет; автор книг «À travers l'Afrique» (1912) и «Épopées africaines» (1914).

10 Рене Маран (1887–1960) — французский писатель, лауреат Гонкуровской премии (за роман «Батуала», 1921).

А. Л. Доброхотов (Москва)

ЦВЕТ И РИТМ РЕВОЛЮЦИИ: ИНТУИЦИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО*

В творчестве Андрея Белого статья «Революция и культура»[1] занимает своеобразное место. Это его первая и, пожалуй, последняя попытка включиться в собственно революционную тему и найти общий язык с создателями новой идеологии[2]. Дискурс философской революционной публицистики к этому времени имел уже недолгую, но насыщенную традицию. Как непосредственное начало формирования «метафизики революции» можно рассматривать рефлексию революции 1905 г., которая, кроме философских текстов, впитала и «идейные сборники» («Вехи» и т. п.), и литературную полемику, и, разумеется, обильные плоды самой литературы. Продолжением был постфевральский дискурс «времени надежд», богатый теоретическими статьями и журнальной публицистикой, в котором произошел «метафизический прорыв» темы революции в работах русских философов. В это время окончательно формируются частично пересекающиеся, но не тождественные подходы к пониманию революции, оживившие старые схемы русской историософии: эсхатология, софиология, синкретическая религиозная мистика, национально-культурный миссионизм и т. п. Первая постоктябрьская волна осмысления событий радикально разбивает этот поток на два русла: на «да» (с его литературно-поэтической доминантой) и «нет» (хорошо репрезентированное философами сборника «Из глубины» Казалось бы, четкого водораздела нет, и литературно-публицистические переживания культурной элиты дают множество компромиссных вариантов. Но все же это несколько рискованное упрощение ситуации подкрепляется фактом быстрого втягивания всего «третьего» в означенные русла: процесса, который в целом закончился к 1922 г. Как ни странно, в эту долгожданную эпоху перемен Андрей Белый обнаруживает себя едва ли не на «чужом пиру».

* Статья подготовлена в результате проведения работы 16-01-0021 в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики" (НИУ ВШЭ)» в 2016–2017 гг. и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

После пророческих глубин «Серебряного голубя» и «Петербурга» тема революции отходит на второй план: Белого волнуют тайны эволюции, близкие его гетеанству, йенского чекана романтизму и новооткрывшейся ему антропософии. Его последняя и главная тема — «история становления самосознающей души» — предполагает разгадку ритмов и смыслов эволюции, в которой революционные коллизии суть лишь закономерная цезура. В революционные месяцы им создаются «Котик Летаев» и «Глоссолалия», которые рассказывают скорее о преодолении разрывов, чем о переворотах. «Связь блесков», «прорастание смыслов», фантазии «звукообразов», преодолевающих «раздвоенье словесности», — все это служит психогенезу: неуклонному разворачиванию «я» в личной и мировой истории. «Революция» в этом процессе — лишь один из инструментов. Ближе Белому понятие «кризиса»: именно этому феномену посвящался задуманный и частично выполненный в 1920-х гг. цикл работ. Но «кризис» в его понимании значит ритмически необходимый «перелом» и «перевал» в ходе цельного процесса, а не катастрофический переворот.

Статья «Революция и культура» интересна тем, что в ней Белый пытается акцентировать тему революции и таким образом найти в своих собственных темах «рифмы» к актуальным событиям. Ему представляется, что можно согласовать эволюцию души и революцию в обществе, перебросив мостик от искусства к революции, высветив их глубинное родство. Рассуждает он следующим образом. Внешне связь роста творческих форм и роста революции обратна, как рост стеблей и корней, но центр роста — один. Искусство, как и все формы культуры, предполагает культ и эволюцию; революция же разбивает и сметает все формы. С одной стороны — зеленая поросль культуры, с другой — раскаленная лава революционного вулкана. Но зеленый цвет дополнителен красному; пересечение же их — в белизне Аполлонова духовного света: в искусстве. Застывшие формы искусства становятся властью принудительной силы, и тогда их столкновение с живым духом рождает карающий Прометеев огонь. Это и есть очаг революции: революция начинается в духе. Но и заканчивается она в духе — как радуга новорожденной культуры. В самой же революции искусство — это процесс, не имеющий проявленной формы. Революция и культура могут угрожать друг другу: разрушительна для культуры неоформленность содержания революций, но продукты культуры, превратившиеся в «товар», также уничтожают свободу движения жизни. В своей основе, как видит это Белый, столкновения революции и культуры — это социальное проявление диалога двух человеческих «я»: высшее «я» сталкивается с оплотневшими продуктами своего творчества, с косным «я» как своим двойником, и вступает с ним борьбу. Это по сути — корень всех искусств: трагедия как борьба с роком. Изобразив эту глубинную коинциденцию противоположности искусства и революции, Белый протестует против живописания революции «протоколами» и «фотографиями». Революция — акт зачатия творческих форм, но рождаются они в преображенном виде. Здесь Андрей Белый предлагает новую цветовую семантику: голубые цветы романтики, нега лазури, золото солнца.

> «В механическом взгляде на жизнь революция — взрыв, обрывающий мертвую форму в бесформенный хаос; но ее выражение иное: скорее она есть давление силы ростка, разрыванье ростком семенной оболочки, пророст материнского организма в таинственном акте рождения; революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать *инволюцией* — воплощением духа в условия органической жизни; революционное выражение инволюции есть один частный случай инволютивных процессов; а именно: столкновение силы ростка с ненормально утолщенным коростом формы; здесь насильственно сброшена форма — каркас. <...> Инволюция <...> связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что *младенец взыграл во чреве*»[3].

Таким образом, традиционное понимание революции Белый замещает двуполярной моделью «революция-инволюция», чем смягчает оппозицию «революция-эволюция». В свете этого под вопросом оказывается не только озадачивание художника простодушным отражением революционных событий, но и более утонченная задача разрушения старых форм: «Революция форм еще не есть революция; нет, она — разложение косной материи творчеств; новое содержание под обломками формы являет себя в разрушительных вихрях, опустошающих формы <...>» (С. 302). Показывая, чем является новое содержание в душевных глубинах культуры, Белый дает следующий ряд противопоставлений: *ритм*, а не вихрь; *лад*, а не шум; *стих*, а не стихия. Однако всего этого нет пока в действительности; «лад» лишь предчувствуется, а «изломанные формы» — лишь безмолвный символ будущего.

> «Революция в области формы — последствие романтизма: ощущение безглагольности, несказанности вечно сопутствует ей; тайна будущей формы не вскрыта, а сущие формы изношены; и они упадают; революция в области форм иллюзорна: она — эволюция разложения мертвых, застывших каркасов под давлением внутренних импульсов, не явивших свой лик» (С. 301).

Поэтому для Белого так важна энергия романтического предчувствия. Она позволяет дистанцироваться от прямого «заказа» на служение времени, поскольку поле ее работы — на краях революции: «Первые революционные грохоты крадутся на голубиных шагах... внутри нас. Всей романтикой творчества обрамлена революция» (С. 302). Заратустровы «голубиные шаги» многозначительно консонируют с лазурью и золотом, которые Андрей Белый неожиданно увязывает с плодами революции. К изобилию небезупречных катахрез, которыми в статье описаны отношения творческого порыва и инертной реальности, надо отнестись с пониманием, ведь Белый решает сложную задачу защиты творчества от «ангажированности» и в то же время — задачу его призыва к «инволюции» в революцию. Ответ Белого на клич Керенского «быть романтиками» читать и вовсе трудно. Поэт благословляет «соединение революционера с художником в *пламенном энтузиазме* обоих, в романтике

отношения к происходящим событиям» (С. 303). Конечно, сейчас мы знаем, что Керенскому следовало бы не сливаться в энтузиазме, а добить большевистскую гадину, но ведь статья написана в момент, когда был ликвидирован июльский мятеж и у страны впереди было четыре месяца надежды. Разъясненный же выше смысл «романтики», по Белому, — это скорее проведенная граница, чем безоглядное «слияние». Далее Белый дает четкую формулу конфликта (а не гармонии) двух сил культуры: «противоречие между революцией и искусством есть столкновение материалистического отношения к искусству с абстракциями революции; столкновение выглядит столкновением равно отрицательных сил: силы косности форм и бесформенной силы порыва» (С. 303). «Абстракцией революции» Белый считает «экономический материализм», для которого революции духа недостаточно революционны, поскольку буржуазны. Он возвращает материалистам их упрек, утверждая, что любая социальная революция буржуазна, поскольку вытекает из эволюции экономических отношений. Такова же и революция форм, скованная «буржуазной» зависимостью от продукта (застывшей материи) и орудий производства, которые ворвались в современный мир искусства. В этом Белый видит современную трагедию искусства, выраженную в отрицании творчества, провозглашенного гениями-бунтарями XIX века. Подлинная революция — духовная: она переходит от труда (абстракция творчества) к самому творчеству, тем осуществляя истинный «скачок в царство свободы».

> «<...> это *царство свободы* есть, в сущности, лишь признание нового измерения жизни вне бренных условий товарной культуры и ей обусловленной бренной рассудочной мысли. Только *новым сознанием* измеримо грядущее *царство свободы*; но сознание это лежит за пределом сознания, нам данного» (С. 304).

Эволюцию творчества Андрей Белый изображает как действо в трех актах. Акт первый — создание мира искусств; акт второй — созидание себя по образу и подобию мира и борьба с собственной бренною формой, во время которой и происходит уход из искусства; акт третий — вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей (С. 305–306). Только третий акт становится подлинной революцией жизни; но перед этим он исчезает как мир форм; в «осуществленной» культуре он бесформенен, поскольку запределен ей. Как можно заметить, революция духа в этой версии отнюдь не отбрасывает общественный смысл преображения души, но придает ему особый модус:

> «<...> лежащие в будущем формы общественной жизни, осуществленные революцией собственно, не суть вовсе формы какой-нибудь *"большевистской"* культуры, а — вечносущее, скрытое под формальной вуалью искусств. <...> Царство нашей свободы, осуществимое в будущем, уже здесь: ныне с нами; оно *"вечносущее"*, скрытое в мире искусств» (С. 306).

Эта вполне эсхатологическая картина имеет, при всем том, измерение актуальности: ведь вечносущее — уже здесь. Рассматривая формы искусства

«по плотности», т. е. по степени зависимости от материальных масс, скрывающих будущее, Белый особо выделяет музыку, через безóбразный голос которой слышна революция духа и приоткрыто вечносущее. Только музыка может сыграть роль посредника между миром победившей революции духа (на принципиальной невидимости которого настаивает Белый) и видимыми сегодня формами искусства. Характерна следующая его пропорция: как пролетариат есть класс среди классов, миссия которого — выход из классовой градации общества, так и музыка — форма среди форм, миссия которой — выход за форму, растворение продуктов творения (форм искусства) в процессе творения (С. 307). Белый поминает пролетариат, не забывая о том, что цель статьи — наладить диалог с новой властью, но и не отказываясь от задачи синтеза красного и зеленого в аполлоновской белизне. Музыка важна для него тем, что не добавляет еще одну форму к другим, а переводит язык формы на язык отклика души, которая в своем отзыве уже вполне автономно формирует себя: это и есть искомый Белым психогенез, его музыкальная энтелехия.

> «Музыка, так сказать, математика нашей души; по отношению к многообразию пробуждаемых ею и мыслей, и образов она как бы есть тот закон, который их вызывает в душе, есть единство раствора, а мысли и образы музыки в нас суть кристаллы. <...> ритмы будущих наших деяний в сошедшем к нам царстве свободы — даны; самые ж законы деяний нам остаются невскрытыми: музыка — глубже даже законов, нам данных в словах; она есть закон внутри нас нашей вечной свободы; и речь — порожденье ее. <...> сама ее форма прообразует нам революцию творчества, в ней призыв к осуществлению царства свободы, и потому-то лишь в ней предельное обнажение творчеств; и поздней других форм нам сложилась в истории формой; в ее форме попытка оформить за-форменный хаос, раскрыть революцию духа под революцией формы; музыка есть попытка выразить формою квинтэссенцию процессов творения» (С. 307);

Или:

> «Музыка есть невскрытый конверт с содержанием нашей судьбы: в музыке — содержание будущей исторической жизни; музыка — это голубь с вершины грядущего Арарата, приносящий в наш ковчег свою первую, масличную ветвь; эта весть есть решение участи всех заключенных в ковчеге; оттого-то она всенародна; и вместе — индивидуальна, интимна: касается каждого; в ней раскрытие каждой индивидуальной души до подлинно всенародного образа; но этот образ наш внутри нас как звезда; он — не виден; он дан в пучке блесков». (С. 308).

Отметим в этом пассаже несколько важных моментов. 1) Музыка *оформляет* «за-форменный» хаос; она остается аполлинийской, а не дионисийской силой. 2) Она апофатична, поскольку не предполагает доступного содержания («невскрытый конверт»), но она дает всеобщий «закон», и потому Белый, вполне в духе Новалиса, называет ее математикой. 3) Она «всенародна» (вежливый поклон Вагнеру и Керенскому), но и «индивидуальна» и даже «интимна».

4) Речь вторична; она — порождение музыки. Очерченный концепт совсем не похож на блоковскую «музыку революции»[4], хотя первая ассоциация подсказывает именно этот аналог. У Блока «музыка» иносказательно чаще всего обозначает глубинную связь и перекличку внешне непохожих явлений (то, что сейчас изучает культурология), применительно же к революции — это голос стихии. Пусть в статье «Интеллигенция и Революция» Блок говорит, что «дух есть музыка», и даже (не в полемике ли с Белым?) призывает не «загораживать душевностью пути к духовности», его собственная «музыка» этого текста воспринимается как эвокация духа стихии; и когда Блок вспоминает, что демон повелел Сократу слушаться духа музыки, кажется, что ключевое слово здесь не «Сократ», а «демон». Для Белого же музыка революции позитивна и конструктивна, но при одном важном условии: мы должны считывать и расшифровывать ее ритм, а не идейно-словесные программы. Как следует из его статьи, структурно-ритмическое сообщение революции бесконечно важнее и таинственнее, чем словесно-идейные оболочки. Кажется, остается малоизученным отношение Белого к аритмологии его отца, но очевидно, что он обращал внимание на ее символический потенциал, отмечая, например, что «как математик, он включал в теорию эволюции революционную роль скачка, прерыва, вероятности, качества»[5]. Как символист, Андрей Белый тоже включил в свою теорию эволюции апофатическую функцию революции. И совсем не удивительно, что главным откликом на события мятежной эпохи стала его фонетическая фантазия о семантике и ритме звукообразов. Возможно, это самая оригинальная для того времени интерпретация исторического сдвига: революция как глоссолалия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Статья написана в июне–июле 1917 г. и опубликована как брошюра: *Андрей Белый*. Революция и культура. М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917.

2 О сложной тактике адаптации к советской идеологии см.: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006; *Спивак М. Л., Одесский М. П.* Андрей Белый между символизмом, антропософией и советской властью: Символизм стиховедения vs. стиховедение символизма // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. K. Duda, T. Obolevitch. Krakow, 2010.

3 *Андрей Белый*. Революция и культура // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 300–301. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

4 О многоаспектной в этом отношении оппозиции «Блок — Белый» см.: *Чубаров И. М.* Символ, аффект, мазохизм (Образы революции у Белого и Блока) // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый — Вячеслав Иванов — Александр Скрябин. М., 2013.

5 *Андрей Белый*. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 171.

С. А. Серегина (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И НИКОЛАЙ КЛЮЕВ: ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО МИФА*

М. Л. Спивак в предисловии к фундаментальному своду документов памяти Андрея Белого цитирует черновой автограф некролога Б. Л. Пастернака, Б. А. Пильняка и Г. А. Санникова, в котором список учеников Белого был больше, чем в окончательной редакции: «<...> равно как под его влиянием были — Есенин, Маяковский, Бабель, Олеша и очень, очень многие другие»[1].

Действительно, Есенин неоднократно сам говорил об этом влиянии, называя Белого среди своих любимых писателей. Однако даже если бы мы не располагали признаниями Есенина и свидетельствами современников[2], то теоретическим основанием для сравнения текстов Белого и новокрестьянских поэтов мог бы служить тезис О. А. Клинга о «генетическом присутствии» постсимволизма в литературе 1910–1917 гг.»[3].

Ту же логику рассуждений можно применить, сопоставляя тексты Белого и Н. А. Клюева с тем уточнением, что Клюев был для Белого фигурой более масштабной, чем Есенин: «Н. А. Клюев <...> все более и более, как явление единственное, нужное, необходимое, меня волнует: ведь он — единственный народный Гений (я не пугаюсь этого слова и готов его поддержать всеми доводами внешнего убеждения)»[4].

Известно, что в эстетике модернизма народная культура воспринималась как «материал, которым надо воспользоваться для создания стиля, отвечающего условиям общеевропейской культуры»[5]. Приход в литературу новокрестьянских поэтов был неизбежным следствием такой установки: с одной стороны, они оправдывали горизонты ожиданий культуры модернизма, с другой — становились ее необходимой частью. Встречное движение поэта-символиста и новокрестьянских поэтов, отмеченное творческим и интеллектуально-философским поиском, можно интерпретировать как глубинную интенцию всей культуры модернизма, нацеленную на снятие оппозиций и формирование новых актуальных смыслов: как стремление рафинированной эстетской культуры и культуры архетипов и архаики к взаимному преобразованию и взаимодействию. Как известно, мысли о «новом восстании народного мифа» и «новой

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

крестьянской общине»[6] присутствовали в кружке «аргонавтов». Говоря языком самого Белого, новокрестьянские поэты стали для поэта-символиста воплощением «вечного зова», который зазвучал еще в начале 1900-х: «Старина, в пламенеющий час / обуявшая нас мировым, — / старина, окружившая нас, / водопадом летит голубым»[7].

Кроме взаимного притяжения «стихии» и «культуры» Белого, с одной стороны, и Клюева и Есенина, с другой, объединяла общность модернистского мироощущения. А. В. Лавров, раскрывая характер мироощущения Белого, называет его «специфически символистским», но, кажется, оно вполне может быть названо «модернистским». Особенность этого мироощущения А. В. Лавров со ссылкой на З. Г. Минц формулирует так: «<...> восприятие мира как "искусствоподобного" феномена, приписывание реальности свойств художественного текста»[8].

Клюев и Есенин пришли в литературу со своим ярким и самобытным поэтическим языком и большим стилем, однако они унаследовали у младших символистов веру в жизнетворческую силу искусства. Их по-своему волновала «проблема новой культуры и нового быта, в котором искусство — наиболее мощный рычаг»[9], и действительно объединяла с символистами установка на слияние текста жизни и текста искусства. Формирование этой установки у Клюева и Есенина было результатом усвоения предшествующей поэтической традиции, общение с Блоком и Белым и вероятное знакомство с определенным корпусом текстов, частью непосредственно символистских, частью текстов-посредников. Выявление максимально широкого круга этих текстов — задача еще не решенная. Некоторые из них будут приведены ниже. Одним из примеров такого рода текстов может служить статья А. А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910). Творчество Блока вообще, по неоднократным свидетельствам самого Клюева, стало для него большим поэтическим и эстетическим опытом, и тот внимательный анализ, которому он подвергает эту статью, является еще одним тому подтверждением. По прочтении статьи Клюев пишет Блоку письмо, в котором просит адресата разъяснить слово «теург»[10]. Скорее всего, эта просьба была своеобразным игровым ходом, так как Клюев к этому времени не мог не знать центрального понятия символистской философии. В противном случае не приходится сомневаться, что Блок дал ему соответствующие разъяснения.

Время знакомства Клюева с Белым совпадает со временем работы поэта-символиста над статьей «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» (1917), которая была опубликована в первом выпуске альманаха «Скифы». С. И. Субботин, занимавшийся вопросом творческих контактов Белого и Клюева, полагает: «Беседы поэтов друг с другом и знакомство Белого со стихами Клюева, предназначенными (как и работа Белого) для публикации в первом сборнике "Скифы", дали обильный материал для подкрепления уже сформировавшихся ранее тезисов беловского трактата и послужили стимулом к рождению у Белого новых мыслей и теоретических идей»[11].

С. И. Субботин в качестве доказательства мысли о том, что взгляды Белого окончательно оформились под влиянием Клюева, приводит строки из стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...», написанного до встречи двух поэтов. В статье «Жезл Аарона» Белый пишет о жизнетворческой природе звука: «В звуке слова — душа; одушевление данного мира в творимой действительности невозможно вне слова»[12]. Однако в работе 1917 гг. Белый транслирует свои эстетические представления 1900-х гг. Уже в статье 1909 гг. «Магия слов» теоретик младосимволизма обосновывает свое представление о «первородном творчестве»[13] слова. Концептуальная связь между представлениями Белого о звуке в 1909 и 1917 гг., а также то, что Клюев на языке метафор воспроизводит эти представления, может говорить о том, что Клюев был знаком с теургической концепцией Белого и его работами 1900-х гг. до личной встречи с ним.

Конечно, Белый не случайно цитирует строки из стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...» (на что обратил внимание и С. И. Субботин). На метафорическом языке новой поэзии Клюев говорит о том же, о чем Белый размышлял с 1900-х гг.: о таинственной силе эстетического впечатления, которым обладает звук, о мистической связи звуковой оболочки слова с миром органики, о том, что «корень звука», говоря словами Белого, «растет из духовного опыта, где этот корень есть внутренно произносимое имя»[14].

Вера Клюева в жизнетворческую силу поэтического слова была обусловлена прежде всего мифопоэтическими и фольклорными представлениями. Однако идея теургического искусства оказывается актуальной для новокрестьянского поэта и во многом определяет пророческий и жизнетворческий пафос его произведений дореволюционных и революционных лет.

В художественном сознании Белого и Клюева присутствует общий комплекс образов и сюжетов, которые, в свою очередь, организуют литературный миф. Безусловно, у каждого из поэтов своя генеалогия и история развития этих образов и сюжетов. Однако с известной степенью условности можно говорить о том, что в этом мифе выделяется ряд общих структурных и смысловых элементов.

В сборнике «Золото в лазури» Белого представлена мифология, которая в своей внутренней логике останется неизменной на протяжении всей творческой эволюции писателя. Эта мифология строится вокруг идиллического пространства небесной географии или географии земной, но теряющей свои отчетливые контуры: это «золотистая даль» (С. 79), «голубеющий бархат эфира» (С. 79), «бирюзовая Вечность» (С. 80), «золотеющий мир» (С. 82), «воздушный чертог» (С. 84), «беззакатность вечного дня» (С. 85), «горизонт золотой» (С. 88), «невозможное» (С. 89), «облачная стая» (С. 95), «звезды в золоченом убранстве» (С. 98), «лазурные» и «чистые» пространства (С. 99) и т. д. Этот идиллический топос — часть «аргонавтического» мифа Белого по пересозданию мира. «Золото в лазури» (имя идиллического топоса Белого 1900-х гг.) — это земное пространство, уже преображенное теургическим взглядом поэта,

и небесное, космическое пространство, к овладению которым устремлен теург. Такая жизне- и космотворческая устремленность Белого рождает образ «серебряного пути» (С. 89), т. е. пути к идиллическому топосу. Эти два образа организуют сюжет о преодолении «пути к невозможному»: «Мы летим к невозможному рядом. / Наш серебряный путь / зашумел временным водопадом» (С. 89).

Е. В. Глухова называет этот сюжет «жизнестроительной моделью» в сознании Белого[15]. Действительно, сюжет о преодолении поэтом-теургом жертвенного посвятительного пути является одним из центральных в творчестве Белого. Однако преодоление этого пути оказывается возможным потому, что поэт уже избран и призван:

Звучало мне:
«И времена свиваются, как свиток...
И все — во сне...
Для чистых слез, для радости духовной,
для бытия,
мой падший сын, мой сын единокровный,
зову тебя» (С. 84).

Классический для русской литературы мотив избранничества получает у Белого новое звучание не только благодаря мистико-оккультным обертонам. Каждый раз, возникая в пространстве текста, этот мотив привносит свою собственную семантику, одновременно актуализируя все смысловое поле развернутого теургического мифа. Этот эстетический и мифотворческий опыт будет усвоен и новокрестьянскими поэтами: мотив избранничества, поэтической уникальности («Я последний поэт деревни...») будет работать не только сам по себе, но одновременно отсылать к сложному авторскому мифу. Важно отметить, что и у Белого, и у Клюева, и у Есенина этот мотив не утрачивает силы своего эстетического воздействия в случае восприятия его вне контекста авторской мифологии.

В процитированном выше стихотворении «Закаты» возникает другой мотив, важный для понимания логики мифа Белого. Это мотив падения, срыва мессианского предназначения и зачастую сопряженный с этим мотив сумасшествия. Оба эти мотива отчетливо звучат уже со сборника «Золото в лазури», находясь в связке с упомянутым мотивом избранничества:

Проповедуя скорый конец,
я предстал, словно новый Христос,
<...>
Яркогазовым залит лучом,
я поник, зарыдав, как дитя.
Потащили в смирительный дом,
погоняя пинками меня (С. 86).

Сочетание двух мотивов — избранности и падения — обуславливают напряжение и внутреннюю диалектику авторского мифа Белого, что делает его

органичной и репрезентативной частью амбивалентной модернистской культуры. Для Клюева, на протяжении всей своей творческой эволюции ощущавшего себя «посвященным от народа», мотив собственного падения не имеет такого значения, однако поэт будет использовать его, выстраивая свой миф о Есенине как раз под углом падения. Из рассказа Клюева, записанного Н. И. Архиповым:

> «Поликовался я с ним <с Есениным — *С. С.*> как с прокаженным; чую, парень клятву преступил, зыбке своей изменил, над матерью-землей надругался, и змей пестрый с крысьей головой около шеи его обвился, кровь его из горла пьет»[16].

В творческом сознании самого Есенина (в отличие от Белого) мотивы избранности и падения будут заявлять о себе последовательно, выстраивая его авторский сюжет о преодолении посвятительного пути[17].

Сюжет о посвятительном пути прочитывается и в творчестве Клюева. Уже в ранней дореволюционной лирике поэт выстраивает образ своего лирического героя на сложных религиозно-философских основаниях, одновременно проецируя этот образ на самого себя. Образ окружен тайной посвящения, к которому, как и у Белого, причастен круг избранных: «Мы блаженны, неизменны, / Веря любим и молчим, / Тайну Бога и вселенной / В глубине своей храним»[18].

Как и у Белого, у Клюева — это тайна об идиллическом топосе, к обретению и утверждению которого направлена его внутренняя поэтическая и теургическая работа. «Украшенный чертог» (С. 97), «райские кринЫ» (С. 97), «берега иной земли» (С. 97), «Материк желанной суши» (С. 97), «лучезарные райские реки» (С. 158), «неведомые светы» (С. 158), «нетленный сад» (С. 159), «нетленный город» (С. 152), «украшенная обитель небесная» (С. 155), «лоно Света» (С. 156), «рай золотой» (С. 175), — вот неполный перечень названий этого идиллического топоса. У Клюева, как и у Белого, «нетленный город» оказывается целью теургического акта. Поэт-теург одновременно является носителем идеала и проводником его в мир здесь и сейчас:

Поручил ключи от ада
Нам Вселюбящий стеречь,
Наша крепость и ограда —
Серафима грозный меч.

Град наш тернием украшен
Без кумирен и палат,
На твердынях светлых башен
Братья-воины стоят[19].

Внутренняя диалектика мифа Клюева строится не на противопоставлении мотивов избранничества и падения, как у Белого, а, скорее, на оппозиции мотива избранничества и непризнания, гонения: «Мы в раю вкушаем ягод грозди, — / На земле же терпим крест и гвозди» (С. 177). Однако и эта логика развития сюжета о посвящении в целом совпадает с мифологией «Золота в лазури», где мотивы падения, сумасшествия сопряжены с мотивом отверженности: «Хохотали они надо мной, / над безумно-смешным лжехристом» (С. 86).

Сюжет о преодолении посвятительного пути в дореволюционной лирике Клюева строится вокруг символического образа распятия, который реализует не только традиционную семантику, но и комплекс смыслов голгофского христианства[20]. Сравнивая авторские мифы Клюева и Белого, важно подчеркнуть, что в художественном сознании Клюева образ распятия воплощает собою еще и необходимое и желанное страдание как расплату поэта-теурга и за изначальную избранность, и за последующее посвящение, т. е. за «удел тернового венца»: «Наш удел — венец терновый, / Ослепительней зари. — / Мы — соратники Христовы, / Преисподней ключари»[21].

Революционные годы проходят для Клюева под знаком воплощения мифа о том, что посвятительный путь пройден и идиллический топос, «Белая Индия», станет реальностью: «Познал я, что невидимый народный Иерусалим — не сказка, а близкая родимая подлинность»[22].

Первые «скифские» пореволюционные годы осмысливаются Белым как время возврата к «мистическим зорям» юности. Поэзия Клюева становится для него знаком воплощения его собственного солнечного мифа. Поэт-символист так комментировал строки Клюева из «Песни Солнценосца» «Звонарь преисподней ударит в Монблан...»: «Ценности видений утонченнейших магов Европы — Монблан — перевернуты чашей сердечной в глубинах сознанья народа»[23].

А. В. Лавров, опубликовавший «Воспоминания странного человека» Белого, приводит в комментариях к публикации фрагмент окончания текста, который, по его мнению, не обнаруживает очевидных соответствий с «Воспоминаниями...»[24]. В тексте цитируется поэма Клюева «Песнь Солнценосца». Белый использует строки из клюевской поэмы в качестве вдохновенной поэтической иллюстрации к своей концепции философии культуры и истории. Он противопоставляет «здравый смысл», «рассудочную культуру» прошлого, приведшую к «катастрофе» настоящего, «крови из сердца» будущего:

> «Кровь из сердца нам бросилась в анемичный, рассудочный мозг; искры вспыхнули, высекаем мы свет из очей. Будет день: Солнце Духа, взойдя в сердце нашем, протянется из очей наших светами и отразится на зеркале небосвода: восходом Огромного Солнца; о нем сказал Клюев:
>
> А красное солнце — мильонами рук
> Подымем над миром печали и мук»[25].

Именно Клюев в интерпретации Белого становится одним из провозвестников будущего «Царства Духа». Тот факт, что Клюев тоже обращается к солярной мифологии, имел для Белого колоссальное значение. Начиная со сборника «Золото в лазури», с прозаического отрывка «Аргонавты», символический образ солнца становится одним из центральных в художественном сознании Белого. В революционном и пореволюционном творчестве Белого символический образ Солнца наполняется новыми смыслами, которые определяет концепция мистерии человеческих отношений и преображенной природы. По мнению Е. В. Глуховой, символическая парадигма солярности в образной

системе авторской картины мира «содержит в себе архетипическую идею мистического изменения: тела, души, социума и мира»[26].

Белый интерпретирует Клюева сквозь призму своей мифологии. Поэт-символист подчеркивает пророческий пафос в строках Клюева «В потир отольются металлов пласты, / Чтоб солнца вкусили народы-Христы»: «Человечеству суждено разорваться, если оно не поймет, что в металлах закованы “души природных существ”; освобождение и — переплавка продуктов природы из пушечных жерл в храмовые потиры»[27]. Одновременно сам текст «Песни Солнценосца» отсылает к ключевым идеям Белого — о новой культуре как единстве разобщенных культур и о создании новой действительности посредством совершенных и убедительных в своей силе художественных образов.

Клюев писал поэму уже после знакомства с Белым. Известно, что 12 февраля 1917 гг. он «присутствует на докладе Белого “Александрийский период и мы в освещении проблемы "Восток или Запад" ”» на заседании Религиозно-философского общества и «по приглашению докладчика читает свой “Новый псалом”»[28]. В докладе Белый выстраивает оппозицию: Восток — народная культура — знание сердца — подсознание (с одной стороны) и Запад — интеллигентская культура — деланье головы — сознание (с другой). Элементы одного ряда могут полностью себя реализовать в гармоничном единстве с элементами другого ряда. Символом первого ряда становится Аполлон Аполлонович Аблеухов (герой романа «Петербург»). Символом культуры Востока и народной культуры — плотник Кудеяров из «Серебряного голубя». Однако Кудеяров является воплощением стихии, не оплодотворенной и не преображенной Логосом. В революционные годы именно Клюев знаменует собой осуществление давних чаяний поэта-символиста: соединение стихии и Логоса, Запада и Востока, интеллектуального опыта и потаенного народного знания. В предисловии к публикации «Песни Солнценосца» Белый писал: «Сердце Клюева соединяет пастушечью правду с магической мудростью; Запад с Востоком; соединяет воистину воздыхания четырех сторон Света»[29]. В докладе «Александрийский период и мы...» Белый говорит то же самое: «Соединяются: ЗАПАД с ВОСТОКОМ; и — вера со знанием. В тело мира врастает скелет мысли Слова»[30].

В свою очередь, Клюев в «Песне Солнценосца» облекает в поэтическую форму идею Белого о синтезе культур:

> Китай и Европа, и Север и Юг
> Сойдутся в чертог хороводом подруг,
> Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать (С. 364).

В последних строках прочитывается очевидная перекличка с метафорическим образом из стихотворения Белого периода «Золота в лазури», которое он цитирует в докладе «Александрийский период и мы...»: «В земле, упадающей глыбе, / О Небо, провижу Тебя»[31]. Более того, с большой долей уверенности можно говорить о том, что образ «солнценосцев» у Клюева восходит к образу «солнечных броненосцев» Белого в «Аргонавтах». Несмотря на то что

солярный миф поэтов имеет разную генеалогию, очевидно, что в обоих случаях его семантика определяется идеей вселенского дела, космического преобразования, переустройства бытия: «Мы — рать солнценосцев на пупе земном — / Воздвигнем стобашенный, пламенный дом» (С. 364).

В докладе «Александрийский период и мы...» Белый говорит о солнечном свете как о просветляющем сознание свете Логоса, свете Фаворском. В конечном итоге новое солнце означало на языке Белого «схождение Слова»[32], т. е. воплощение новой реальности бытия. Тот же миропреобразовательный смысл воплощает образ солнца в поэме Клюева: он символизирует наступающую «золотую» эру в эпохе человечества, и сам поэт, прошедший путь посвящения, сопричастен ее приближению: «Я же — в избе и в хлеву / Ткал золотую молву» (С. 365).

Уже первое приближение к сопоставлению и сравнению мифотворческого опыта Белого и Клюева позволяет говорить о наличии общего мифа в двух сценариях символистской и новокрестьянской линий в литературе русского модернизма. Этот миф строится вокруг сюжета об эзотерическом пути, который преодолевает избранный поэт-теург, переживая страдания и/или падение и успешно их превозмогая. Поэт-теург изначально является носителем «идеала бытия» и тайного знания, которое по мере прохождения этапов посвящения только углубляется и, в конечном итоге, посредством теургического акта должно способствовать воплощению идеала в действительность.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Спивак М.* Смерть Андрея Белого // Смерть Андрея Белого. М., 2013. С 31.

2 А. А. Блок после встречи с Есениным сделал 4 января 1918 гг. запись в дневнике: «<...> вообще — напев А. Белого — при чтении стихов и в жестах, и в разговоре» (С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступит. ст., сост. и коммент. А. А. Козловского. М., 1986. Т. 1. С. 175).

3 *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 39. См. также: *Клинг О.* Поэтическое самоопределение Есенина и символизм // Филологические науки. 1985. № 6. С. 10–16; *Швецова Л. К.* Сергей Есенин и Андрей Белый // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 6. С. 535–547; *Серегина С. А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: творческий диалог. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2009.

4 Письмо Белого к Иванову-Разумнику от 4 января 1918 гг. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 148. См. также запись в «Ракурсе к дневнику» за февраль 1917 гг.: «Этот месяц переживаю полосу увлечения поэзией Есенина и Клюева» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 85).

5 *Маковский С.* Русская национальная живопись // Талашкино. Изделия мастерских кн. М. К. Тенишевой. Пг., 1905. С. 51.

6 *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 65.

7 *Андрей Белый.* Вечный зов // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 85. Далее цитируем по первому тому с указанием в страницы в тексте.

8 *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 107.

9 *Андрей Белый.* Начало века. С. 127.

10 Письмо от 5 ноября 1910 гг. См.: Письма Н. А. Клюева к Блоку / Вступит. ст., публ. и коммент. А. А. Азадовского // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. 1987. С. 499.

11 *Субботин С. И.* Андрей Белый и Николай Клюев. К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 391–392.

12 *Андрей Белый.* «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» // Скифы. 1917. № 1. С. 160.

13 *Андрей Белый.* Магия слов // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 132.

14 *Андрей Белый.* <План лекции> Жезл Аарона / Предисл., публ. и примеч. Е. В. Глуховой // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 79.

15 *Глухова Е. В.* «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. С. 9.

16 *Клюев Н. А.* Словесное древо. Проза / Вступит. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб., 2003. С. 64.

17 См. подробнее: *Серегина С. А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: эзотерический путь // Миры Андрея Белого. С. 177–194.

18 *Клюев Н. А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб., 1999. С. 137. Далее цитируем по этому изданию с указанием страницы в тексте.

19 *Клюев Н. А.* Братские песни (Песни голгофских христиан). М., 1912. С. 4. Цитируем по этому изданию, т. к. в кн. «Сердце Единорога» текст дан по редакции 1918 гг., где последняя строчка первого четверостишия выглядит так: «Заревой, палящий меч» (С. 152).

20 См. об этом также: *Серегина С. А.* Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918) // Мифологические образы в литературе и искусстве / Отв. ред. М. Ф. Надьярных, Е. В. Глухова. М., 2015. С. 262–284.

21 *Клюев Н. А.* Братские песни. С. 4. Цитируем по изд. 1912 гг., т. к. в кн. «Сердце Единорога» текст дан по редакции 1918 гг., где это четверостишие отсутствует.

22 *Клюев Н. А.* Гагарья судьбина // Клюев Н. А. Словесное древо. С. 35.

23 *Андрей Белый.* Песнь Солнценосца // Скифы. Вып. 2. Пг., 1918. С. 9.

24 *Лавров А. В.* «Воспоминания странного человека» // Миры Андрея Белого. С. 51.

25 Там же.

26 *Глухова Е. В.* Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / Отв. ред. А. Л. Топорков. М., 2015. С. 147.

27 Цит. по: *Лавров А. В.* «Воспоминания странного человека». С. 51.

28 *Субботин С. И.* Н. А. Клюев (1884–1937). Хронологическая канва жизни творчества // Николай Клюев: воспоминания современников / Сост. П. Е. Поберезкина. М., 2010. С. 786.

29 *Андрей Белый.* Песнь Солнценосца. С. 10.

30 *Андрей Белый.* Александрийский период и мы в освещении проблемы «Восток и Запад». Доклад на заседании Петербургского религиозно-философского общества 12 февраля 1917 г. / Публ. М. С. Киктева // Ариаварта. 1998. № 2. С. 264.

31 Там же.

32 Там же. С. 265.

И. Е. Лощилов (Новосибирск)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ МОЛОДОГО ЗАБОЛОЦКОГО

В конце 1947 г. Н. А. Заболоцкий писал своему наставнику в историко-филологических науках В. А. Десницкому:

> «Я хорошо помню, как в августе <19>21 года, когда на стенах города были расклеены афиши о траурных вечерах по поводу смерти Блока, Вы впервые экзаменовали меня, принимая в институт; как я безбожно путал Пугачева со Стенькой Разиным, но зато назубок знал символистов вплоть до Эллиса...»[1].

Все в том же давнем 1921 г. будущий автор «Столбцов» писал другу детства М. И. Касьянову: «Сколько утрат — умер А. Блок, уехал из России А. Белый, Гумилева — расстреляли»[2]. Не зная, разумеется, о дальнейшем развитии событий, юный Заболоцкий (тогда еще Заболотский) мысленно поместил эмиграцию Андрея Белого среди больших потерь отечественной словесности.

Важность Белого и несомненное знакомство с его поэзией еще в долитературный, уржумский период подтверждается воспоминаниями М. И. Касьянова:

> «Мы возрастали под влиянием поэтов символистов, прежде всего Блока и Белого. <...> После нового [1918. — *И. Л.*] года в Уржум пришла книжка какого-то журнала, в которой были напечатаны “Двенадцать” Блока, его же “Скифы” и одно стихотворение Андрея Белого, где были слова: “<...> Россия, Россия, Россия, / Мессия грядущего дня!” Для нас эти стихи любимых поэтов сыграли большую роль в смысле признания мессианского значения новой революции»[3].

В статье «О сущности символизма», написанной 19-летним Заболоцким для студенческого журнала «Мысль»[4], говорилось:

> «Русские символисты К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов и А. Белый развили теорию символизма до той чистоты и законченности, которая была так заметна в русской поэзии еще не так давно. Уже в самом процессе осуществления задачи приподнять завесу с таинственного мира объектов крылось некоторое недоразумение. Таинственный мир, являющийся символистам, был далеко не объективным, наоборот, он носил в себе резкий отпечаток индивидуальности автора. Таковыми были Эльдорадо для Э. Поэ, “непостижимый край родной” для Белого[5], “звезда Маир” для Ф. Сологуба.

> Вдохновенные откровения миров не были гласом природы, но видением индивида, стремящегося к ним всей силой поэтического влечения. Этим я объясняю упадок действительного символизма и то, что его талантливые представители, занимающие в современной русской литературе доминирующее положение (Брюсов, А. Белый), уже утратили свой прежний литературный облик»[6].

Имя Эллиса возникает в письме Заболоцкого 1947 г. неспроста: название статьи в точности повторяет название первой, обобщающей части книги Эллиса «Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый» (М., 1910. С. 1–48)[7].

Вскоре после окончания института, в 1925 г., у Николая Заболоцкого (уже не За́болотского) складывается стратегия, в соответствии с которой поэт декларирует неприятие едва ли не всей поэзии XIX и начала XX вв. В начале 1930-х гг. поэт говорил:

> «Когда-то у поэзии было все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно. Последний, уже ограниченный расцвет в поэзии, был при романтиках. В России поэзия жила один век — от Ломоносова до Пушкина. Быть может, сейчас, после большого перерыва пришел новый поэтический век»[8].

Из всей предшествующей эпохи Заболоцкий оставил в качестве поэтического и этического ориентира лишь фигуру Велимира Хлебникова.

Такая политика отчасти объясняет несвоевременную остро́ту Заболоцкого, сохранившуюся в передаче Л. С. Липавского. При обсуждении недавней смерти Белого Заболоцкий сказал: «Единственная вещь, которую можно читать, это “Огненный ангел”. Да и то, она не его, а Брюсова»[9].

Е. И. Кибешева отметила в диссертации, что самоопределение Заболоцкого в статье «Общественное лицо ОБЭРИУ. Поэзия обэриутов» представляет собой «скорее полемику на языке Белого, нежели утверждение общности художественных приемов, хотя налицо сходство в самом принципе формулировки»: «“Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами”[10]. По сути, это перефразированный ответ на высказывание А. Белого»[11]:

> «Все это — вот к чему: я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст; и поэтому я сознательно насыщаю смысловую абстракцию не только красками, гамму которых изучаю при описании любого ничтожного предмета, но и звуками до того, например, что звуковой мотив фамилии Мандро, себя повторяя в “др”, становится одной из главнейших аллитераций всего романа, т. е.: я, как Ломоносов, культивирую — риторику, звук, интонацию, жест; я автор не “пописывающий”, а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы»[12].

Попробуем показать, что в «Столбцах» Заболоцкий с первых строк ведет сложным образом зашифрованную полемику с Белым, основанную как на глубоком проникновении в его художественный метод, так и на намеренном отказе от этого метода.

В издании 1929 г. «Столбцы» открывало стихотворение «Красная Бавария»[13]. Посетители знаменитого ленинградского пивного заведения описаны здесь так:

...один — язык себе откусит,
другой кричит: я — иисусик,
молитесь мне — я на кресте,
под мышкой гвозди и везде...
К нему сирена подходила,
и вот, колено оседлав,
бокалов бешеный конклав
зажегся как паникадило.

Автор диссертации о Заболоцком и символизме отметила, что нелепое самоотождествление с Христом находит соответствие в ряде стихотворений Белого, герой которых — юродивый, считающий себя Спасителем («Там... в низинах... ждут с верой денницу» из цикла «Возмездие», «Жертва Вечерняя», стихотворения цикла «Безумец»)[14]. Эта тонкая отсылка позволяет прочитать инициальное стихотворение сборника в еще одном контексте — в контексте очерка «Письмо из Мюнхена» (1906), вошедшего под названием «Мюнхен» в книгу «Арабески»[15].

Отсылка к баварскому очерку Белого — непрямая.

В первую очередь заглавие стихотворения прочитывается как реалия ленинградской жизни 1920-х гг.: пивная в доме на углу Невского и канала Грибоедова (проспект 25-го Октября, д. 15), служившая своеобразным клубом для поэтов и художников, работавших в Детском отделе Госиздата:

> «В 1925 году в бывшем доме Энгельгардта открыли популярную пивную “Бавария”, или, как ее чаще называли в годы советской власти, — “Культурную пивную”, торговавшую продукцией знаменитого Ленинградского пивного завода “Красная Бавария”. <...> Сюда любили заходить сотрудники различных издательств, располагавшихся в Доме книги, а также счастливые авторы после получения гонорара»[16].

Согласно справочным книгам «Весь Ленинград» (1924–1927), заведение принадлежало Ленинградскому союзу потребительских обществ (ЛСПО), но официально не носило названия «Красная Бавария», которое возникло в обиходе ленинградцев благодаря рекламным вывескам. Пивной завод «Красная Бавария» (Петровский остров, Петровский пр., д. 9) вместе с еще тремя пивными заводами входил в ЛСПО; до революции он носил названия «Бавария» и «Новая Бавария». Другим популярным производителем пива в Ленинграде был пивной завод «Степан Разин» (бывший Калинкинский)[17]. Ленинградские

пивные заведения торговали пивом обоих производителей: на одной из немногих сохранившихся фотографий видны вывеска «Пивная ленинградских заводов “Красная Бавария” и “Стенька Разин”» и объявление о кабаре-программе[18].

Эпитет *красный* обязан своим происхождением одному из недолговечных самопровозглашенных политических образований 1918–1921 гг. (Венгерская Советская республика, Словацкая Советская республика, Советская республика Лимерик в Ирландии, Галицкая (Галицийская) Советская социалистическая республика, Гилянская Советская республика в Иране) — Баварской Советской республике. Их истории и имена героев в первой половине 1920-х гг. активно пропагандировались и служили распространению троцкистской идеи «мировой революции»[19]. После 1923 г. Бавария стала ассоциироваться также с поднимающим голову национал-социализмом — из-за так называемого «пивного путча» (Мюнхен, 9 ноября 1923 г.)[20], ставшего началом политической карьеры Гитлера. С борьбой против германского фашизма связана одна из работ Заболоцкого для детей[21].

В неофициальном названии пивного бара содержались, таким образом, противоположно направленные интенции и горькая насмешка над лозунгами мировой революции, исчерпанными уже к середине 1920-х гг.

В стихотворении Заболоцкого о ленинградском пивном заведении с «баварским» названием свершается — под пение романса — некая пародийная «пивная мистерия». В «Письме из Мюнхена» Белого 1906 г. говорилось:

> «Пиво — истинный бог, и народные песни, прославляющие пиво, распеваются всюду в дионисианском исступлении. Теперь у нас много говорят о мистерии, о соборном творчестве, о мистическом анархизме и тому подобных важных материях; и почти всегда слова остаются словами, не переходя в дела, кроме одного случая, когда почтенные писатели, обратясь к деланию, водили хоровод у кого-то на частной квартире. <...> Так много непреодолимых затруднений встречают попытки осуществить мистерию и — ах! — как это жаль! Но баварец преодолел все эти трудности и мистерию осуществил искони, как бы в пику писателям, водившим так неудачно хоровод. В. Иванов может теперь успокоиться: искони здесь свершается мистерия вокруг пивной кружки»[22].

Возможное опосредующее звено между «Письмом...» Андрея Белого и стихотворением Заболоцкого — отражение «Письма...» в пьесе В. В. Хлебникова «Чертик» (1909; опубликована в 1914), где стакан «пива принимает размеры вселенной»[23]. В поэтике «Столбцов» растворена отмеченная Белым стихия карикатуры — в Ленинграде (где еще памятен журнал «Сатирикон»), как в Мюнхене: «Везде разлит легко уловимый оттенок комизма и шаржа <...>. Все это великолепно понял Heine, один из основателей мюнхенского “Simplicissimus”’а, остроумнейшего художественно-сатирического журнала. Heine только отражает и даже без шаржа Мюнхен»[24].

В стихотворении Заболоцкого:

...в бокале плавало окно;
оно на лопастях блестело,
потом садилось, тяжелело;
над ним пивной дымок вился...
Но это описать нельзя.

У Белого читаем:

> «Вообще достоинство мюнхенского пива зависит не от способа приготовления, а от атмосферы, разлитой повсюду: пивом веет здесь воздух, и золотой закат хмелит, как пиво. Можно сказать: мюнхенское пиво — это отстоенный, золотой закат, и мюнхенцы идут в пивную, чтобы предаться бездумному закатному очарованию»;
>
> «Я уверен, что всякий немец — немного гений, когда он пьет пиво и курит трубку: только ему недостает слов, чтобы рассказать о своей душе»[25].

Если наше предположение верно, стрелки, отсылающие к безумцам Белого и к баварской «пивной мистерии», по принципу метонимии распространяют свое действие на целое художественного мира и художественного метода писателя: «Белого интересуют звук, метр, ритм, мелодия — все то, что мы воспринимаем прежде всего на слух»[26]. Форсированный звук и стихия гротеска — характерные черты поэтики дебютного сборника Заболоцкого, составленного автором из 22 стихотворений-столбцов.

В композиции книги нашла воплощение «тарообразная модель» универсума, восходящая к композиционному решению сверхповести Хлебникова «Зангези» (1920–1922)[27]. Однако Андрей Белый еще в 1910 г. писал:

> «В мистериях Египта объяснялись 22 основных гиероглифа, имевших тройственное обозначение: каждый гиероглиф выражался в начертании, в числе и в магическом слове; кроме того; каждое обозначение имело тройственный смысл, соответственно трем планам развития (духовного, умственного, физического)»[28].

Вослед Хлебникову с его интересом не к каббале, но к символике карт Таро, Заболоцкий следует «демонстративной переориентации на низовую культуру, на субкультуру, неглижируемую “высокой эстетикой”»[29], помня, однако, о «высокой»: согласно записям Л. С. Липавского, «Н<иколай> А<лексеевич> говорил: Поэзия есть явление иератическое»[30].

Характерно, что Белый в «Письме из Мюнхена» упрекает символистов теургического склада (Вяч. Иванов) в «беспочвенности», в то время как Заболоцкий распространит этот упрек на весь русский символизм, — включая, вероятно, и Белого. И. М. Синельников вспоминал о Заболоцком начала 1930-х годов: «Помню, мы говорили, что если символисты бесплодно мечтали о создании мифов, то “Торжество Земледелия” приближает осуществление этой идеи»[31].

Вместе с тем художественная концепция «Столбцов» многим обязана раннему и глубокому знакомству их автора с поэтическими и теоретическими

сочинениями Белого. Может быть, не случайно, что в позднейших редакциях при перемещении «Красной Баварии» (под измененным названием «Вечерний бар») «вглубь» сборника на первое место выдвигается столбец «Белая ночь»[32], в самом заглавии которого внимательное ухо может расслышать, кроме прочего, отсылку к литературному имени автора «Петербурга».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1984. С. 352.

2 До 1991 г. при публикации писем Н. Заболотского к М. Касьянову на месте упоминания о расстреле Н. Гумилева зияла цензурная купюра. Впервые восстановлена в: *Заболоцкий Н. А.* Избр. соч. М., 1991. С. 352.

3 *Лощилов И. Е.* Материалы о Н. Заболоцком в домашнем архиве М. Касьянова // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012. С. 636. Касьянов цитировал стихотворение Белого «Родине» (август 1917 г.). Журнала, где вместе были бы напечатаны названные произведения, насколько известно автору заметки, нет. По всей видимости, имеется в виду вышедший в апреле 1918 г. № 1 журнала «Наш путь», где наряду с «Двенадцатью» и «Скифами» Блока было напечатано стихотворение Белого «Младенцу», также развивающее тему мистической России («Играй, безумное дитя, / Блистай летающей стихией: / Вольнолюбивым светом "Я", / Явись, осуществись, — Россия» — С. 14) и цитируемое мемуаристом далее стихотворение Есенина «Преображение» (С. 47–50).

4 Единственный номер журнала «Мысль» вышел в марте 1922 г. Экземпляр журнала хранится в Музее РГПУ им. А. И. Герцена (СПб.). См. также: *Грищинский К. К., Филиппов Г. В.* Так они начинали...: О студенческом журнале «Мысль», о Н. Брауне и Н. Заболоцком // Звезда. 1978. № 11. С. 187.

5 Ошибка автора статьи (или машинистки). Верно: «Недостижимый край родной»; строка из стихотворения Белого «Жизнь» (1908).

6 *Заболотский Н.* О сущности символизма // Мысль. 1921/1922 (Музей РГПУ им. А. И. Герцена (СПб.). КП–1. Документальный фонд. 8. Л. 12).

7 Текст статьи позволяет утверждать, что под руками у автора было по крайней мере 4 издания: 1) *Эллис.* Указ. соч.; 2) Tristia: Из новейшей французской лирики. Сюлли-Прюдом. Верлен. Метерлинк. Роденбах. Анри де Ренье. Грэг. Велье-Гриффэн. Мореас / Пер. И. И. Тхоржевского. СПб., 1906; 3) *Бальмонт К.* Горные вершины: Сб. статей. Кн. 1. М., 1904; 4) Сочинения Эдгара По в пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Т. 1. Поэмы, сказки. М., 1901.

8 См.: *Липавский Л. С.* Исследование ужаса. М., 2005. С. 320.

9 Там же. С. 370. Рассуждение о «соли» этой шутки в контексте сборника статей, посвященных жизни и творчеству Андрея Белого, представляется избыточным. См., впрочем, подробное разъяснение и интерпретацию в статье: *Шром Н. И.* Чужое слово в антиавторском дискурсе: Пушкин и Заболоцкий // Пушкинский сборник: К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. Вильнюс, 1999. С. 135–137. Укажем несколько других работ, раскрывающих неочевидные, скрытые пласты в отношении Заболоцкого к наследию русского символизма и, в частности, Белого: *Игошева Т. В.* Н. А. Заболоцкий и символизм: к изучению вопроса // Русская литературная критика Серебряного века. Новгород, 1996. С. 26–30; *Кибешева Е. И.* «Звуковой портрет» города в лирике Н. А. Заболоцкого и А. Белого: интертекстуальные аспекты // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. Магнитогорск, 2003; *Кибешева Е. И.* Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2007.

10 Общественное лицо ОБЭРИУ. Поэзия обэриутов // Афиши Дома Печати. 1928. № 2. С. 12.

11 *Кибешева Е. И.* Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм. С. 50.

12 *Андрей Белый.* Маски. М., 1932. С. 9–10.

13 *Заболоцкий Н.* Столбцы. Л., 1929. С. 7–9. Впервые, с незначительными пунктуационными разночтениями, в поэтическом альманахе: Костер. Л., 1927. С. 29–31. В надзаголовке: Ленинградский Союз поэтов.

14 *Кибешева Е. И.* Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм. С. 116–118. А. А. Кобринский отмечал в сноске, что «безумие рассматривалось Белым как определенное сочетание, с одной стороны, — "священного безумия", которое охватывает человека, зажигает других и является своего рода аналогом средневекового юродства (тип мудрости), а с другой — холодного и трезвого расчета, рассудочности. "Роль юродивого <...> мне послана свыше", — пишет он Блоку 14 июля 1903 г. <...> Ср. обвинения в юродстве, сопровождавшие выступления обэриутов и особенно — выход сборника Н. Заболоцкого "Столбцы"» (*Кобринский А. А.* Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 93).

15 *Андрей Белый.* Письмо из Мюнхена // Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 115–118; *Андрей Белый.* Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 362–369. См. несколько существенных замечаний об этом очерке в: *Лавров А. В.* Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 287.

16 *Зуев Г. И.* Вдоль канала Грибоедова. М., 2007. С. 180–181.

17 См., напр., заметку: Потребление пива // Красная газета. Вечерний выпуск. 1926. № 76 (1080), 31 марта. С. 3. Пиво «Стенька Разин» упоминается в одном из экспромтов-загадок («фольтиков») Заболоцкого: «Печени оно есть враг, / Дабы ввергать ту печень в гнев / Однако всякий, кто ослаб / Его глотает к счастью дев» (*Биневич Е. М.* «Фольтики» Николая Заболоцкого // Поэзия. Вып. 23. М., 1978. С. 172).

18 *Кравчинский М.* Песни и развлечения эпохи НЭПа. Нижний Новгород, 2014. С. 69. Пиво «Бавария» и одноименная пивная была на слуху и «на языке» ленинградцев; ср., напр., упоминание в романе К. К. Вагинова «Бамбочада» (1931) или строки из стихотворного фельетона, где «секретарь Артемий Спасов» «Поболтал от чувств избытка / С управдомской Варею, / И затем не в меру прытко / Зашагал в "Баварию"» (*Д'Актиль А.* Конец венчает дело // Красная газета. Вечерний выпуск. 1927. № 23, 26 января. С. 2).

19 См.: *Вернер П.* Баварская Советская республика / Пер. с нем. под ред. С. Шульмана. М., 1924; *Левинэ Р.* Советская республика в Мюнхене / Пер. с нем. С. А. Сапожниковой. С прил. биографии Евгения Левинэ, составленной В. Л. Санчавым. М.; Л., 1926; *Застенкер Н. Е.* Баварская Советская республика. М., 1934.

20 В середине ноября 1923 г. газета «Правда», напр., писала: «Гитлеровцы распространяют слухи о вынесении смертного приговора военно-полевым судом над Гитлером и о приведении этого приговора в исполнение. Эти слухи официально опровергаются, так как военно-полевые суды еще во вынесли ни одного приговора» (События в Германии // Правда. 1923. № 250, 16 ноября. С. 2).

21 Песня Красного Веддинга / Пер. с нем. Я. Миллера [Н. А. Заболоцкого] / Рис. и обл. А. И. Якобсон. С напева записал и аранжировал С. Р. Дитрих. М.; Л., 1931.

22 Андрей Белый. Письмо из Мюнхена. С. 116.

23 *Хлебников В.* Петербургская шутка на рождение Аполлона. «Чертик» (Диалоги) // Хлебников В. Творения. М., 1914. С. 97.

24 *Андрей Белый.* Письмо из Мюнхена. С. 115.

25 Там же. С. 116, 117.

26 *Кибешева Е. И.* Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм. С. 145.

[27] См.: *Силард Л.* «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 312–323.

[28] *Андрей Белый.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 488.

[29] *Силард Л.* «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро. С. 316.

[30] *Липавский Л. С.* Исследование ужаса. С. 313.

[31] *Синельников И. М.* Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 106.

[32] Близкую к композиционному центру «Красной Баварии» строку (33-ю из 64-х) «в бокале отливалось мелом» Заболоцкий заменил в 1948 г. на: «Легло в бокал белее мела». В соответствующем месте столбца «Белая ночь» (30-й стих из 58-и) — строка, также содержащая слово с корнем «-бел-»: «вдоль по траве, как мел бела».

Э. Джирони Карневале (Италия)

ФРЕЙМ АНАЛИЗ И ОПЫТ ПОЗНАНИЯ СОБСТВЕННОЙ СУЩНОСТИ В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ»

Мифологизация повествования, которая изначально характеризует произведения Андрея Белого, берет начало из осмысления человеком его взаимоотношений с окружающим миром, и эти отношения выходят за рамки традиционного подхода к автобиографической прозе[1]. Более того, сам Белый в предисловии к «Котику Летаеву» уточняет, что здесь не идет речь об автобиографическом повествовании. На самом деле, повесть по праву относят к литературным произведениям, центральной темой которых являются взаимоотношения между собственным «Я» и окружающим миром, а также опыт, который человек приобретает через самого себя и через окружающий мир совершенно новым способом.

Преобразование автобиографического жанра, при всей ограниченности и прибизительности данного определения, приводит и к коренному изменению используемой языковой формы. Длинные и подробные описания в романе Белого уступают место фрагментарной прозе — это действие в сценах, которое определяет почти осязаемое развитие двух линий повествования. Первая — более автобиографична и повествует о событиях повседневной жизни; а вторая линия представлена в определенно более эстетствующих тонах и рассказывает о необычном опыте.

Таким образом, можно сказать, что все произведение построено на чередовании обычного и необычного, поэтому каждый из этих двух полюсов связан с определенным фреймом (сценарием) повествования; чередуясь, эти фреймы придают тексту четкий ритм. Подобный ритм повествования в очередной раз поднимает характерный для символизма вопрос о существовании двойственного мира, который, с одной стороны, основан на эмпирическом опыте познания реальности, а с другой стороны, связан со сверхчувственным восприятием и духовным опытом.

Именно композиционная фрагментарность, лежащая в основе структуры текста, дает нам основание полагать, что анализ произведения Белого должен отталкиваться от понятия фрейма. В данном случае под фреймом понимается структура знаний, отражающая в той или иной степени стереотипную ситуацию — подобно постановочному сценарию или же кратко изложенной сцене.

Понятие фрейма приобретает особо важное значение, если рассматривать его с точки зрения современных теорий семантики. Последние наделяют слово определенной властью (что кажется вполне уместным в нашем случае, учитывая рассуждения Белого о понятии живого слова) и рассматривают его как точку конденсации глубинных схем повествования. Следовательно, слова являются проявлением повествовательных схем и лежащих в их основе концептуальных схем, а также прототипных сцен, которые представляют задний план и дают возможность интерпретировать слова.

Таким образом, каждая лексема, каждая языковая форма привязывается к определенному фрейму, который, в свою очередь, позволяет проникнуть на нижележащий уровень неязыкового происхождения (на уровень сцены), относящийся к формам организации и структурирования опыта с регулярными признаками, которые можно описать и каким-либо образом предвидеть. Это классическая теория фрейма, разработанная семантикой[2].

У Белого фреймы не всегда проявляются настолько линейно. Благодаря двухуровневой структуре повествования, о которой упоминалось ранее, фреймы, основанные на каком-либо не строго эмпирическом виде опыта, характеризуются определенной нерегулярностью смысла. По этой причине процесс интерпретации в этих сценах хоть и следует определенному направлению, но никогда не будет линейным, а наоборот, приобретет разветвленную форму «корневища», при этом конфигурация и размеры этого разветвления будут варироваться в зависимости от читателя/интерпретатора.

С семиотической точки зрения самая очевидная проблема в повести «Котик Летаев» — это попытка примирения между фреймами и, в частности, поиск возможности взаимодействия знаний о действительности и окружающем мире, которые должны представлять собой повторяющиеся и предсказуемые структурированные конфигурации, и текстовых сцен, которые, наоборот, никак не связаны со стандартным контекстом. Важно отметить, что отдельные лексемы отсылают не к фиксированным значениям, а к сложному семантическому потенциалу энциклопедического характера[3].

Таким образом, предложенная Белым лингвистическая модель также является двуплановой: с одной стороны, язык понимается как средство описания и представления реальности, с другой же стороны, большее значение приобретает герменевтическое измерение слова[4].

Герменевтическое измерение языка проявляется в процессе отрицания соответствия между словом и объектом / субъектом и появляется на свет вместе с ребенком. Вступление человека в мир — это первобытная травма, которую субъект пытается преодолеть прежде всего через процесс наименования.

Потому при рассмотрении «невыразимости, небывалости лежания сознания в теле»[5], о котором говорит Белый в повести «Котик Летаев», не следует просто сосредотачиваться на идее существования в теле как на образе зачатия, общего для всех людей, придавая, таким образом, используемому автором языку изъяснительный характер. Напротив, следует рассматривать «невыра-

зимость» как признак более глубокого уровня речи, содержащего больше, чем обычное описание физиологического состояния.

Из этого очевидно, что лексемы, в основе которых лежат разные фреймы, имеют разную коннотацию: в автобиографических сценах слова будут иметь статус, более близкий к статусу знаков; в других сценах, напротив, лексемы будут представлены в качестве символов. Так, характерной особенностью описательных фреймов является наличие у них определенных транзиторных способностей, связанных с тесной и обязательной взаимосвязью между отдельно взятым знаком и объектом или состоянием реального мира, как, например, в описании матери, собирающейся на бал:

> «Моя милая мамочка — молодая; и — ходит себе именинницей; а бледноустая тетя Дотя разводит... грустины и праздноглазо уставится в мамочку: мамочка скажет ей:
>
> — "И в кого ты такая".
>
> Щечки мамины — полнокровный, розовый мрамор; и твердые руки — в трещащих браслетах: с Поликсеной Борисовной Блещенской, в великолепной карете, поедет — на предводительский бал: веера, сюра, тюли! В мочках ушек алмазные, мелкогранные серьги слезятся перебегающим пламенем; мамочка — в бальном, бархатном платье, в опопонаксовом воздухе, из нежно кретовых кружев склонила свою завитую головку и веющим веером: на меня гонит холод...»[6].

И напротив, фреймы, касающиеся не только лишь эмпирического восприятия, основаны на понятии символического, воспринимаемого как «эффект конструкции уровней смысла, которые принимают на себя функцию выражений, развивающих «дальнейшие» значения»[7]. Используемые в данном случае слова обладают особенно насыщенным значением, и, как утверждает Выготский, «осмысленное слово есть микрокосм человеческого сознания»[8].

В связи с вышесказанным взаимоотношения между человеком и миром и, следовательно, между личностью и контекстом внутри произведения представлены следующими связями:

— фреймы «обычного»: процессы интернализации, в ходе которых то, что предлагается социумом, перерабатывается и усваивается воспринимающим субъектом;

— фреймы «необычного»: процессы экстернализации, при которых личные смыслы субъекта отражаются на контексте, генерируя динамику новшеств и внося изменения в стратегии построения текста.

Очевидно, что мы говорим о познавательных фреймах, так как распознание контекста основано на двух различных трактовках понятия «Я»: в первом случае «Я-Я» представлено противопоставлением с «Другим-вне-себя»; во втором это будет «Я-Я» в противопоставлении с «Другим-в-себе». Стало быть, человеческая сущность, в силу того, что интуиция связана с особыми представлениями субъекта, определяется типом коммуникации, в основу которой положена семиотическая система «Я-Я». М. Ю. Лотман писал:

«Когда мы говорим о передаче сообщения по системе "Я-Я", мы имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе "Я" функционально приравнивается третьему лицу. Различие сводится лишь к тому, что в системе "Я-ОН" информация перемещается в пространстве, а в системе "Я-Я" — во времени»[9].

Механизмы запуска интерпретационных процессов, конечно же, различны и зависят от типа рассматриваемого фрейма. Из этого следует, что в первом случае механизм запуска можно считать прототипным:

1) какое-либо событие, связанное с ростом ребенка внутри данной реальности;
2) обьективное и однозначное значение, которое может быть присвоено лексеме в силу прямого соотношения последней с действительностью (шкаф — шкаф).

В данном случае интерпретация основана на общности эмпирического опыта и предположения о существовании «упрощенного» мира, который является более или менее одинаковым для каждого ребенка. Здесь фреймы — это организованный репертуар знаний, соотносимых с определенными ситуациями, которые могут быть определены как стереотипные.

Во втором случае, т. е. в случае с фреймами «необычного», прототипное возникает не из прямой взаимосвязи слова и объекта, чувственного восприятия и действительности, а именно из-за отсутствия такой взаимосвязи: здесь прототипное становится врожденной способностью создавать символы. Совместным ощущением здесь будет то, что позволяет интерпретировать символ, мысленный образ, на основе тех культурных значений, которые ему придает каждый интерпретирующий.

Стереотип здесь больше не результат, т. е. идеальная и неопровержимая созвучность между означаемым и означающим, а процесс, запущенный словом-символом, который ведет от определенной лексемы к более или менее обширной и переменчивой сети значений.

По нашему мнению, в повести Белого «Котик Летаев» наиболее интересно представлены фреймы «необычного». Помимо уже изложенных ранее умозаключений относительно процессов интерпретации, которые всегда основываются на типовой модели взаимоотношений «Я-ОН», считаем важным отметить, каким образом использование слова-символа становится характерным в описании отношения человека (Сущности) к самому себе. Упомянутая ранее «невыразимость» не представляет собой невозможность выражения словами, иначе нам, читателям, нечего было бы читать, а является сознанием отсутствия совпадения между словом и объектом, поскольку часто изображаемое автором предстает в виде смешанного и абсурдного отстраненного образа. Следовательно, «невыразимость» не является синонимом «несуществования» и не отрицает существования структурированной языковой компетенции.

Характерной особенностью подобных фреймов, наоборот, является тесная взаимосвязь между словом и образом (мысленным), которая возникает, в свою

очередь, из определения связи между словом и символом, приведенным Белым в своем эссе «Магия слов»:

> «<...> слово — символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухо звучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем»[10].

Система изображения фреймов «необычного» в повести Белого, будучи основанной на семиотической системе «Я-Я», является результатом взаимодействия слова, понимаемого как языковый знак, и слова-символа, которое в большинстве случаев принимает форму языкового образа. На основании вышеизложенного, а также рассматривая символ как конкретный результат сочетания этих двух сторон языка, можно сказать, что подобные последовательности имеют отличительные характеристики — нечто «другое», которое возникает из духовного восприятия собственного «Я» и впоследствии вводится в языковые структуры.

Все эти явления происходят ввиду того, что понимание является эстетическим опытом, основанном не на пассивном созерцании происходящего, а на предполагающем активный подход, подобный процессам создания и воссоздания.

Данные процессы становятся возможными путем переосмысления взаимосвязи между восприятием и мыслью, как отстаивалось в учении об антропософии, которое также сыграло важную роль в становлении мысли Белого. Действительно, Белый снова отталкивается от идеи «современного Тайноведения»[11] и от содержащегося в нем нового понимания взаимоотношений сердца и ума. В частности, отношение противопоставления сменяется на взаимное сосуществование *fühlen*, понимаемого как представление более высокого порядка, не связанного исключительно с чувственной сферой, и *denken*, понимаемого как активность ума. Уточняя, можно добавить, что классическая дихотомия «сердце, которое чувствует / ум, который думает», резко изменяется, поэтому «и *сердце думает*, и *ум чувствует*»[12]: из этого возникает новое знание, основанное не на восходящем движении от сердца к мозгу, которое отражается в слове, а на нисходящем движении, которое побуждает Слово погрузиться в глубины человеческой Сущности.

В соотношении мысли и чувства ощущается присутствие Вселенной как основополагающей составляющей человеческого развития:

> «Мои детские, первые трепеты: трепеты ощущаемых мысле-чувствий сознания; трепеты образованья текучих миров, пламенных объятий вселенной <...>; трепеты развивались, как... крылья: думаю я, что «крылья» — подобия пульсов; окрыленный трепещущий рост-существо человека <...>»[13].

В процессе самопознания чувственные представления, за которыми закреплены языковые знаки, присоединяются к представлениям о способностях высшего порядка. Эта идея связана с размышлениями Рудольфа Штейнера

о физиологической связи нервной и кровяной систем, которая должна быть преврана, чтобы получить доступ к пониманию самого себя, включенного в сферу высшего порядка. Связь между этими двумя системами создает основание для того, чтобы «beim gewöhnlichen Leben <...> geschieht der Vorgang so, dass eine Wirkung, die durch den Nerv sich fortpflanzt, in das Blut sich einschreibt wie in eine Tafel <...>»[14].

Андрей Белый в «Котике Летаеве» иллюстрирует разделение нервной и кровяной систем при помощи образа безголового тела, лишенного мысли — тела, которое разговаривает и может существовать только посредством ощущений.

> «<...> чувствовал я: — — давление костей черепа: сжималась моя голова; ощущалися мне не поверхности мозга —
>
> — (обычно мы мыслим поверхностью мозга), —
>
> — а центры; ощущения моей головы мне являлись как бы: прощупьями мозговых оболочек в вещества жизни мозга; все влипалось мне — внутрь: отливало мне в сердце; внутри себя, внутрь себя отходило мне все; ощущалась моя голова мне на уровне носа; вот она мне — орех на моем языке; я глотаю орех; ощущение переходит мне в горло: сжимается горло; все, что выше, истаяло: мозг, его оболочки, кость черепа, волосы ощущают себя не собой, а изливами пляшущих, себя мыслящих мыслей в громадине безголовых пустот <...>»[15].

И, далее:

> «Мне казалося —
>
> — ничего внутри: все во мне — все во вне: проросло, излилось, существует танцует и кружится; "я" — "не-я": все, что было мне мною когда-то, — теперь —
>
> — безголовое, проседает во мрак: голова провалилась; в ее месте есть странная сфера биений вокруг единого центра. <...>
>
> Сидит безголовое тело; сложило оно мертвеневшие ручки на креслице; сидит себе — так себе, вне себя; и — само по себе: —
>
> — вот оно: Кот Летаев.
>
> Где "я"? И — как так? —
>
> — И почему это так, что у него: не "я" — "я"?
>
> Не было бледно-каштановых локонов, падающих на глаза и на плечи: одна лишь безглавица <...>»[16].

Соотношение мысли и чувства представляет собой мускульную силу Слова, поскольку через него начинается движение к преобразованию сознания в человеке: после того как слово, которое является знаком и формой мысли, позволило иденфицировать объект познания, центр сознания перемещается к сердцу:

> «<...> ум, погружаемый в сердце, есть культура астрального тела. <...> ум погружается в сердце

1) расправив крылья

2) опустившись в гортань (движения и ощущения гортани ведь имеют важное значение; они признаки, по которым многое узнаешь опытно <...>)

3) и уже потом ум погружается в сердце <...>.

Антропософский путь, преобразуя ум, развивая в нем крылья, не *топит* его в сердце, а заставляет свободно *слетать* в сердце <...>»[17].

И крылья в повести «Котик Летаев» — это то, при помощи чего Котик улетает в Вечность:

«— отливало все в сердце: <...> и мощною прорезью крылий переживалося содержание вне-мысленных ощущений моих: себя волящих чувств: —

— переживалися: —

— птицею, припадающей к безголовому телу с просунутой длинной шеею —

— горлышком! —

— в сердце: птица думала сердцем моим; <...> в месте отверженной головы бились крылья; <...> в сияющих перьях бросался — за мною, ко мне и... в меня: снять мне "Я" и лететь с ним чрез форточку в бесконечность <...>»[18].

Таким образом, возможность определения фреймов «обычного» и «необычного» основывается на распознании некоторых повторяющихся черт, связанных, прежде всего, с использованием слова. Слово, используемое в первом типе фреймов в качестве знака, основной характеристикой которого является совпадение означаемого и означающего, в другом порядке фреймов становится символом, словом-образом, которое выполняет функцию «корневища».

С точки зрения феноменологии человеческой Сущности, опыт высшего порядка испытывается субъектом для общения с самим собой, так же как и с читателем / интерпретатором, принимая форму лексемы или ряда лексем, чье функционирование не может быть линейным, как в случае со словом-знаком. Благодаря избытку значения, который возникает из субъективного смысла, залегающего в культурных пластах и придаваемого субъектом определенному духовному опыту, цель языкового выражения состоит не в том, чтобы привести к совпадению между знаком и действительностью. Эта цель заключается в том, чтобы перевести внимание на процессы интерпретации, которые необходимы для понимания смысла данного опыта, причем направление понимания будет обратным — от слова-символа. Таким образом, в то время как в случае определения собственной Сущности путь проходит от опыта (сверхчувственного) к слову-символу, в случае с читателем/интерпретатором все будет наоборот. Собственное «Я» обретет начало в том «необычном», которое присуще данному опыту, и отразит это «необычное» на текстовом уровне посредством необычных слов-образов; нам же останется «удивиться» этим особенностям и выстроить сеть значений, в структуре которой будут приняты во внимание сложность и необычность опыта субъективного познания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Criveller C.* Le strategie dell'ambiguità in Zapiski čudaka di Andrej Belyj // Europa Orientalis. 2007. № 26. P. 327–380.

2 В этой связи упоминаем, например, исследования Ч. Филлмора и М. Минского.

3 В этой связи см.: *Eco U.* Semiotica e filosofia del linguaggio. Milano: Bompiani, 1984.

4 Видение языка как средства представления действительности было впервые сформулированно в трактате «Об истолковании» Аристотелем, который определяет «высказывающую» (изъяснительную) речь как такую, в которой содержится истинное и ложное. Далее эта идея развивается в работах Августина, Фомы Аквинского, Декарта, Локка и находит выражение в видении языка как логического представления мира у Витгенштейна и в теории дискриптивного и денотативного языка Г. Фреге и Б. Рассела. Все эти концепции так или иначе связаны с понятием истины как соответствия между языком и реальностью.

5 *Андрей Белый.* Котик Летаев. Пг.: Эпоха, 1922. С. 15.

6 Там же. С. 119.

7 *Lancioni T.* Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario. Milano: Mondadori, 2009. P. 19.

8 *Выготский Л. С.* Мышление и речь // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2: Проблемы общей психологии. М., 1982. С. 361.

9 *Лотман Ю. М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 24.

10 *Андрей Белый.* Магия слов // Андрей Белый. Символизм и философия культуры. М.: Директ-Медиа, 2012. С. 154.

11 Письмо Андрея Белого к П. А. Флоренскому от 17 февраля н. ст. 1914 г. См.: Переписка П. А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. С. 46.

12 Там же. С. 46.

13 *Андрей Белый.* Котик Летаев. С. 60.

14 *Steiner R.* Eine okkulte Physiologie. Basel: Rudolf Steiner Verlag, 1991. С. 32: «В обычной жизни этот процесс протекает, в общих чертах, таким образом, что воздействие, проходящее по нерву, "вписывает" себя в кровь <...> как в восковую пластину».

15 *Андрей Белый.* Котик Летаев. С. 268–269.

16 Там же. С. 269–271.

17 Переписка П. А. Флоренского с Андреем Белым. С. 48–49. Письмо от 17 февраля н. ст. 1914 г.

18 *Андрей Белый.* Котик Летаев. С. 271–272. Более подробно о безголовом теле в повести Белого см.: *Gironi Carnevale E.* Где «я»?: Acephalous body and the role of space indexicals in Being's definition in «Kotik Letaev» by A. Belyj // Trends in Slavic Studies. M.: URSS, 2015. С. 629–636.

К. Кривеллер (Италия)

ХРОНОТОП ДОРНАХА КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА В «ЗАПИСКАХ ЧУДАКА» АНДРЕЯ БЕЛОГО

О проблеме художественного времени и пространства в творчестве Андрея Белого писали более или менее подробно многие исследователи[1]. Специфическую проблему хронотопа в автобиографической трилогии («Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака») в ее последовательности подробно рассмотрела Татьяна Юнина[2]. Особое внимание она уделила фрагментарному хронотопу детства в «Котике Летаеве», теме реального и воображаемого в «Крещеном китайце», бытийному и обыденному пространству и времени, а также опыту постижения духовного пространства в «Записках чудака». Однако микрохронотоп Дорнаха остался за пределами предложенного анализа. Этому изолированному аспекту пространственно-временной организации «Записок чудака» посвящена наша статья, в которой на фоне понятия хронотопа в жанровом аспекте, предложенном Юрием Лотманом[3], выделяются мотивы антропософской общины, Гетеанума и Первой мировой войны. Романная репрезентация временных и пространственных измерений реальных событий путешествия Белого в Дорнах и путешествия в Россию в 1916 г. будет проанализирована в интертекстуальном плане с целью показать жанровые особенности произведения, которое принято считать духовной биографией писателя[4], но которому также свойственны элементы автобиографического романа и автофикшн (в них реальность и вымысел авторепрезентации соединяются)[5].

В двуплановой структуре повествования «Записок чудака», в которых, по словам Белого, сливаются «рой» и «строй», хронотоп Дорнаха входит в бытовой хронотоп, содержащий повествование о конкретных моментах жизни главного автобиографического героя Леонида Ледяного. Однако бытовой хронотоп, как известно, воплощает не только реальные время, пространство, события и людей, но создается через духовные переживания, превращающие реальное пространство в метафизическое.

Моника Жечицка недавно рассмотрела тему «реального» Дорнаха и выделила, с одной стороны, фазы его строения, внутреннюю организацию пространства (архитектура храма и колония частных домов участников антропософского движения), а с другой — проследила, как развивалась легенда о Гетеануме, его эзотерических корнях, которые превращали здание в модель мира[6]. Жечицка напоминает, что храм был тесно связан с литературным про-

странством. Его определили текстовые источники как ветхозаветную историю о Храме царя Соломона в ее масонском варианте, философские работы Гете и инициатические мифы, распространенные в среде эзотериков на рубеже веков. Чтобы объяснить «читаемость» пространства Дорнаха («lisibilité», термин специалиста по геокритике Бертрана Вестфаля, согласно которому, на мой взгляд, можно эффективно интерпретировать этот аспект хронотопа[7]), автор обращается в первую очередь к «Котику Летаеву» и мемуарам Белого, воспоминаниям сестер Аси и Натальи Тургеневых[8], воспоминаниям Маргариты Сабашниковой[9] и Фридриха Риттельмайера[10], которые превращают храм в легенду. В этом смысле Дорнах можно считать тем, что итальянский писатель Клаудио Магрис, описывая в своих произведениях город Триест, где человеческое пространство и литература стали с конца девятнадцатого века неразделимыми, назвал «бумажным», то есть литературным продуктом.

Литературность образа антропософской общины Дорнаха в «Записках чудака» основана на мифологической, идиллической репрезентации, созданной в первую очередь идеей порога между двумя семиосферами[11]. Первая семиосфера воплощается в мирном братстве антропософов, которые напряженно работают над общим проектом штейнерианского храма. Романтический портрет базируется на этом мифе (который, как хорошо известно, Белый отрицал в автобиографическом эссе «Почему я стал символистом...» и в переписке с Ивановым-Разумником) и на идее тесно связанной общины, противопоставленной второй семиосфере, реальному миру за порогом, миру безумия войны[12]:

> «До войны еще ссыпались пестрые говоры девятнадцати наций Европы: и разносило под куполом громкое эхо задоры и споры, покрытые стукотней молотков и крикливыми скрипами отбиваемых щепок; но из споров, самозабвения, выявлялись отчетливо формы растущих кристаллов, гранимых, извилистых змей и угластых цветов, сопряженных в разбеге, с места сорванных стен; печать мощи, окрепши, ветвилась нежнейшими песнями; сколько порывов уколочено в эти крутимые формами стены!
>
> Воистину, глядя на них, можно было сказать: Вот — любовь»[13].

Яркий пример порога, отделяющего «счастливый остров» Дорнах[14] от реального мира, можно найти в отрывках, описывающих ночные вахты у порога общины, организованные антропософами, чтобы охранять храм (см. «Материал к биографии (интимный)»[15]). К этим реальным событиям и ощущениям Белый возвращается в «Записках чудака», где он показывает как Ледяной слушает гром войны, доносящийся из внешнего угрожающего пространства. Природа охватывает его ночным покоем, рождающим у него чувство безопасности на счастливом острове.

Когда он бросит ковчег Дорнаха, уйдет от Нэлли и Штейнера и вернется на родину через Европу, охваченную атмосферой войны, то эта поездка станет символом нисхождения и падения. Герой оказывается среди угрожающих ему провокаторов и опасностей войны, попадает в ужасное не-пространство или «минус-пространство» (термин Владимира Топорова[16]), обозначенное словами

«пустой», «пустота», «ничто», «никуда», широко используемыми в романе для описания неизмеримого и неопределенного пространства:

> «Я ощущал, —
>
> — что кусочек земли, на котором я мог стоять крепко с тех пор, как все рухнуло в мировую войну, оторвался: и — Франция, Англия рухнули на меня, *как пустое ничто*, как огромное тело, в которое надлежало мне воплотиться, что *из меня в — никуда*! — что-то тронулось, прежнее все поотстало, а новое, что должно было влиться в меня —
>
> — *пустота*, принимавшая оболочку *брюнета* —
>
> — брюнет был флаконом с *ничто*, долженствующим мною быть выпитым — — *пустота*, принимавшая оболочку *брюнета*»
>
> (ЗЧ. I. С. 191; здесь и далее в цитатах курсив мой — *К. К.*)

Ледяного можно считать одним из людей, которые благодаря специальным качествам или профессии, по мнению Лотмана, принадлежат одновременно к двум семиосферам. Он единственный из всех действующих лиц (кроме провокаторов, появляющихся в этом произведении в разных формах), кто находится и во внутреннем мире общины, и за порогом, в минус-пространстве, так как проходит через время и пространство как в Европе, так и в России. Самое естественное для него место — это именно порог, соединяющий два мира. На пороге общины, во время службы вахтером, под темным небом Дорнаха, Ледяной погружается в глубину своего внутреннего мира. Никто из других членов, живущих в дорнахском пространстве, не уезжает из общины в чужую пустоту. Как замечает Лотман, на пороге происходят ускоренные семиотические процессы, более активные на периферии, чем в центре[17]. Здесь у Ледяного развивается интимное, сверхсознательное и в то же время универсальное отношение к миру.

Впервые в автобиографической трилогии, в прозе «Записок чудака», и в лирике, посвященной Дорнаху, появляются пейзаж, деревня и окрестности общины, описание которых в других эгодокументах Белого обычно отсутствует. И в стихах, и в романе репрезентация дана в мифологизированном ключе. Дорнах оказывается почти классическим *locus amoenus*, как, впрочем, и второе описываемое в «Записках чудака» биографическое место Белого, имение Серебряный Колодезь, которое, как и штейнерианская община, сильно повлияло на духовное развитие писателя и на его творческий путь. В художественном плане эти места связаны конкретной репрезентацией и лингвистической тканью описания. На более высоком уровне их соединяет присутствие другого Я. В Серебряном Колодезе молодой Белый ошибочно принял его за Антихриста, в Дорнахе другой Я обретает глубокое содержание и правдивость.

Дорнах является идеализированным и символическим местом. Повествователь описывает его в эмоциональном ключе, выражает чувства, посредством которых образ становится почти поэтическим, основанным на сравнениях, цветообозначениях, синестезиях и целом ряде других литературных приемов:

> «Я стоял на лобастом холме; надо мной розовела руина; зарели из зелени крыши домишек; там — Дорнах; там кряжисто стены бросали в зарю черепицу; там Бирс под горбатым мостом обрывал, клокоча, белоструи; равнина тянулась за ним; распахнулся отчетливо воздух; и синие гребни Эльзаса прорезались явственно; бухала пушка оттуда. <...> Воздушные светы лучил просвещающий воздух; зарело: зеленоватое небо казалось стеклянным; лилово-багряные клочья летели; синились окрестности; брызнули звезды» (ЗЧ. I. С. 11).

Художественная репрезентация пейзажа напоминает описание антропософского храма в «Записках чудака». Используя целый ряд приемов (эпитетов, синестезий, оксюморонов), автор задерживается в деталях, которые позволяют читателю перестроить ментально храм на основе символических связей, устанавливающихся на уровне визуального восприятия. Не исключаются и синестетические связи, например, с обонятельной сферой:

> «Когда мы потом заработали (в Дорнахе) над деревянною формой порталов Иоаннова Здания, — вооруженной стамезкой срезая *душистые* щепки, отчетливо *пахнущие то миндалем, а то яблоком* (от присутствия в дереве ароматичных эфиров)» (ЗЧ. I. С. 46–47).

В других случаях структуры храма воспринимаются как музыкальное сочинение благодаря ритму, который повествователь ощущает в чередовании разных архитектурных элементов в ансамбле или как оркестр под руководством Штейнера:

> «Великолепная фантастика архитравов, прыгучих и гранных, соединяющих с куполом; многогранье их образует во мне *фугу Баха*; *простой лейтмотив* над колоннами белого бука — гранится, сложнится, змеится; <...> так *тема в вариациях* осуществляет себя: истечением форм; точно стены, срываясь с мест, начинают кидаться по всем направлениям; перепружились, заходили на дугах их мускулы; *пляска* колонн» (ЗЧ. I. С. 87–88).

Интересно подчеркнуть, имея в виду жанровое определение романа, что приемы, лексические единицы и синтаксические конструкции в некотором отношении воплощают не реальное воспоминание, а, скорее, процесс памяти. Обращаясь прямо к читателю, повествователь подробно описывает архитектурные структуры и роспись храма, выделяя не только то, что он конкретно видит, но и то, что можно будет увидеть в конце работ, и то, что он запомнит в дальнейшем. Белый останавливается на архитектурных деталях, спрашивая у себя, как они зафиксируются в его памяти. В «Материале к биографии», произведении дневникового характера, наоборот, описание Гетеанума более конкретно и сосредоточено только на том, что автор непосредственно видит (см. напр.: МБ. Т. 6. С. 399).

Длинные отрывки «Записок чудака», в которых автор вспоминает о событиях, местах и людях прошлого, акцентируют не объект описания, а процесс памяти, который активизируется воспоминаниями, пробужденными невольно-

ными ассоциациями, вызванными обонянием, зрением, слухом. Этот процесс напоминает то, что Жан-Ив и Марк Тадиэ называют аффективной или эмоциональной памятью. Из всех ими описываемых видов памяти выделяется «чувствительная память», «mémoire sensitive» (близка к невольной памяти Пруста, «mémoire involontaire»), которая заставляет человека пережить чувства и ощущения прошлого. В романе Белого процесс памяти героя довольно часто связан с этим механизмом[18].

Как и в других произведениях писателя[19], в «Записках чудака» из всех чувств восприятия доминирует слух. Акустика оказывается способом, с помощью которого описывается война. Гром пушек врывается в тихую жизнь штейнерианской общины как единственный сигнал военного безумия: «Бухала пушка» (ЗЧ. I. С. 11); «Голосила далекая пушка: забегали многие говоры: пушек Эльзаса» (ЗЧ. I. С. 112); «Пролаяла пушка» (ЗЧ. I. С. 112). Аналогичные звуковые образы содержатся также в дорнахской лирике, например, в стихотворении «А. М. Поццо» (Дорнах, 1916)[20] и в других автобиографических произведениях, в том числе в мемуарах: «Воспоминаниях о Штейнере» (ВШ. С. 218–219), «Материале к биографии» (МБ. Т. 6. С. 405, 407, 409; Т. 8. С. 411, 429), письмах к Иванову-Разумнику от августа 1914 г. — марта 1915 г.[21]

Широко распространенный в романе мотив «гула» — «гуда», ритмически напоминающий строительство храма (стук инструментов), воспринимается как угроза общине, так как через него проникает шум войны (стрельба пушки, грохот поезда, рельсов и гул ветра (см. ЗЧ. I. С. 14; также С. 103, 181):

> «*Длился гул.* Посредине пространства, под куполом — нет, на лесах, высоко над землею, склонясь к капители, смотрел я, бывало: —
> — летели белейшие щепки в *рыдающем гуде* стамесок» (ЗЧ. I. С. 14).

Из Дорнаха гул расширяется на все европейское пространство с помощью шума поезда, везущего его из штейнерианской общины («Стучали вагоны» — ЗЧ. I. С. 185; «щелкали стекла вагонов» — ЗЧ. II. С. 122) и корабля на Северном море, на котором Ледяной возвращается в Россию («ночь... оголтелый свисток паровоза вдали» — ЗЧ. I. С. 139; также: ЗЧ. I. С. 148). Акустические ощущения повторяются в словах и предложениях, становясь лейтмотивами, на которых построен текст романа.

В создании мифа о Дорнахе важную роль играет второй элемент хронотопа, временная конструкция. На текстуальном уровне она воплощает высказывания Павла Флоренского о биографическом времени, в котором сгущаются перерывы, flashback, интервалы, и т. д.[22] Интересно заметить, как Белый подбирает события, основанные на временном критерии. Почти все им описанные события, касающиеся путешествия автора в конце августа и начале сентября 1916 г., события, связанные с детством и юностью, и события путешествий 1912 г. происходят весной или летом. События, происходящие осенью и зимой, упомянуты редко[23]. В стихотворении «Развалы» (Москва, 1916) Белый объясняет это свое предпочтение: «Есть в лете что-то роковое, злое... / И — в вое злой зимы... / Волнение, кипение мирское! /Плененные умы!»[24].

Все это производит на читателя впечатление растерянности во времени. То же проявляется и в дорнахской лирике (например, в стихотворении «Асе» (Москва, 1916): «Ты — отдана небесным негам / Иной, безвременной весны: / Лазурью, пурпуром и снегом / Твои черты осветлены»[25]). В этой растерянности Белый открыто признается в «Воспоминаниях о Штейнере», когда вспоминает о своем пребывании в Дорнахе, являющемся для него безвременным островом: «В какой я эпохе? В седой древности? В далеком будущем?»[26].

Нередко Белый открыто описывает примененный им прием. В «Воспоминаниях о Штейнере», например, «романтика» Дорнаха предстает в качестве весенней и ночной «романтики»:

> «И приветствовал романтику дорнахской весны.
>
> Нотою этой романтики овеян мне Дорнах, — несмотря ни на что; и хотя душа исцарапалась терниями в Дорнахе, все же Дорнах выспыхивает во мне, как весенний день, овеянный зорями и белым вишневым цветом, над которым высятся лазурные купола, вставшие на перламутрово-розовых оттенках отработанного дуба; или он видится мне в дни, когда зацветали розы, всякие розы; <...> Дорнах делался вовсе розовым в июле <...>» (ВШ. С. 223–223);
>
> «Ей так нравилась романтика ночи в «БАУ», что она стала в нем оставаться, улизывая от вахты» (ВШ. С. 233).

Ночная романтика повторяется и в «дорнахской» лирике (например, в стихотворениях «А. М. Поццо» — Дорнах, 1916[27] и «Лазури» — Дорнах, 1916[28]), где временная и пространственная организация одинаковы. Для автора «Воспоминаний о Штейнере» тема «романтики» вытесняет тему Дорнаха: «Первая тема романтика весны, вторая тема — трагедия трезвости и переход к духовному реализму» (ВШ. С. 230).

Между вымыслом и реальностью, литературностью и мемуарами Белый фиксирует образ своего автобиографического героя, чья конфигурация проявляется на всех уровнях повествования, в том числе временном и пространственном. События в «Записках чудака» не мистифицированы. Известно, что долгое время ученые считали это произведение биографическим источником, но художественное воплощение делает его «бумажным» и романным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Быстров. Н. Л.* Проблема времени в творчестве Андрея Белого. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996; *Быстров. Н. Л.* Художественное пространство в раннем творчестве Андрея Белого // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 120–147; *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Советский писатель, 1988; *Замятин К. Н.* Русская усадьба: ландшафт и образ // Вестник Евразии. 2006. № 1. С. 70–90; *Пискунов В. М.* «Второе пространство» романа Андрея Белого «Петербург» // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 193–214; *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы // Топоров В. Н. Петербургский текст русской культуры. Избранные труды. СПб.: Искусство-Спб., 2003; *Трофимов И. А.* Провинция в художественном мире прозы

Андрея Белого. Даугавпилс: Saule, 1997; *Штейнберг А.* Время и пространство в романе Белого «Москва» // Andrej Belyj: Pro et Contra, Atti del I Simposio Internazionale Andrej Belyj (Bergamo: Istituto Universitario 14–16 set. 1984). Milano: Unicopli, 1986. С. 237–246; статьи Казари Р., Буркхарт Д., Кожевниковой Н. А., Александрова Н. Д. в сб.: «Москва и "Москва" Андрея Белого» (М., 1992).

2 *Юнина Т. В.* Поэтика автобиографической прозы Андрея Белого. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009.

3 См.: *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство-СПб., 2005. С. 712–729; *Лотман Ю. М.* Семиотика пространства // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 386–471.

4 *Глухова Е. В.* «Записки чудака» Андрея Белого как опыт «духовной биографии» // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале современной науки. В честь В. А. Келдыша / Сост. О. А. Лекманов, В. В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 162–179.

5 См.: *Левина-Паркер М.* Андрей Белый: путь к распятию как аспект серийного самосочинения // Avtobiografia. 2014. № 3. С. 93–128; *Кривеллер К.* «Эпопея» Андрея Белого — теоретические аспекты и рождение жанра «автофикшн» в русской литературе // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 687–697.

6 *Жечицка М.* Дорнахский Genius Loci // Вторые московские Анциферововские чтения. М.: ГЛМ, 2014. С. 416–427.

7 *Westphal B.* La géocritique. Réel. Fiction. Espace. Paris: Les Éditions de minuit, Paris, 2007. С. 18.

8 *Turgenieff A.* Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1993; на русск. яз.: *Тургенева А.* Воспоминания о Рудольфе Штейнере. М.: Новалис, 2002; *Turgenieff-Pozzo N.* Zwölf Jahre der Arbeit am Goetheanum 1913–1925. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1942.

9 *Woloschin M.* Die grüne Schlange. Stuttgart: Deutsche Verlags–Anstalt, 1954; на русск. яз.: *Сабашникова М.* Зеленая змея. История одной жизни. М.: Энигма, 1993.

10 *Rittelmeyer F.* Meine Lebensbegegnung mit Rudolf Steiner. Stuttgart: Verlag der Christengemeinschaft. 1928; на русск. яз.: *Риттельмайер Ф.* Встречи с Рудольфом Штейнером. М.: Энигма, 2011.

11 *Лотман Ю. М.* О семиосфере // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. С. 11–24.

12 См. об этом: *Criveller C.* Le strategie dell'ambiguità in Zapiski čudaka di Andrej Belyj // Europa Orientalis. 2006. № 27. С. 327–380.

13 *Андрей Белый.* Записки чудака. Paris: Éditions l'Age d'Homme, 1973. Т. I. С. 14. Далее — ЗЧ, с указанием тома и страницы в тексте.

14 Идиллический образ общины использует не только Белый, но и Максимилиан Волошин в стихотворении «Под знаком Льва», написанном в августе 1914 г., вскоре после начала Первой мировой войны, в котором последний стих звучит так: «Вошел последним внутрь ковчега». В этом стихотворении Волошин пишет о том, как Дорнах превратился для него в спасительный ковчег, в который он успел войти в последний миг перед началом Всемирного потопа. Поэт приехал в Дорнах в самые последние часы перед началом войны и воспринял, как и другие его друзья, как и сам Белый, благополучное прибытие как явное чудо. См.: *Волошин М. А.* Собр. соч. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926 / Сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2003. С. 224.

15 Андрей Белый. Материал к биографии / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Париж. 1988. Т. 6. С. 404–410. См. также: Париж, 1988. Т. 6. С. 337–448;

1989. Т. 8. С. 409–471; 1990. Т. 9. С. 409–488. Далее — МБ, с указанием тома и страницы в тексте.

16 *Топоров В. Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 476–575.

17 *Лотман Ю. М.* О семиосфере. С. 15.

18 *Tadié J. Y., Tadié M.* Le sens de la mémoire. Paris: Gallimard, 1999. С. 177.

19 Ср. напр.: *Топоров В. Н.* О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. С. 488–518.

20 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 389.

21 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 48, 52.

22 *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

23 Зиму и осень Белый описывает только в трех случаях (ЗЧ. I. С. 180, 183, 184).

24 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 390.

25 Там же. С. 394–395.

26 *Андрей Белый.* Воспоминания о Штейнере. Париж: La presse libre, 1982. С. 225. Далее — ВШ, с указанием страницы в тексте.

27 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 388–389.

28 Там же. С. 403.

А. Ю. Сергеева-Клятис (Москва)

ДИХОТОМИЯ ВНУТРЕННЕГО И ВНЕШНЕГО В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО И БОРИСА ПАСТЕРНАКА

В одном из своих поздних писем Пастернак, обсуждая специфику романа «Доктор Живаго», обмолвился: «Я, вышедший в прозе из Андрея Белого <...>»[1]. И хотя фраза эта была брошена в пылу полемики, в ней, без сомнения, содержалось и позитивное зерно. Известно, какой резонанс произвел некролог, подписанный тремя именами (Б. Пильняка, Б. Пастернака и Г. Санникова), который был опубликован 9 января 1934 г., на следующий день после смерти Белого в газете «Известия». Все три автора некролога назвали Белого своим учителем («Мы, авторы этих посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками...»), однако смысл в эти слова закладывался разный. Для Пильняка и Санникова ученичество было подкреплено биографически, Пастернак мог говорить только о творческом плане. Надо отметить, однако, что и в личном смысле Белый играл немалую роль в создании картины мира Пастернака, до самой своей смерти оставался примером независимого мировоззрения. В 1936 г. А. К. Тарасенков записал горькие слова Пастернака о необратимых изменениях в родственной ему среде:

> «Даже родственники Андрея Белого, мои друзья, жители Арбатского района, — и те делают удивленно-изумленные шокированные лица, когда я выкидываю какое-нибудь коленце, вроде того, как я сказал на дискуссии о том, что понял коллективизацию лишь в 1934 году. У нас отсутствует борьба мнений, борьба точек зрения. И даже по-своему честные люди начинают говорить с чужого голоса»[2].

Как видим, имя Андрея Белого маркирует важнейшую для Пастернака категорию «среды», о которой в поэме «Высокая болезнь» он писал: «Я говорю про всю среду, // С которой я имел в виду // Сойти со сцены, и сойду». Главное качество, которым Пастернак наделяет представителей родственной ему среды, — это самостоятельность мышления и выбора, не зависящее от сиюминутных предпочтений века, качество, в высшей степени свойственное Андрею Белому. Именно поэтому и вся среда названа его именем. Добавим, что степень участия Пастернака в создании некролога Белому была очень велика. По словам Л. С. Флейшмана, «нет ни малейшего сомнения в значительной

(если не решающей) роли Пастернака», так как его «неповторимо индивидуальные черты языка и стиля мышления»[3] прорываются в некрологе на каждом шагу. Этот тезис невозможно оспорить, как невозможно и подозревать Пастернака в неискренности, когда он подписывается под словами об органической революционности Белого, о грандиозности его дара, о принадлежности к его литературной школе. О воздействии, которое оказал на личность и творчество Пастернака Андрей Белый, писалось и говорилось не раз. Это воздействие ясно осознавали современники Пастернака. С. Н. Дурылин называл раннюю прозу Пастернака «осколками ненаписанных симфоний Андрея Белого»[4]. С. П. Бобров в своих воспоминаниях о Пастернаке возвел его раннюю поэзию в том числе к творчеству Андрея Белого: «<...> то вдруг вставал совершенно перелицованный наново (до неузнаваемости) Андрей Белый <...>»[5]. Г. В. Адамович отмечал: Пастернак — «нечто вроде Андрея Белого по обостреннейшей впечатлительности и отзывчивости»[6]. Да и сам Пастернак не отрицал этого влияния. Вышедшую отдельным изданием в 1931 г. «Охранную грамоту» он подписал Белому так: «Горячо любимому Борису Николаевичу от преданного ученика Б. Пастернака»[7].

В исследовательской литературе вопросу об «ученичестве», а точнее — о разносторонних связях между творчеством Белого и Пастернака тоже уделено значительное место. Первое слово здесь, как и во многих других областях пастернаковедения, было сказано Л. С. Флейшманом в 1976 г., когда он впервые опубликовал четыре письма Пастернака к Белому с развернутым комментарием[8]. Вслед за ним потянулись многие другие исследователи. Рассматривались связи между ранними пастернаковскими манифестами, а также особенностями его ритмики и теоретическими статьями Белого[9], философскими взглядами Пастернака и Белого[10], «Детством Люверс» и «Котиком Летаевым»[11], «Тремя главами из повести» и «Петербургом»[12], изучались поэтические параллели и мотивные переклички между стихотворениями Пастернака и Белого[13], были сделаны заявки на отражение образа Белого в «Докторе Живаго»[14], проведено солидное исследование биографических пересечений, в частности, степени участия Пастернака в написании и публикации некролога[15].

Однако вопросу о соотношении автобиографической прозы Пастернака и Белого специального внимания не уделялось, в то время как вышедшие один за другим три тома документальной прозы Андрея Белого — «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века» (1933) и «Между двух революций» (1934) — были для Пастернака чрезвычайно значимыми текстами. И даже по прошествии двадцатилетия, когда он впервые в жизни взялся писать собственный автобиографический очерк (1956), они не потеряли своей актуальности. В статье, посвященной символистским корням творчества Пастернака, О. А. Клинг не слишком убедительно замечает: в «Людях и положениях» Пастернак «выдвигает на первый план Блока, в то время как в “Охранной грамоте” центральное внимание уделено Белому»[16]. Однако, как кажется, присутствие Андрея Белого в «Людях и положениях» нетрудно ощутить.

В этой статье речь пойдет о нескольких знаковых эпизодах, посвященных детству и формированию мира ребенка, определяющих дальнейшие пути его роста и взросления. Л. Я. Гинзбург мельком отметила в середине 20-х: «Почти одновременно выходят: книжечка прозы Пастернака и книжечка прозы Мандельштама <...>. Поворотили на детей. "Котик Летаев" сделал функцию героя-ребенка совершенно ясной: мотивировка остранения вещи etc., etc»[17]. Примерно тот же процесс происходит в прозе документального характера.

В автобиографической книге «На рубеже двух столетий» Белый подробно воссоздает внутреннее пространство арбатской квартиры, жизнь которой с самого младенчества представляется ему сложной, противоречивой, таящей скрытую опасность. Граница, пролегающая между родительской квартирой и внешним миром, в сознании Белого сдвинута в сторону детской комнаты — единственного места, представляющегося ему надежно защищенным: «Между нашей квартирой, Арбатом, Москвою, тогдашней Россией и детскою комнаткой был мне рубеж»[18]. Окружение отца и матери, профессорская среда, преимущественно воспринимаемая как враждебная мальчиком Борей (что потом получает практическое подтверждение в период его взросления), гнездится не столько за пределами дома, сколько внутри его собственной квартиры: устрашающее ребенка бормотание профессора Янжула раздается сразу за стеной детской, из гостиной или коридора.

> «Квартира сначала разломана мне; собственно: знаю я детскую комнату; в ней все знакомо, не страшно; она-то есть дом; То же, что за стеною, уже не есть дом, потому что гостиная с окнами в мир, на Арбат, — то же самое, что этот мир, иль Арбат» (НРДС. С. 82).

Таким образом, страшный хаотичный внешний мир предельно расширяется, теснит ребенка, заставляя его прятаться, скрываться в своем убежище: «Я ребенком просовываюсь в этот быт; и, напуганный им, от него удираю; лезу обратно в нору свою, в детскую» (НРДС. С. 83). Слово «быт», наделенное автором самыми негативными коннотациями, маркирует как квартиру, так и весь окружающий ее московский мир. Быту подвластен даже гениальный отец, словно путами оплетенный его условностями. От «быта» свободен пока только ребенок, спасающийся в своем особом, внутреннем мире: «<...> в детской — иное, свое; и в моем представлении детская — внутренний мир, а гостиная — внешний, почти что Арбат» (НРДС. С. 82).

Эта пространственная диспозиция наиболее очевидна в период раннего детства, которое Белый описывает особенно детально. Воспоминания о самых ранних, младенческих впечатлениях он считает новым словом в исследовании личности, в том числе и по сравнению с Толстым:

> «Б. Н. Бугаев на несколько месяцев ранее других начал вспоминать, — горделиво замечает он, — а ведь месяц в первых годах жизни — года; вспомнить на несколько месяцев раньше — сильно увеличить масштаб; Толстой и другие брали более поздние этапы жизни младенца <...>» (НРДС. С. 83).

Событием, примирившим мальчика Борю с происходящим в квартире и постепенно объединившим ее пространство в единое целое, стала музыка. С началом музыки в собственной жизни Боря постепенно осознает себя близким ее творческой стихии. Оживший хаос сказок — это еще младенчество, умение ощутить музыкальную гармонию — это первый шаг взросления.

> «Музыку воспринимал я, главным образом, вечерами; когда мать оставалась дома и у нас никого не было, она садилась играть ноктюрны Шопена и сонаты Бетховена; я, затаив дыхание, внимал из кроватки: и то, что я переживал, противопоставлялось всему, в чем я жил» (НРДС. С. 93).

Впоследствии музыка станет тем ключом, который откроет Белому-гимназисту путь к взаимопониманию с матерью. Музыка объединит фатально разделенное пространство квартиры воедино: из гостиной в детскую отныне будут доноситься не безобразные звуки, маркирующие «среду» и «быт», а «ноктюрны Шопена» и «сонаты Бетховена», выводящие к новой, высшей реальности бытия.

О существенном для мировосприятия Пастернака разграничении внутреннего и внешнего пространства писалось немало. Сам он иронически рефлексировал по этому поводу в одном из стихотворений книги «Сестра моя жизнь», чем навлек на себя длинную череду повторяющихся обвинений в асоциальности:

> В кашне, ладонью заслонясь,
> Сквозь фортку крикну детворе:
> Какое, милые, у нас
> Тысячелетье на дворе?[19]

О камерности поэтического мира Пастернака с большей или меньшей степенью обвинительности заявляли все критики, незначительно варьируя свои характеристики: от — «мещанин-поэт» (В. П. Правдухин[20]) до — «русский буржуазный писатель» (Г. Лелевич[21]). А. З. Лежнев в статье 1926 г. выписывает предметный ряд из стихотворений Пастернака: «бронза, запястья, трюмо, гостиная, зала, канапе, пианино, люстра, муслин, кисея, шторы, тюль...». Этот ряд аргументирует важнейший тезис: «Вещный мир стихов Пастернака подчеркивает камерность его поэзии»[22]. Определение «комнатная поэзия» прикладывает к раннему творчеству Пастернака Виктор Красильников: «За стихами Пастернака о “коробке с красным померанцем в моей каморке” <...> таится трагедия социальной группы — трудовой интеллигенции, запрятанной условиями капиталистического мира в комнатный четырехугольник...»[23]. Поэтический материал, который подвергался критиками анализу, конечно, давал им возможность концентрироваться на мотивах замкнутого, ограниченного (зашторенного или запертого) внутреннего пространства комнаты, в которой часто обретается лирический герой Пастернака. Выразительный комментарий к одному из таких текстов («Зима») дан Е. Б. Пастернаком:

И невыполотые заносы
На оконный ползут парапет.
За стаканчиками купороса
Ничего не бывало и нет.

«Стаканчики с купоросным маслом (серной кислотой), — пояснял Е. Б. Пастернак, — ставились на зиму между рамами, чтобы не запотевали стекла. В отличие от характерного для Пастернака образа окна как связи миров, здесь темные окна служат границей замкнутого праздничного мира дома и неизвестности будущего»[24].

Надежность, устойчивость, уют есть только внутри комнаты. Снаружи — угрожающие снежные заносы, остановленные непроницаемостью оконных рам. Однако уже с первых критических статей о поэзии Пастернака в них появляется и противоположный мотив — Красильников пишет: «Камера-одиночка, четырехугольник комнаты должен быть воспет потому, что он должен быть разрушен»[25]. Мотиву преодоления границы, разрушению замкнутости внутреннего пространства посвящено большое исследование А. К. Жолковского. «Пастернак, — пишет он, — любит изображать различные ситуации контакта улицы и комнаты (= внешнего мира и домашнего обихода), среди которых одной из самых выигрышных является картина света и воздуха, шума жизни, вещей, сущностей, врывающихся в комнату через окно»[26]. И действительно, подобранные исследователем примеры прямо говорят об указанной тенденции: «Войду, сниму пальто, опомнюсь // Огнями улиц озарюсь» или «Как обещало, не обманывая, // Проникло солнце утром рано», или красноречивая ремарка из пьесы «Слепая красавица»: «Граница между домом и улицей стирается». Эти примеры можно множить до бесконечности.

Интересно, что дихотомия внешнего и внутреннего пространства оказывается актуальной и для автобиографической прозы Пастернака, где его задачей становится развернутая характеристика своего видения мира. В очерке «Люди и положения» (1956) Пастернак, как и Белый, описывает ситуацию, в которой осуществляется переход из мира младенчества во взрослый мир. Мир младенчества тоже показан как замкнутый внутри детской. Создается метонимический образ свернутого, ограниченного детского сознания. Выход в гостиную маркирован как конец младенчества, рождение заново для взрослости. Приведем соответствующий фрагмент:

> «Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню[27]. Посреди нее я проснулся от сладкой, щемящей муки, в такой мере ранее не испытанной. Я закричал и заплакал от тоски и страха. Но музыка заглушала мои слезы, и только когда разбудившую меня часть трио доиграли до конца, меня услышали. Занавеска, за которой я лежал и которая разделяла комнату надвое, раздвинулась. Показалась мать, склонилась надо мной и быстро меня успокоила. Наверное, меня вынесли к гостям, или, может быть, сквозь раму открытой двери я увидел гостиную. Она полна была табачного дыма. Мигали ресницами свечи, точно он ел им глаза. Они ярко освещали крас-

ное лакированное дерево скрипки и виолончели. Чернел рояль. Чернели сюртуки мужчин. Дамы до плеч высовывались из платьев, как именинные цветы из цветочных корзин. С кольцами дыма сливались седины двух или трех стариков. Одного я потом хорошо знал и часто видел. Это был художник Н. Н. Ге. Образ другого, как у большинства, прошел через всю мою жизнь, в особенности потому, что отец иллюстрировал его, ездил к нему, почитал его и что его духом проникнут был весь наш дом. Это был Лев Николаевич.

Отчего же я плакал так и так памятно мне мое страдание? К звуку фортепиано в доме я привык, на нем артистически играла моя мать. Голос рояля казался мне неотъемлемой принадлежностью самой музыки. Тембры струнных, особенно в камерном соединении, были мне непривычны и встревожили, как действительные, в форточку снаружи донесшиеся зовы на помощь и вести о несчастьи. <...> Эта ночь межевою вехой пролегла между беспамятностью младенчества и моим дальнейшим детством. С нее пришла в действие моя память и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого»[28].

Музыка выводит младенца-Пастернака из тесного, отгороженного занавеской, мира детской в гостиную, в свернутом виде включающую и весь внешний мир с его важнейшими для зрелого Пастернака маркерами: музыкантами и музыкальными инструментами, значимым присутствием художника Н. Н. Ге[29] и писателя Л.Н. Толстого — все виды искусства, в которых Борис будет пробовать себя в дальнейшем, здесь так или иначе представлены. «Зовы на помощь и вести о несчастьи»[30], встревожившие младенца, словно бы донеслись из форточки — «снаружи». Это были зовы реальности, действительного мира, который нуждался в освобождении его от страха смерти и забвения (поскольку именно так понимал Пастернак задачи искусства), которые обрекли его впоследствии на рыцарское служение: «Чуть ли не с родионовской ночи я верил в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания»[31].

Духовное движение, которое совершает Пастернак, аналогично во многом тому, которое описано в автобиографической прозе Андрея Белого. Выход из состояния младенчества сопрягается с выходом из детской в гостиную, представляющую собой концентрированное воплощение объективной реальности, потенциально связывающую автобиографического героя с внешним миром. Музыка в обоих случаях становится причиной и целью его второго рождения, помогает осознать себя и свое предназначение.

Очевидно, что отмеченная нами аллюзия — всего лишь частный случай того грандиозного явления, которое в цитированном выше некрологе было названо «школой Андрея Белого» и к которому Пастернак причислял себя самого, невзирая на расхождения в методе и эстетических воззрениях. Конечно, его собственное творчество вышло далеко за рамки школы Андрея Белого, однако явственные следы высокого ученичества можно отыскать не только в ранних, но и в зрелых произведениях Пастернака. Думается, что во многих случаях

это влияние было осознаваемо автором. В других — он бы с радостным узнаванием снял перед учителем шляпу.

В одном из писем, следующих за годовщиной смерти Белого, Пастернак высказался об общности их опыта и судьбы, как о естественном и непрерывно идущем процессе, отмеченном своей наследственностью и изменчивостью, и этим подобном семейному родству: «В этом-то и дело <...> — пишет Пастернак, — что каждый из нас был по-своему всеми остальными, что все прожито всеми вместе, каждым зараз. Когда, как кажется, я напоминаю К. Н. Бугаевой Андрея Белого, дело не в ней и в нем и не во мне, — это частность. А в том, что это с нами со всеми, что такова огромная односемейная жизнь человечества, что я всегда это знал и для этого жил»[32].

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Пастернак Б. Л.* Письмо П. П. Сувчинскому от 14 августа 1958 г. // Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 10. С. 369. Далее — ПСС.

2 *Тарасенков А. К.* Пастернак: Черновые записи. 1934–1939 // ПСС. Т. 11. С. 174–175.

3 *Флейшман Л. С.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 199.

4 *Дурылин С. Н.* В своем углу: Из старых тетрадей. М., 1991. С. 307.

5 *Бобров П. С.* О Б. Л. Пастернаке // ПСС. Т. 11. С. 65.

6 *Адамович Г.* Несостоявшаяся прогулка // Современные записки. 1935. Кн. 59. С. 295.

7 *Флейшман Л. С.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 151.

8 *Флейшман Л. С.* Б. Пастернак и А. Белый // Russian literature Triquartely. 1976. Vol. 13. P. 545.

9 *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Иванов Вяч. Вс. Пастернак: Воспоминания, исследования, статьи. М., 2015. С. 414–442.

10 *Лавров А. В.* Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Л. Флейшмана. Stanford Slavic Studies. Vol. 8, 1994. P. 40–55.

11 *Kopper J. M.* Belyi's «Kotik Letaev» and Pasternak's «Detstvo Liuvers»: A binocular vision of the Russian Avant-garde // Борис Пастернак, 1890–1990. Нортфилд-Вермонт, 1991. С. 123–146.

12 *Greber E.* Boris Pasternak's prose fragment «Tri glavy iz povesti»: The arrangement of the philosophical-musical subtext // Поэтика Пастернака: Zeszyty naukowe wyższej szkoły pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Zeszyt 31 (12). Filologia Rosyjska. Bydgoszcz, 1990. P. 139–142.

13 *Смирнов И. П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Sonderband 17. С. 25–35, 53–58.

14 *Peterson R. E.* Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenjapin // Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 9. Wien, 1982. С. 111–117; *Лавров А. В.* Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992. С. 92–100.

15 *Спивак М. Л.* Смерть Андрея Белого // Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 28–32.

16 *Клинг О.* Борис Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 25–59.

17 *Гинзбург Л. Я.* Записные книжки (Записки 1920-х — 1930-х гг.) // Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 22–23.

18 *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930. С. 82. Далее — НРДС, с указанием страницы в тексте.

19 *Пастернак Б. Л.* Про эти стихи // ПСС Т. 1. С. 115.

20 *Правдухин В. П.* В борьбе за новое искусство // Сибирские огни. 1922. № 5. С. 175.

21 *Лелевич Г.* Гиппократово лицо // Красная новь. М., 1925. № 1. С. 295.

22 *Лежнев А. З.* Борис Пастернак // Красная новь. 1926. № 8. С. 213.

23 *Красильников В. А.* Борис Пастернак // Печать и революция. 1927. № 5. С. 80.

24 *Пастернак Б. Л.* ПСС. Т. 1. С. 433.

25 *Красильников В. А.* Борис Пастернак. С. 80.

26 *Жолковский А. К.* Место окна в мире Пастернака // Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 27.

27 «Вот что я прочел пятьдесят лет спустя, совсем недавно, в позднейшее советское время, в книге Н. С. Родионова “Москва в жизни и творчестве Л. Н. Толстого”, на странице 125-й, под 1894 годом: “23 ноября Толстой с дочерьми ездил к художнику Л. О. Пастернаку в дом Училища живописи, ваяния и зодчества, где Пастернак был директором, на концерт, в котором принимали участие жена Пастернака и профессора Консерватории скрипач И. В. Гржимали и виолончелист А. А. Брандуков”. Тут все верно, кроме небольшой ошибки. Директором Училища был князь Львов, а не отец» (*Пастернак Б. Л.* Люди и положения // ПСС. Т. 3. С. 297).

28 *Пастернак Б. Л.* Люди и положения. С. 298.

29 Пастернак ошибается: в ноябре на музыкальном вечере, о котором идет речь, он не мог присутствовать. Концерт был посвящен памяти Н. Н. Ге, умершего 1 июня 1894 г.

30 *Пастернак Б. Л.* Люди и положения. С. 298.

31 *Пастернак Б. Л.* Письмо к О. Г. Петровской-Силловой // ПСС. Т. 9. С. 14.

32 Там же.

Х. Шталь (Германия)

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ «ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ САМОСОЗНАЮЩЕЙ ДУШИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО: ДАТИРОВКА И КОМПОЗИЦИЯ

«Историю становления самосознающей души», в дальнейшем ИССД, можно охарактеризовать как жанр-гибрид, соединяющий философско-научный трактат с художественными приемами, а также с мемориальными и апологетическими вставками. В тексте излагается модель развития европейских культур с точки зрения антропософского учения о культурных периодах и в связи с становлением душевных и духовных свойств человеческого сознания. В пятый и в наше время еще актуальный период культуры развивается форма сознания, которую Белый называет «самосознающей душой», переводя антропософский термин «Bewusstseinsseele» с немецкого[1], и которая способна превратить душу в орган познания духовных миров. ИССД можно назвать «романом понятий», центральным героем которого является так называемая «душа самосознающая». В ИССД рисуются, как Белый это образно определяет, ее генеалогия, родители и биография от «утробного состояния» до зрелого возраста, с намеками на ее будущее развитие — до смерти и даже воскресения в новой форме.

До сих пор опубликованы лишь фрагменты ИССД — в издании 1999 г.[2] напечатан большой фрагмент текста, но не по автографу, а на основе списка, сделанного второй женой писателя Клавдией Николаевной Бугаевой после смерти автора. В 2006 г. был начат совместный билатеральный русско-немецкий проект текстологического издания ИССД; руководители проекта — Моника Спивак и Хенрике Шталь; поддержку проект получил от ДФГ и РГНФ.

Так как в начале проекта рукопись ИССД еще считалась утраченной, в основу проекта легли списки трех частей ИССД, обнаруженные в разных архивах и частных собраниях. Кроме списка Бугаевой был найден еще список неизвестного лица, очевидно также сделанный по рукописи. При помощи текстологической сверки вариантов был составлен дигитальный текст ИССД. Весной 2007 г. удалось обнаружить саму рукопись ИССД в тогда еще не описанной части фонда Андрея Белого в НИОР РГБ. Сверка списков с оригиналом выявила, что К. Н. Бугаева не учитывала варианты текста, например, вычеркнутые выражения, и что она иногда изменяла текст, пытаясь исправить ошибки или интерпретируя еле разборчивые слова, порой переставляя фрагменты текста или добавляя поясняющие заглавия. Цель издательского проекта — реконстру-

ировать ту последнюю редакцию текста, к которой автор стремился, но так и не успел закончить.

Главной проблемой издания ИССД оказался вопрос соотношения частей и композиции целого произведения. Проблема вызвана тем, что текст явно не завершен. Три его части представляют разные стадии обработки. Вторая часть, оставшаяся в стадии первичного черновика, не имеет ни начала, ни конца: отсутствуют 30 страниц в начале, а ее финал представляет собой заглавие ненаписанной главы. Кроме того, текст второй половины второй части совпадает во многом с текстом третьей части. Третья часть, по-видимому, является переработкой второй половины второй части, но этот текст эксплицитно определен автором в первой части как отдельная часть. К тому же текст ИССД весьма условно разбит на главы и разделы — не во всех случаях, особенно во второй части, имеется эксплицитное указание на решение автора, писавшего большие фрагменты текста сначала без разделов и разбившего текст на главы только при правке и обработке.

Таким образом, хотя изучение ИССД давно начато и вышло уже немалое количество исследований[3], вопрос соотношения трех частей в структуре целого произведения остался открытым. Тем самым еще не решен вопрос, какие тексты должны войти в реконструкцию издания авторской редакции.

Решение этой проблемы становится возможным, как мы попытаемся показать в дальнейшем, при помощи датировки частей рукописи и анализа текстовых совпадений второй и третьей частей. Тогда можно определить точный состав и порядок текстов, которые должны войти в издание-реконструкцию. Кроме того, датировка позволяет еще и впервые выявить скрытый смысловой слой текста ИССД.

Датировка частей рукописи ИССД

В «Ракурсе к дневнику» Белый датирует черновик ИССД периодом с января по апрель 1926 г.: «Можно сказать, что в 4 месяца написан черновик очень большой книги; но чувствую, что для окончательной отработки эскизов мысли нужна еще многомесячная работа»[4].

Но рукопись ИССД, которая хранится в фонде Белого в РГБ[5], не соответствует указанному в «Ракурсе» черновику, так как она содержит не только части «первого» черновика, но и обработанные части текста. Вопрос заключается в том, когда были написаны и обработаны различные части.

Только вторая часть находится на стадии первого черновика. Другие части отражают уже более поздний этап создания текста. Черновик первой и третьей частей, а также начало второй части утеряны. Вторая часть в рукописи имеет надпись на титульном листе: «январь–май», «1926 год» и «Черновик, неправлен». На основе «Ракурса к дневнику» можно датировать создание этого чернового текста февралем и мартом 1926 г.: «Пишу, читаю: помнится, что в этот месяц была написана часть книги от 15 в. до 18-го; перехожу к характеристике силуэтов: Кант, Гегель, Гете, Шопенгауэр и т. д.» (Запись за февраль 1926 г.,

Кучино. РД/ЛН. С. 490); «Пишу 19 век в исторических силуэтах (“Истор<ия> стан<овления> сам<осознающей> душ<и> в 5 посл<едних> стол<етиях>”)» (Запись за март 1926 г., Кучино. РД/ЛН. С. 490).

Несложной задачей оказывается и датировка третьей части, на первом листе которой написано: «отработаный <sic> кусок рукописи “История становления самосознающей души”», другим карандашом (наверное, рукой К. Н. Бугаевой) добавлено: «1926». Обработку этого фрагмента ИССД также можно датировать при помощи «Ракурса к дневнику», в котором Белый отмечает апрель как время создания и «отработки» «синтезирующей части», которая собственно и есть третья часть: «Пишу синтезирующую часть “Истории становления” (около 200 страниц) и их прорабатываю. <...> Можно сказать, что в 4 месяца написан черновик очень большой книги; но чувствую, что для окончательной отработки эскизов мысли нужна еще многомесячная работа» (Запись за апрель 1926 г., Кучино. РД/ЛН. С. 490).

Так как Белый указывает на то, что «прорабатывает» эти «200 страниц», можно предположить, что именно в конце апреля — начале мая 1926 г. шла работа над третьей частью. Эта часть создается на основе уже написанных глав первоначальной второй части, которые перерабатываются и к которым добавляются новые фрагменты и одна глава, где даже фиксируется время написания: «в пасхальную ночь 1926 г.», т. е. 2 мая 1926 г. (глава называется «Символ веры и знания в самосознании»). Работа заканчивается до отъезда из Кучино: «Заканчиваю работы; 10 мая еду в Ленинград» (Запись за май 1926 г., Кучино).

В пользу гипотезы, что первая и третья части представляют собой обработанный и готовый (за исключением стадии последней правки) для публикации текст, говорит и тот факт, что Белый в первой и третьей частях придерживается уже новой орфографии — в отличие от второй части (необработанной).

Сложной оказалась датировка первой части, так как эта часть представляет собой обработанный текст, но без датировки в рукописи. Согласно датировке в «Ракурсе к дневнику», (утерянный) черновик первой части написан в январе 1926 г.: «Помнится, что в январе была написана мною часть книги: от Греции до 15-го века (вводительная часть)» (Запись за январь 1926 г., Кучино. РД/ЛН. С. 489).

Работа над первой частью продолжается в июне–июле 1926 г. Белый занимается в особенности (будущей) четвертой главой первой части, посвященной средним векам. Работу он характеризует как процесс правки и в первую очередь внесения «вписок»: «Я по собранным материалам перерабатываю части книги рядом вписок в нее (особенно много вписываю в отдел средних веков)» (Запись за июнь 1926 г., Кучино); «Та же работа над вписками в книгу» (Запись за июль 1926 г., Кучино).

В июле 1926 г. Белый отмечает чтение источников, которые имеют связь с ИССД: «Raoul Carton: “L’experience mystique de l’illumination... chez Roger Bacon”. Читаю Фаццари “Краткая история математики”. Читаю: Попов: “Очерки по истории математики”» (Запись за июль 1926 г., Кучино). Монография

R. Carton'a, например, учтена в списке литературы к главе «Рожер Бэкон» в четвертой главе первой части. В августе Белый работает над составлением библиографии к ИССД: «<...> составляю себе регистр литературы, могущей мне понадобиться» (Запись за август 1926 г., Кучино).

Несмотря на полученную в результате аварии травму («13 августа на меня наехал трамвай» — Там же), Белый продолжает работу над библиографией и чтение источников для ИССД:

> «Начинает ездить Марсова (для массажа); не могу ни лежать, ни сгибаться; тем не менее пишу регистр (кое-как). Читаю "Историю целого числа" (проф. Васильев). Перечитываю (для книги): "Метафизику древней Греции" Трубецкого и "Историю древней философии" Виндельбанда. Кое-как поправляюсь. Пишу цветными карандашами» (Запись за август 1926 г., Кучино).

Чтение С. Н. Трубецкого и В. Виндельбанда отражается в первой части ИССД, так что можно предположить, что Белый и в это время еще делает какие-то «вписки» в текст ИССД, хотя об этом специально не упоминает в «Ракурсе к дневнику». «Регистр» — это еще не опубликованная большая «Библиография по философии, составленная Б. Бугаевым для личного пользования»[6]. Она содержит 143 страницы с цветными рисунками и схемами, имеющими прямое отношение к ИССД.

Лишь в сентябре Белый постепенно убеждается в том, что эта работа никогда не попадет в печать, так как ИССД — книга, которая по духу и содержанию совершенно чужда советскому строю и которую после запрета Антропософского общества в 1923 г. немыслимо было опубликовать: «С грустью вижу, что книга в том виде, как она видится мне, займет много месяцев работы, а денежный кризис заставляет думать о средствах к жизни» (Запись за сентябрь 1926 г., Кучино).

Но перед тем как «думать о средствах к жизни», Белый переходит «к теме просто "Воспоминаний о Штейнере"» (Запись за октябрь 1926 г., Кучино)[7], которые он пишет до января 1927 г.: «<...> с октября до января вчерне написал "Воспоминания о Штейнере"». В ноябре Белый делает еще «из "Москвы" драму» (Запись за ноябрь 1926 г., Кучино), а потом рассчитывает «писать 2-ой том "Москвы"»[8], как сообщает 3 марта 1927 г. Иванову-Разумнику[9]. То есть можно предположить, что Белый, наконец, бросил ИССД, как вполне обоснованно утверждает Моника Спивак в фундаментальной статье о создании ИССД:

> «Примечательно, что с августа 1926 года и практически до конца жизни об *ИССД* Белый будет упоминать как о недоработанном, требующем большого вложения сил и времени произведении. <...> И действительно, в это время [с августа 1926 г. — *Х. Ш.*] Белый прочитывает множество книг по теме трактата. <...> Но, как кажется, до внесения дополнений и изменений в рукопись ИССД руки у него так и не доходят»[10].

Однако в этом предположении приходится все-таки усомниться, так как в тексте первой части ИССД указано несколько источников, вышедших впер-

вые лишь после 1926 г., а именно — в 1927–1929 гг. Например, в четвертой главе первой части указаны книги 1928 и 1929 гг.: «*Stein Henri.* Les architectes des cathedrales gothiques: Étude critique illustrée de vingt-quatre planches hors-texte. Paris, 1928»; «*Michel <André.>* Histoire de l'art <depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jours. 8 т. Paris, 1905–1929>». Кроме того, Белый несколько раз обращается к книге: «Strzygowski Josef. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Band I–II». Хотя эта книга вышла еще в 1918 г., Белый познакомился с ней лишь в мае 1929 г. В письме к Иванову-Разумнику от 30 августа 1929 г. Белый пишет о своей второй поездке в Армению и, в частности, сообщает о большом впечатлении, произведенном на него «томинами» Стржиговского[11], с которыми познакомился в Ереване именно в мае 1929 г.:

> «<...> задели — памятники древности; как Вас переполнила псковская старина, так нас с К<лавдией> Н<иколаевной> в этом году взволновала *старина* Армении, особенно зодчество ее: и зрительно, и познавательно; <...> все время одолевали два огромных тома Стржиговского (венского профессора) "Строительное искусство Армении и Европа" (по-немецки). Стржиговский — даже не слон среди историков-теоретиков зодчества, а — *мамонт*, не в смысле внешней маститости (хотя и мастит), а в смысле тенденций, превышающих все, что было высказано в этой области, и в смысле обследованности материала»[12].

В том же письме Белый констатирует созвучность концепции Стржиговского с идеями ИССД:

> «Вспомните: при переходе из 5-ой культуры к 6-ой, она, эта шестая, возобновит вторую, т. е. Персию: Стржиговский не знает, на чье колесо льет он воду своими томинами. Я лично, читая его и ощупывая представляемый им материал, все время изумлялся, ибо 2 его тома — подтверждение мыслей, теоретически развитых в черновике моей "Истории становления", где обследуется, что самосознающая душа в диалектике разных дисциплин по-разному выявляет свой *фас — композицию* и свой *профиль — тему в вариации*. Но вся постановка Стржиговского — постановка композиции в вариационных *модуляциях*»[13].

Это значит, что Белый обработал первую часть ИССД после того, как познакомился с монографией Стржиговского, т. е. после мая 1929 г. Так как отзвуки книги Стржиговского в ИССД имеют общий характер, можно предположить, что Белый пишет уже по памяти и не имеет самой книги под рукой, т. е. работа ведется, наверное, даже не в 1929 г., а еще позже.

Сама рукопись также указывает на то, что имеющийся текст первой части уже не находится на стадии первого черновика 1926 г. На первом листе рукописи первой части отмечена следующая запись: «переработ. начало (30 стр. черновика), недостающее по оглавлению 1926 г.». А значит, первая часть уже не обрабатывалась в 1926 г., так как она построена по измененному оглавлению. К чему относится «30 стр.», нельзя сказать — в рукописи все страницы первой части обработаны, после 30 страницы не замечается ни перерыва,

ни даже изменения подчерка. За исключением нескольких страниц с правкой весь текст первой части написан чисто. Вторая глава первой части сопровождается следующим замечанием: «Вчерне отработан. (по теме) II Упадок античной культуры». Значит, Белый считал этот текст еще не окончательным беловым текстом, а предусматривал и следующий этап правки.

В «Ракурсе к дневнику» последняя ссылка на ИССД относится к сентябрю 1926 г., причем говорится только о круге чтения, связанном с первой частью. Однако надо помнить, что «Ракурс» охватывает лишь период с января 1899 г. по 3 июня 1930 г. Но К. Н. Бугаева указала именно на май и июнь 1931 г., когда Белый якобы не только продолжал читать литературу, связанную с ИССД, но и работать над рукописью. Однако обстоятельства жизни писателя были таковы, что казалось маловероятным, будто он мог существенно переработать текст ИССД в это время[14].

Загадка датировки обработки первой части решается, если мы учтем недавно найденный новый автобиографический материал: фрагмент дневника Белого за 1931 г., введенный в научный оборот Моникой Спивак[15]. Этот дневник позволяет подтвердить, что Белый на самом деле в 1930–1931 гг. основательно переработал ИССД, причем именно ее первую часть.

В дневнике указано, что Белый 1 апреля, находясь еще в Кучине, уже работал над ИССД: «Занимаюсь чинкой “Истории становления”». Запись за 2 апреля еще более информативна: «Весь день переписка с переделкой черновых набросок “Ист. стан.” Чистка снега. Мысль о гибернийском просветительном центре»[16].

В это время Белый, однако, работал не над первой или второй, а над третьей главой первой части ИССД: «мысль о гибернейском просветительном центре» вошла в третью главу первой части ИССД «Культура девятого и десятого века»[17]. Поэтому можно предположить, что Белый в начале апреля не приступил к работе, а продолжал ее в качестве «чинки» третьей главы первой части ИССД.

10 апреля Белый с К. Н. Васильевой (они еще не женаты) прибыли в Детское Село. Там Белый нашел такой же спокойный «остров», как весной 1926 г. в Кучине, где был написан черновик ИССД. Белый пишет 14 апреля 1931 г. П. Н. Зайцеву: «Устроились великолепно — так, как и не мечтали»[18]. Но уже 8 мая произошло болезненное событие: «<...> в Долгий переулок явились агенты и забрали архив Андрея Белого»[19]. Когда Белый об этом узнал, он «два дня находился в “убитом” состоянии, ничего не мог делать. На третий день пересилил себя и заставил работать»[20]. «8-го мая мой дневник за 6 лет (с 25 года до 31-го) вместе с сундуком рукописей уехал в *ОГПУ*, — записал он 22 мая. Тогда же Белый принял решение: «Кончаю “Дневник”». В тот же день он это решение пояснил и изменил характер ведения дневниковых записей:

> «Больше Дневника писать не буду: в СССР “Дневники” есть “пожива”. Буду отмечать лишь прочитанные книги. За это время прочел:

Rousselot: 3 тома Истории средневековой философии
Суворов: "Средневековые университеты"
Пикавэ: Сравнит<ельный> морф<ологический> очерк систем средн<евековой> филос<офии>
Перечел Gilson (о Средних веках)
2 тома "Раннее христианство" (Гарнак, Гетч и др.) из V и VII "История Культуры Европы"
"История раннего Средневековья во Франции" (Лависса)
Перечел Блонский: "Философия Плотина"
С. Н. Трубецкой: "Философия Логоса" I т.
Книга проф. Муретова: "Филон Александрийский"»[21].

Работы Ксавье Русселло широко используется в четвертой главе первой части, так же, как и книги Суворова и Жильсона[22]. Из издания «Общей истории Европейской культуры» Белый цитирует не только Гарнака, Гетча и Лависса во второй главе, но и других во второй и третьей главе первой части. Книга П. П. Блонского, которую он «перечел», легла в основу главы о Плотине в первой части ИССД, а «Учение о логосе» С. Н. Трубецкого указывается в разделе «Неоплатоники» второй главы первой части в примечании, но используется вместе с книгой «Философия Филона Александрийского в отношении к учению Иоанна Богослова о логосе» Муретова уже и в первой главе первой части. Ряд указанных в «Дневнике» книг отражается в хронологически обратном порядке в главах первой части ИССД — первые названные источники относятся к четвертой, а те, что названы после, — ко второй и первой главе первой части.

Но само потрясающее событие еще предстояло: 31 мая Клавдия Николаевна была, как и многие другие друзья-антропософы, арестована и обвинена в антисоветской деятельности (антропософское общество было запрещено еще в 1923 г.). Однако сам Белый в Москву выехал лишь 23 июня 1931 г. Итак, можно предположить, что Белый в Детском продолжил обрабатывать первую часть — несмотря на экстремально тяжелую ситуацию. Помогла ему в этом скрытая связь исторических тем, затронутых в ИССД, с актуальными событиями современной эпохи и его собственной жизни, что мы ниже и покажем.

Последним фрагментом ИССД, который Белый написал, был, наверное, последний раздел первой части с заглавием «Тема моего исследования». В рукописи этот раздел примыкает к концу предыдущего раздела («Конец схоластики (Дунс Скот, Оккам, мистики)»), однако здесь Белый пользовался другим карандашом. Это может указать на более позднее время создания раздела, чем отъезд из Детского (23 июня 1931 г.). Этот раздел представляется неуместным в финале первой части, то есть в середине книги — информация об общем плане произведения ожидаема или в самом начале, или в конце книги. Очевидно, когда Белый писал этот фрагмент, то предвидел, что работа над ИССД снова будет прервана на долгое время (как оказалось впоследствии: навсегда), и поэтому захотел зафиксировать план книги, каким он виделся после завершения переработки первой части.

Итак, Белый в апреле–июне в Детском работал именно над второй половиной первой части ИССД. Так как маловероятно, что он начал эту работу лишь с 1 апреля и с третьей главы, следует предположить, что он уже и раньше стал снова заниматься ИССД, а именно — двумя первыми главами первой части. Дневник 1931 г. с описанием жизни до 1 апреля находился в «сундуке» и, в отличие от других материалов «сундука», не был возвращен Белому (как материал для обвинения антропософских друзей и знакомых) и пропал в ОГПУ. В этом утерянном дневнике можно было бы найти датировку начала возобновленной работы над ИССД.

Но и без дневника можно предположить следующий сценарий: работу над «Началом века» Белый закончил 18 декабря[23]. В январе 1931 г. он занимался, как он сообщает Иванову-Разумнику, творчеством Гоголя, стихотворениями для сборника «Зовы времен»[24] и изучением стихотворного ритма[25]. В письме Белый подчеркивает, что, с одной стороны, наконец, есть долгожданное время досуга[26], но, с другой, что в Кучине его мучают болезни и сложные жизненные обстоятельства[27]. В письме от 1 апреля[28] Белый также жалуется и ничего не говорит о своей работе над ИССД, которая, согласно дневнику, несмотря на тяжелую жизнь, все-таки продолжалась. Поэтому можно хотя бы предположительно датировать начало нового этапа работы над первой частью ИССД концом 1930 — началом 1931 гг.

Однако осталась неразрешенной еще одна загадка, которая возникла благодаря тому же фрагменту дневника 1931 г., позволившему установить точную датировку обработки первой части ИССД. 24 августа 1931 г. Белому вернули изъятый сундук с рукописями и машинописями, но, как Белый пишет в дневнике 1931 г., «без “Дневника”, книги о Докторе, утяпанной части “*Истории становления самосозн<ающей> души*”»[29] («утяпанная» — неологизм Белого). Под «утяпанной частью» следует понимать некий вариант ИССД, напечатанный на пишущей машинке. В письме к В. Д. Бонч-Бруевичу (полученном 20 июля 1932 г.) Белый уточняет, что это — машинопись: «“О самосознающей душе” (ремингтон)»[30]. Исходя из этого, можно предположить, что Белый еще до апреля 1931 г. заказал и получил перепечатку ИССД. Так как Белый в апреле–июне 1931 г. перерабатывал третью и четвертую главы первой части ИССД, «ремингтон» относится, видимо, не к этим главам. Какие главы или части существовали в виде машинописи, пока остается открытым вопросом.

Отражение событий 1927–1930 гг. в первой части ИССД

Сравнение текста ИССД[31] с автобиографическими материалами позволяет датировать возникновение некоторых идей, мотивов и тем более ранним временем, чем 1930 г., и более поздним, чем 1926 г.

В «Ракурсе к дневнику», в записи за январь 1927 г. Белый отмечает, что он параллельно с другими занятиями того времени постоянно пишет «Дневник» (затем изъятый и пропавший): «(За январь написано сырья в “Дневнике” 157 страниц)» (РД/ЛН. С. 494).

Этот дневник был еще с 1926 г. той творческой лабораторией для Белого, в которой и сформировалась ИССД[32]. Только благодаря ему Белый смог за очень короткое время написать большую книгу. С января 1927 г. Белый снова фиксировал в дневнике свои творческие идеи, заносил в него фрагменты текста, которыми мог бы воспользоваться в будущем. Есть основание предположить, что этот дневник стал и во второй раз, пользуясь выражением М. Спивак, «инкубатором мысли»[33].

При помощи «Ракурса к дневнику», дневника 1931 г. и писем Белого можно реконструировать некоторые идеи и темы, которые он развивал после 1926 г. и которые значимы для ИССД. Например, Белый отмечает в «Ракурсе к дневнику» 11 февраля 1927 г., что «записал на тему "Я есмь виноградная лоза". Мысли об атоме» (РД/ЛН. С. 494)[34]. Евангельский стих (Ин. 15:1) не раз встречается в первой части ИССД, а теория атома играет важную роль в теме воскресения Христа в «фантоме» (термин Рудольфа Штейнера), которая также развивается в первой части (в особенности в ее первой главе). Теория атома обсуждается в письмах к Иванову-Разумнику от 19 февраля 1927 г. и от 6 апреля 1927 г.[35], а также в пропавшем дневнике, где Белый написал 258 страниц на эту тему: «Весь месяц интенсивная работа над материей; набросал сырья в свой "*Дневник*" за март 258 стр.» (Запись за март 1927 г.).

Кроме того, в январе 1929 г. Белый размышляет над темами «фантом Христа» и «Евангелие от Иоанна» и записывает в «Ракурсе к дневнику»:

> «5-ое <Кучино> → Была Леля: разговор с ней. Мысли о фантоме в связи с Евангелием от Иоанна.
> 6-ое → Записано на тему "*Ев<ангелие> от Иоанна*". <...>
> 18-ое → Ищу схему Апокалипсиса. Мысли о фантоме. <...>
> 19-ое. Москва. → Делаю доклад о Евангелии от Иоанна» (РД/ЛН. С. 522).

К теме атома и воскресения Белый возвращается в Пасху 12 апреля 1931 г., как он вспоминает в уцелевшем фрагменте дневника:

> «Разговор о науке, о Боре. <...> Петров-Водкин: разговор с ним; я рассказывал ему о том, как нам открылось, что глубина (½ третьей оси) — четвертое измерение. Водкин: "Да это же — моя мысль!"» (Запись за 12 апреля 1931 г., Детское Село)»[36].

Именно в это время Белый перерабатывает первую часть ИССД, как мы уже писали. Таким образом, он мог опираться на уже наработанный и продуманный материал (связь атомной теории с «фантомом» и воскресением Христа).

Можно отметить и другие темы, которые переходили в ИССД из дневников или других сочинений Белого после 1926 г. В 1927 г. в Цихис-Дзири Белый нарисовал известный цветной рисунок[37] к ИССД[38]. Красная линия и другие детали этого рисунка схематично показывают ходы развития сознания, которые Белый характеризует в ИССД (особенно в первой части). Идея такого рода схематизирования в рисунке могла быть вызвана работой Белого над ритмическими «кривыми» в произведениях А. С. Пушкина, чем он занимался именно в это

время (записи в «Ракурсе к дневнику» за июнь 1927 г.). Точность соответствий между текстом ИССД и рисунком из Цихис-Дзири подталкивает к выводу, что не рисунок нарисован вслед за текстом, как мы раньше полагали, а наоборот, текст написан вслед за рисунком.

Есть еще одна важная тема, которую Белый развивает после 1926 г. и которая фигурирует в первой части ИССД. В конце 1927 г. Белый читает «Макария Египетского» (запись за декабрь 1927 г. — РД/ЛН. С. 506), т. е. Макария Великого, что он отмечает не раз также в письмах (напр., в письме к Иванову-Разумнику от 7 февраля 1928 г.[39]) и других сочинениях (напр., в эссе 1928 г. «Почему я стал символистом...»[40]). Макарий Великий стал духовным авторитетом для Белого после 1926 г., а в ИССД Макарий и его «Беседы» упоминаются во всех четырех главах первой части.

Далее, созвучие одного фрагмента второй главы первой части с письмом Иванову-Разумнику от 9 января 1929 г. указывает на то, что этот фрагмент, вероятнее всего, был также написан не раньше этого времени:

> «Знаете, чем ради игры занимался на праздниках? Вращал мысленно геометрические фигуры и пришел к основам текучей геометрии, такой, в которой все, сколько бы их ни было, фигуры объяснимы в принципе метаморфозы трех- и двухмерных проекций четырехмерной протофигуры (если бы был жив Гете, то говорил бы с ним на тему "*метаморфозы фигур*"; знаете ли, что фигура (все скажут, что плоскостная шестиугольная звезда) есть стереометрически: и куб, и октаэдр, и пятигранная пирамида, и многое другое: приезжайте в Кучино, докажу!»[41].

Именно эту геометрическую фигуру и ее превращения использовал Белый для объяснения Троицы и воплощения Логоса во второй главе первой части ИССД:

> «<...> оставалось отделить понятие сущности от понятия и рода, и индивидуальной особи, приравняв к сущности нераздельную целостность, как символ фигуры, рассматриваемой и в отношении к какому-либо пункту ее, выбранному, как пункт пересечения линий, и безотносительно; так в фигуре 
>
> , изображающей гексаграмму, перекрещенную крестом и вписанную в шестигранник, мы можем увидеть и целое фигуры, безотносительно к центральному пункту, и в отношении к центральному пункту; фигура, взятая как таковая, есть вседержание в ней заключенных фигур; она будет родом фигур, внутри ее возникающих; фигура, как вседержательное, нераздельно-целостное единство, будет отческой по отношению к в ней предвечно возникающим, предвечно рожденным фигурам <...>».

Итак, первая часть ИССД отражает развитие мысли Белого и после 1926 г., а значит, первая часть серьезно перерабатывалась зимой-весной 1930–1931 гг.

«<...> попал в какую-то точку ритма истории»: ИССД и время Белого

Датировка ИССД имеет значение не только для изучения текстологии трактата, но и открывает подход к одному из скрытых смысловых слоев текста, поскольку Белый воспринимал свое сочинение как инструмент познания современности. Не только написание ИССД оказывается подвижнической манифестацией самосознающей души, которая познает саму себя в своем историческом становлении и тем самым находит в себе «импульс Христа», как об этом свидетельствует глава о «Символе веры» в третьей части, написанная в пасхальную ночь 1926 г., но и сам текст как бы подталкивает Белого — благодаря соответствиям между историей и современностью — к пониманию духовного значения последней. Белый отмечает в письме Иванову-Разумнику в августе 1926 г.:

> «<...> моей рукописи "*О самос<ознающей> душе*"; я все более и более вижу, что книга моя должна выйти, хотя бы в нескольких дес<ятках> списков, ибо, входя в детали, я вижу, что попал в какую-то точку ритма истории, что выясняется не столько из общего плана мысли, сколько из мелких штрихов и данных истории; подходя к иным из них, я почти вскрикиваю от изумления, — до чего они становятся *транспарирующими* и *заново говорящими* в свете приложения к ним антропософской кривой»[42].

Эта мысль осталась актуальной и в 1931 г., на что указывает сама рукопись. К сожалению, до сих пор ускользало от внимания исследователей, что рукопись содержит точную датировку одного фрагмента. Эта датировка не включена в сам текст, как в случае с пасхальной ночью 1926 г., но лишь отмечена карандашом внизу страницы — очевидно, запись не должна была быть включена в окончательный текст. В конце главки «Волна ересей» четвертой главы первой части, записана дата: «30/V 1931». Эта запись, как можно предположить, исходя из сравнения последних слоев правки главки, внесена той же рукой и тем же карандашом, которым был переписан текст. Дата памятная: в мае многие антропософы были арестованы и обвинены в антисоветской деятельности, а непосредственно в тот день арестовали Клавдию Николаевну Васильеву. В дневнике 30 мая 1931 г. Белый записал: «Взяли мою милую: это значит: больше, чем Жизнь. Убит!»[43]. А ведь только что, как позволяет узнать зачеркнутый текст раннего варианта именно этой главы, Белый написал или, точнее, «отработал» то место, где повествуется об арестах, убийствах и репрессиях против «еретиков». Дата 30 мая 1931 г. помещена после слов «и — скольких еще», которые написаны не тем карандашом, что начало предложения:

> «Так отстаивала себя католическая церковь, производя массовые избиения еретиков, фальсифицируя судебные процессы, сжигая Молле, Гуса, задушая свободу совести, запрещая Аристотеля и отлучая передовых деятелей своего времени: Давида из Динана, Амори, Раймонда Луллия, Рожера Бэкона, Экхарта, Оккама, Виклифа *и — скольких еще?*» (Курсив наш — *Х. Ш.*).

Только за два абзаца до этого Белый интерпретировал уничтожение ордена тамплиеров. Новые еретики, новое духовное братство (а не — «общество»: Белый в это время резко критиковал антропософское общество и снова, как в начале своего антропософского пути, стал считать предпочтительным именно братство «духовных рыцарей»[44]), новые тамплиеры современности — это антропософы, которые ложно обвиняются и преследуются Советским режимом, духовными (но не политическими) врагами которого они, согласно Белому, и являются. Текст ИССД о преследовании еретиков перекликается с жизненными обстоятельствами самого Белого, ведь изъятые дневник и «утяпанная часть» ИССД среди прочего были использованы в качестве свидетельства против его антропософских братьев и сестер. Он сам был принужден придумывать способы защитить Клавдию Николаевну, ее тогдашнего официального мужа и друзей. На этом фоне текст ИССД читается на скрытом плане как дневник мыслей Белого о его собственном положении и сложившейся в то время ситуации: «Беспристрастный суд истории восстановил их невинность почти во всех пунктах обвинений, в которых они под пытками сознались, но от которых потом отказались <...>».

Антропософы, по Белому, «невинны» в политическом отношении, но на другом плане они — главные антагонисты режима, критическую оценку которого можно прочитать между строк ИССД. Как и средневековые еретики, и собственно тамплиеры, антропософы преждевременно превращают самосознающую душу в дух или манас: «В 13-ом веке — явление аналогичное; и опять-таки: оно знаменует рождение новой души, души самосознающей и ее коррелата, индивидуума, возносящегося над личностью <...>».

Недаром Белый подчеркивает, что тамплиеры преображают синтез древних оккультных учений с христианством в «путь посвящения», в чем можно увидеть и характеристику антропософии:

> «<...> тамплиеры отдаются ей, синтезируя древние учения манихеев, гностиков с арабскими и христианскими легендами в своего рода путь посвящения, выводящий из рамок церкви и подводящий их под меч уже учрежденной инквизиции <...>».

Современная инквизиция — уже не церковь, а государство. В той же главе Белый характеризует и борцов с еретиками как представителей того течения культуры, которое препятствует духовному развитию и освобождению духа, пытаясь остаться в устарелых «оболочках»: «<...> культура освобождающегося самосознания человека; и культура человеку уже ненужных оболочек, ссохшаяся и стесняющая движение <...>».

Итак, ИССД можно считать и как диагноз времени ее создания. На скрытом уровне ИССД отражает критическое отношение Белого к советскому режиму, которое ни в каких документах напрямую не высказывалось. Хотя и в тексте ИССД есть слой мимикрии — советский идеологический жаргон[45], но сам текст может быть прочитан как духовный ответ, даже как вызов своей эпохе.

Композиция ИССД

При работе над изданием ИССД возникла текстологическая проблема соотношения трех частей: до сих пор не было установлено, представляет ли третья часть собой только переработку определенных глав второй части или самостоятельный раздел в целостной композиции ИССД. От решения этого вопроса зависит определение состава текста, реконструирующего «волю» автора. Предложенная нами выше датировка частей и анализ их соотношений позволяет, как мы постараемся показать, решить этот вопрос.

В конце первой части ИССД Белый обрисовывает целостную композицию своего сочинения: должны быть два тома, первый посвящен предыстории самосознающей души, второй — ей самой, и этот второй том, в свою очередь, разделяется на две части:

> «Тема моего исследования есть характеристика истории становления самосознающей души; в этом томе исследуется главным образом история ее утробного состояния; в следующем дается ее, так сказать, биография с момента рождения; дается ее детство; и рисуется прохождение ей, так сказать, классов, в результате которого самосознающая душа вступает, собственно говоря, впервые в жизнь; она – созрела; и это – 20-ый век. Поскольку тема двухтомия – она, а не жизнь души рассуждающей, то эта последняя берется лишь в ее отношении к самосознающей; этим определяется подход к теме и организация вокруг темы всего материала культуры мысли, быта, сознания, искусств; в эскизе, посвященном главным образом Греции, душа рассуждающая берется так, как, например, в биографиях, рисующих быт жизни великого человека<,> берутся его родители; биография родителей – предлог к тому, чтобы перейти к теме; и еще кратче бывает характеристика рода; поэтому и в моем исследовании, история, так сказать, рода, или культур, предшествующих культуре души рассуждающей, дана в беглом очерке; Египет, Вавилон и культуры, предшествующие им, даны в беглом перспективном ракурсе; а теоретическая часть есть лишь краткая установка позиции разгляда приводимых исторических характеристик».

Итак, два тома, или три части, одна часть — первый том, другие две составляют второй том. Ради простоты изложения предпочитаем в дальнейшем говорить о трех частях.

В основе первых двух частей ИССД лежит хронологический эскиз истории от античности до начала XX в. Предметом исследования первой части ИССД (или «первого тома») является развитие общества и философского мышления в период от Рождества Христова до конца «века схоластики», или, по Белому, в период так называемой души рассуждающей. Потом душа рассуждающая уступает место душе самосознающей, «зародыш» которой, согласно Белому, можно найти в предыдущей эпохе рассудка. Развитию самосознающей души в области культуры и искусства посвящена вторая часть (т. е. первая часть второго тома) ИССД. А третья часть (завершающая часть второго

тома) дает теоретическую характеристику самосознающей души и синтезирует историю ее развития.

Текстологическая проблема состоит в том, что в рукописи нет разделения второго тома на эти две части. Так называемая «Третья часть» в автографе обозначена как «отработанный кусок» ИССД и, на самом деле, содержит переработанные главки второй части — от второй половины главки «Идея трансформизма» до середины главки «Символизм». Предпоследняя главка «Антропософия» и ненаписанная последняя с заглавием «Духовная наука» не вошли в этот «кусок». При превращении второй в третью часть изменяется и структура текста, отраженная в оглавлении. Главки второй части раздроблены и превращены в третьей части в более мелкие главки; некоторые абзацы переставлены.

Хронологическое описание истории культуры, данное во второй части, переходит в третьей части в более отвлеченную характеристику, указывающую признаки самосознающей души. Этому соответствует обозначение третьей части как «отработаный <sic> кусок».

В записке, в которой К. Н. Бугаева характеризует композицию ИССД (находится в папке рукописи ИССД), она также обозначает переработанные главы второй части как третью часть и пишет, что последние две главы второй (точнее, будущей третей) части остались в необработанном (в случае последней главы: и ненаписанном) виде:

> «40. А<нтропософ>ия (< карандашом добавлено> в черновике)
> 41. Духовное знание (< карандашом добавлено> не написано)
> В книге намечались три части:
> I. "История становления самосознания", главы 1–9
> II. Самосознающая душа в ряде силуэтов. Главы 10–23. — Эта часть сочинения — черновик, взывающий к доработке, частью к переработке.
> III. "*Душа самосознающая*", философия культуры "новой души". Главы 24–41 <карандашом добавлено: 43>, — вполне *отработана*, но она с недописанным кончиком (гл. 41-ая)».

Из этого с необходимостью следует, что надо исключить из реконструкции текста «последней руки» те главки необработанной второй части, которые перешли в третью часть в обработанном виде. Лишь последние главки «Антропософия» и заглавие ненаписанной предполагаемой последней главки «Духовная наука» второй части надо сохранить и переставить из второй части в конец третьей части; они же и являются — хотя не обработанным — окончанием ИССД. Открытый финал ИССД Моника Спивак истолковала следующим образом:

> «Можно предположить, что "Духовное знание" — отнюдь не заглавие, которое должно быть конкретизировано идущим далее текстом, а законченное высказывание. Это призыв к будущему, выраженный с помощью своеобразного приема умолчания. Иными словами, не исключено, что дошедший до нас трактат *ИССД* — произведение законченное, прежде всего композиционно завершенное»[46].

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. о «самосознающей душе»: *Шталь Х.* Генезис понятия самосознающей души и «История становления самосознающей души» Андрея Белого // Russian Literature. 2011. Vol. LXX. № I/II. Special Issue: Андрей Белый — философ: «История становления самосознающей души» и ее контексты. (Guest ed. H. Stahl). С. 21–37.

2 *Андрей Белый.* Душа самосознающая / Сост. Э. И. Чистяковой. М.: Канон+, 1999. Моника Спивак справедливо пишет об этом издании: «К сожалению, публикатор совершил подлог, выдав часть трактата за целое произведение и введя, таким образом, читателей и научное сообщество в заблуждение» (*Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души» // Андрей Белый — философ: «История становления самосознающей души» и ее контексты. С. 1–19; здесь: С. 17, прим. 3. Кроме того, были опубликованы некоторые фрагменты текста, также напечатанные по копиям, а не по рукописи: Belyj Andrej: Centenary Papers / Ed. B. Christa. Amsterdam, 1980. С. 41–51 (глава «Символизм»); в сб.: Laterna Magica: Литературно-художественный историко-культурный альманах. М., 1990. С. 278–310 (глава «Душа самосознающая»); *Копер Д.* Мистик среди схоластов: Андрей Белый и средневековый мистицизм // Литературное обозрение. 1998. № 2. С. 13–20; *Белоус В.* Андрей Белый о храмовом творчестве в XI веке (из «Истории становления самосознающей души») // Hram w historii kultury. Chęstohowa, 2001. С. 104–107.

3 См., в частности, статьи Х. Шталь в сб.: Symvol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. С. 559–636; Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 594–677.

4 *Андрей Белый.* Ракурс к дневнику / Публ. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН; Наука, 2016. С. 490. Далее — РД/ЛН, с указанием страницы в тексте.

5 НИОР РГБ. Ф. 25. К. 45. Ед. хр. 1, 2.

6 РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 80.

7 Ср.: «Это, на наш взгляд, очень важный момент в психологии творчества Белого вообще и в понимании структуры ИССД в частности. С одной стороны, с августа 1926 года Белый жалуется на то, что из-за необходимости обеспечить себя материально он должен писать для театра и издательств, но — с другой стороны — он останавливает работу над ИССД вовсе не для того, чтобы переделать роман “Москва” в драму. Эта переделка, сулившая гонорары, началась только в ноябре. <...> То есть материальные трудности оказываются отнюдь не самым существенным фактором в прекращении работы над ИССД. Что же тогда существенно? Первой и, как кажется, главной причиной приостановки было то, что Белый считал книгу практически законченной, а тему исчерпанной» (*Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души». С. 12). Несмотря на тонкие наблюдения Спивак, нельзя считать темы ИССД законченными и исчерпанными — как мы покажем в дальнейшем, Белый существенно продолжит работу позже. Причина перехода от ИССД к «Воспоминаниям» должна быть другой. Тема «Воспоминаний о Штейнере» была начата еще в апреле 1925 г. (Там же. С. 4), т. е. сразу после смерти Штейнера 30 марта 1925 г. Мы полагаем, что Белый почувствовал долг совести завершить эту работу хотя бы на второй годовой юбилей смерти учителя.

8 «Работу над вторым томом “Москвы” он начнет только в 1928 году» (*Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души». С. 8).

9 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 508.

10 *Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души». С. 9.

11 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 651.

12 Там же. С. 647.

13 Там же. С. 648.

14 *Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души». С. 9 (См. там же приведенную цитату из неопубликованной «Летописи жизни и творчества» Андрея Белого, составленной К. Н. Бугаевой: ОР РНБ. Ф. 60. Ед. хр. 107). Однако утверждение, что в 1931 г. «вероятность сколько-нибудь серьезной работы над книгой в этот драматический для Белого период жизни минимальна», едва ли справедливо.

15 *Андрей Белый.* Из дневника 1931 г. / Публ. М. Л. Спивак // Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды. М., 2016. С. 891–911.

16 Там же. С. 891.

17 Ср. об этом также: *Андрей Белый.* Из дневника 1931 г. С. 899–900 (прим. 9).

18 Андрей Белый и П. Н. Зайцев. Переписка / Подгот. текста и прим. Дж. Малмстада // Зайцев П. Н. Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи / Сост. М. Л. Спивак. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 474.

19 *Зайцев П. Н.* Последние десять лет жизни Андрея Белого // Зайцев П. Н. Воспоминания... С. 2008. С. 166. См. об арестах антропософов и жены Белого: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 366–22.

20 *Спивак М.* «Мозг отправьте по адресу...»: Владимир Ленин, Владимир Маяковский, Андрей Белый, Эдуард Багрицкий в коллекции Московского института мозга. М.: Астрель: Corpus, 2010. С. 410.

21 *Андрей Белый.* Из дневника 1931 г. С. 894.

22 Белый читал Э. Жильсона и П. П. Блонского еще весной 1926 г., когда писал ИССД. См.: запись за январь 1926 г. в «Ракурсе к дневнику»: «<...> что читал в период от января до мая. Но помню, что прочел: <...> Блонский о Плотине <...> Gilson: “La Philosophie au Moyen Age”» (РД/ЛН. С. 489).

23 Письмо Иванову-Разумнику от 2 января 1931 г. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 671.

24 Ср. прим. 9 к письму Иванову-Разумнику от 12 марта 1931 г. // Там же. С. 675.

25 Там же. С. 675. Письмо от 12 марта 1931 г.

26 См. в письме от 2-го января 1931 г.: «<...> на днях я вышел из забот о срочной работе <...> работа — змеиная кожа, которую сбросил <...>» (Там же. С. 671).

27 «Простите еще раз за это грустное письмо: болезнь и усталость после работы очевидно сказались на настроении» (Письмо от 10 января 1931 г. // Там же. С. 673); «<...> впрочем: всегда пишу стихи в мрачные периоды жизни» (Письмо от 12 марта 1931 г. // Там же. С. 675).

28 «<...> по этому поводу грипп (как в дорогу, — заболеваю) <...>» (Письмо от 1-го апреля 1931 г. // Там же. С. 678).

29 *Андрей Белый.* Из дневника 1931 г. С. 898.

30 *Воронин С. Д.* Статья В. Д. Бонч-Бруевича «Архив Андрея Белого» // Археографический ежегодник за 1984 год. М., 1986. С. 274–275.

31 ИССД цитируется по рукописи: НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 45. Ед. хр. 1, 2.

32 «С января “Кучинский дневник” выливается в спешное писание черновика “Истории становления самосознающей души в пяти последних столетиях”» (Запись за январь 1926 г. РД/ЛН. С. 489).

33 «Впрочем, для ИССД “Кучинский дневник” как инкубатор мысли был актуален лишь один месяц — декабрь 1925 г.» (*Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души». С. 5).

[34] Ср. также: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 456.

[35] Там же. С. 451–457, 514-515.

[36] *Андрей Белый*. Из дневника 1931 г. С. 893.

[37] «Андрей Белый. [Схема историософская]. 1927 г., Цихис-Дзири, Грузия. 1 л. 35 × 44 см. Акварель, чернила. Автограф Андрея Белого. На обороте рукой К. Н. Бугаевой датировка. Схема отражает взгляды Андрея Белого на историю развития "самосознающей души"» (цит. по описи рисунков Андрея Белого, хранящихся в музее «Мемориальная квартира Андрея Белого» (отдел Государственного музея А. С. Пушкина).

[38] См.: *Шталь Х.* Спираль или ритмический жест истории: рисунок к «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого // Миры Андрея Белого. С. 618–637; *Шталь Х.* Симптоматология и прогностика: «История становления самосознающей души» Андрея Белого // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 159–162.

[39] См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 566–567.

[40] *Андрей Белый*. Почему я стал символистом... // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 430.

[41] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 618. См. интерпретацию этой геометрической фигуры в статье П. А. Флоренского «О символах бесконечности», где она трактуется как символ бесконечности (впервые: Новый путь. 1904. № 9. С. 173–235; см.: *Флоренский П. А.* Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 1. С. 87, сноска; комментарии: С. 708–714).

[42] Письмо Иванову-Разумнику от 1-й декады августа 1926 г. // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 353.

[43] *Андрей Белый*. Из дневника 1931 г. С. 894.

[44] Ср.: «И наконец, после 1923 года мне стало ясным: антропософия "минус" общество равна возможности роста ассоциации духовно-свободных людей; в их усилиях к... грядущему "братству" и на физическом плане; антропософия "плюс" общество равны одинаково для всех бессмысленному несению тяжелого... не хочу сказать "креста" (зачем унижать символ), а... надгробного камня, долженствующего раздавить несущих» (*Андрей Белый*. Почему я стал символистом... С. 467).

[45] См.: «Если из ситуации 1927–1928 гг. заглянуть в будущее, то станет ясно, что под усиливающимся прессингом сталинского тоталитаризма Белый все активнее эксплуатировал политическое измерение стратегии "символизаций". Если же вернуться к ИССД, то здесь стратегия "символизаций" откроется со стороны мистического, методологического и мировоззренческого измерений» (*Одесский М.* Стратегия «символизаций» в Истории становления самосознающей души // Russian Literature. 2011. Vol. LXX. № I/II. С. 59.

[46] *Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души». С. 15.

М. П. Одесский (Москва)

ОТ ЛЮЦИФЕРА К АРХАНГЕЛУ МИХАИЛУ: М. Ю. ЛЕРМОНТОВ В «ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ САМОСОЗНАЮЩЕЙ ДУШИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Канон русской поэзии XIX в., сформулированный для себя Андреем Белым, был постоянным. На границе этого канона маячил Некрасов; особое положение занимал Владимир Соловьев; основу составляли имена: Пушкин, Лермонтов, Баратынский, Тютчев, Фет. Так что Лермонтов — из «вечных спутников». И это нашло выражение как в художественном творчестве Андрея Белого (см. лермонтовские аллюзии в «Серебряном голубе» или «Котике Летаеве»), так и в литературно-критических и теоретических работах.

Своего рода пролог — философско-публицистическая статья «Интеллигенция и церковь» (1902 г.; опубликована практически одновременно с художественным дебютом — «Симфонией (2-й, драматической)»)[1], в которой писатель (под псевдонимом «Б. Н-в») касался творчества Лермонтова:

> «Лишь в настоящую минуту, кажется, мы начинаем понимать неоцененный доселе смысл демонических натур, так поэтически очерченных Байроном, Лермонтовым, Шелли и др. Байронизм был всегда близок и интеллигенции — ей, а не какому-нибудь иному сословию... Прометей, похитивший небесный огонь, демоны, томящиеся жаждой любви, — не сказывается ли в стремлении к их олицетворению воскресающий ныне культ титанизма? Титаны когда-то уже восставали против Бога. Они были сокрушены. Титаны опять зашевелились в сердцах людских. Налет титанизма пленяет наши души. Но выводы из этой "прелести" Ницше в люциферизме — мистически богохульной секте, основанной Альбертом Пиком, и т. д. Пора взяться за разум!..»[2]

Как нетрудно убедиться, сведение смысла лермонтовского творчества к демонизму и негативное увязывание со «сверхчеловеком» Ницше в статье Белого апеллируют к идеям скандальной статьи Владимира Соловьева (впервые опубликована как раз в 1901 г.[3]).

Перелом в своем отношении к Лермонтову Андрей Белый впоследствии — в мемуарах — объяснял плодотворным влиянием близкого друга-«аргонавта»: «Лермонтова углублял Петровский, переплетая с Врубелем; Лермонтов открылся впервые»[4]. «Открывшийся впервые» Лермонтов — используя позднейшее определение А. С. Петровского — «носитель пророческой русской темы»[5],

и этот новый — «позитивный» — Лермонтов теперь вплетен в единый символический ряд с М. А. Врубелем, который с конца 90-х стал эстетическим «коньком» Белого.

Авторы статьи об Андрее Белом в «Лермонтовской энциклопедии» — С. С. Гречишкин и А. В. Лавров — особое внимание уделили его программной работе «О теургии» (1903)[6]. По скорректированному мнению Белого, Лермонтов выступает предвестником соловьевской темы «Вечной Женственности» и обнаруживает задатки «поэта-пророка», однако пафос его творчества по-прежнему оказывается в опасной близости с «магизмом»[7]. Соответственно, Белый акцентировал срывы и незавершенность духовной миссии и даже объяснял этим трагическую гибель поэта. Дуэль — утверждает Белый — «нельзя было обойти Лермонтову. Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать. <...> В своих прозрениях Лермонтов не дошел до конца. Гениальная его поэзия все еще середина. Отсюда демоническая окраска его поэзии»[8].

Концепцию Лермонтова как «поэта-пророка» Андрей Белый уточняет в статьях первого десятилетия XX в., собранных в литературно-критической трилогии 1910–1911 гг. в венчающей сборник «Луг зеленый» статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905), «в которой вехи истории и крупнейшие имена в русской поэзии расцениваются как воплощение потенций к раскрытию “лика” “Жены, облеченной в солнце”»[9], дана развернутая характеристика творчества Лермонтова. Лермонтов — в аспекте «пророческой русской темы» — предстает тайновидцем грандиозной мировой мистерии, где постепенно снимаются маски и полумаски и открывается истинная природа действующих лиц — Дракона и Жены, она же — «София» Владимира Соловьева:

> «И образ Лучезарной Жены, противопоставленной Зверю, рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова. <...> Русская поэзия, заимствуя в лице Лермонтова основные черты западноевропейского духа, своеобразно преломляет их восточной мистикой, глубоко зароненной в русскую душу. <...> мистика сочетается с эстетикой в теургическом единстве религиозного творчества. В последнем случае предстоит рождение из глубин поэзии новой, еще неведомой миру религии. Отсюда трагический элемент поэзии Лермонтова, рождающей, с одной стороны, образ Демона, Маргариты-Тамары, нежной заревой улыбки и глаз, полных лазурного огня, с другой стороны, являющей скучающий образ Печорина, Неизвестного и Незнакомки, всю жизнь глядевшей на Лермонтова “из-под таинственной холодной полумаски”[10]. Эстетическая личина глубочайшего мирового символа, явившаяся перед Ницше как трагическая маска, при столкновении этого символа с религиозным творчеством восточной мистики превращается у Лермонтова в *полумаску*. Но полумаска должна быть сорвана, ибо она — марево, которым враг старается скрыть истинную природу Вечной Жены. <...> Сорванная маска рассыпается пылью и пеплом. Русская поэзия, перебрасывающая мост к религии, является со-

единительным звеном между трагическим миросозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со Зверем»[11].

В целом Андрей Белом повторяет предложенные ранее идеи, однако в статье «Апокалипсис в русской поэзии» его оценки эволюционирует в направлении, так сказать, оправдания демонизма. Никаких упреков Лермонтова в магизме более нет.

Со статьей «Апокалипсис в русской поэзии» перекликается статья «Священные цвета» (часть статьи «Символизм как миропонимание» 1904 г.) из сборника «Арабески». На материале поэзии Лермонтова Белый иллюстрирует мистический подъем «черной стены пыли, которая в первый момент кажется пропастью» — через красное, где «сосредоточены ужас огня и тернии страданий» — к розовому, который «соединяет красный с белым» и в «котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества», наконец, к «белому сиянию», сквозящему «на внецветном фоне мировых бездн» голубым[12].

Формальной проекцией предложенной «позитивной» концепции творчества Лермонтова — прежде всего его поэзии — становятся филологические наблюдения, содержащиеся в стиховедческой серии сборника «Символизм». Оказывается, даже при строго научном подходе, пропагандируемом Андреем Белым, «Лермонтова отделяет определенная ритмическая индивидуальность»: «<...> ритм Лермонтова (независимо от богатства и бедности) есть его собственный ритм <...>»[13]. Пристальное же рассмотрение доказывает, что все обстоит благополучно и с ритмическим «богатством». Лермонтов попадает то в первую, высшую из четырех категорий ритмически богатых поэтов — вместе с Тютчевым, Жуковским, Пушкиным, Баратынским, Фетом[14], то во вторую из шести категорий — после Пушкина и Тютчева (первая категория), однако рядом с Державиным, Жуковским, Баратынским, Фетом, Каролиной Павловой[15]; притом поэты, попавшие и в первую, и во вторую категории, равно причислены к «созидателям и вместе усовершенствователям ритма»[16]. Стиховедческая линия изучения Лермонтова продолжается также в статье «Жезл Аарона», где Белый эффектно анализировал символизм гласных в «Бородино»[17].

Таким образом, в критической трилогии уже вполне обрисован силуэт Лермонтова-«пророка». Далее последовали разнообразные вариации — «символизации», по специфической терминологии Андрея Белого[18]. Одна такого рода «символизация» определила интерпретацию творчества А. А. Блока[19]. Другая была манифестирована в трехтомном антропософском трактате «История становления самосознающей души» (ИССД; в основном написан в 1925–1926 гг., но работа продолжалась, по крайней мере, до 1931 г.[20]), который — по понятным причинам — не упоминался в «Лермонтовской энциклопедии» и на его анализе целесообразно остановиться подробнее.

*

Развитие «самосознающей души» в человечестве Белый — вслед за основоположником антропософии Рудольфом Штейнером — считал доминантой исторической эпохи, которая забрезжила в XIII в. В предыдущие исторические эпохи доминировали другие спиритуальные начала: в Египте, Иудее, мифической Греции — «ощущающая душа», в античности, средних веках — «рассуждающая душа». Однако историческое развитие подразумевает не забвение ранних начал, а их «проработку» — повторное переживание на новом этапе истории.

В главах «19 столетие» и «Реализм» (II том «Истории становления самосознающей души»; далее — ИССД) Лермонтов вместе с другими русскими поэтами — как и в статье «Апокалипсис в русской поэзии» — совершают пророческую миссию вселенского масштаба. Но теперь их миссия — не «последняя церковь верующих» и не служение грядущей Софии, а откровение «самосознающей души» и одновременно освобождение ее от «этикеток», оставленных душами рассуждающей и ощущающей. Русские поэты — в отличие от западных — критически вскрывают «ставшую натуру», проницая «явление спуска сознания "*Я*" через пояс души ощущающей в сферу астрала, явление кризиса нашей душевной истории и выявленье работы сознания в теле, над телом, как проблески "*духа*"». По словам Андрея Белого:

> «<...> таковы корифеи поэзии русской, единственной в мире, не оцененной до сей поры Западом лишь потому, что поэзия эта — непереводима; в 1799 году появляются Тютчев, Баратынский, Лермонтов (около 1815 года); и появляются души, задания которых выявить в литературе начала художественного реализма, критически вскрыть, что же, собственно, происходит в реальности быта натуры культуры; *реалистическая* литература слагается русскими; западно-европейские реалисты недовыявили дно *реализма*, его подменивши натурою "ставшей" культуры (натурализм); в противовес западно-европейскому *натурализму* Восток явил *реализм* прозы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого <...>»[21].

Андрей Белый возводит к общему источнику критическое изображение быта в русском реализме и бунтарство русского романтизма постольку, поскольку интерес классической русской литературы к телу в данном случае подразумевает, в частности, интерес к астральному телу, т. е. духовный аспект. Оригинальное литературоведческое утверждение соприродности романтизма и реализма в русской литературе оказывается следствием столь же оригинальной интерпретации «духовной науки» Штейнера:

> «Все то — явление лирики русской, которая, как и явление реалистической литературы, — единственна. Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева (я называю четыре лишь имени) — мы узнаем в нашей теме: в стремительном вызревании "*Я*" самосознания, в чувстве охлада души, умирающей в них, в осознании снизу врывающейся стихии мятежной, в повышенной жизненности проявлений астральных при "*хладе*" душевном, влекущих

их в тьму, метель, гибель <...>; отсюда ж "*душевность*", которая, скинутая ими до срока, стоит перед ними, как смерть их, как "*хлад*" в них; отсюда же осознаванье телесности (тела астрального — в страсти, эфирного — в зуде активности к передвиженью, к поступкам, порою — к инцидентам, физического — как несенье в себе яда смерти) — отсюда же осознаванье телесности собственной, как объективного бремени близкой уж эры, совсем по-особенному, как чего-то "*весьма-весьма*" странного, жуткого чаще всего; и отсюда же предощущение кризиса жизни, как гибели "*личной*".

И как преступник перед казнью
Спокойно жду судьбы своей[22].

В этих строчках у Лермонтова дан один из существеннейших лейтмотивов, очерчивающих рождение самосознающего "*Я*" в мир астрала и "*линьку*" души. "*Казнь, судьба*"; приближение кризиса жизни; "*спокойно*" — ирония позы, которая живописует под позою будто бы "*хлад*" оскудевшей души[23] ("душу мертвую" Гоголя); а ощущенье "*преступности*" — предощущенье порога телесного, предощущение "*списка*" проступков, свершенных когда-то; "*душа — охладела, душа отделилась от тела во мне*" — лейтмотив этот всюду проходит в поэзии самосознания; и не открылось: душа не есть "*Я*"; оттого — расставанье с душевной культурой в себе изживается в этой поэзии будто бы гибелью <...>».

Согласно ИССД, миссия Лермонтова и других русских поэтов реализуется в духовном измерении, которое требует выхода за пределы литературы. Потому Андрей Белый — под тем же «пророческим» углом, что и в символистских статьях — анализирует не только их творчество, но и биографию.

«Мне страшно здесь высказать: смерть на дуэли, трагедия гибели двух величайших поэтов (в одном пятилетии) есть смерть, во-первых, на почве ужасных условий российской действительности; но условия эти — *одна половина* всей суммы причин, заставлявших обоих бросаться на смерть, искать гибель; а другая, такая ж реальная, есть ощущение "*гибели*", сопровождающее их по годам, от младенчества, может быть, и вытекающее из причин очень-очень глубоких: из выхода сознаванья, как точки духовной, в астрал — из себя как души; неуменье в себе разделить два пласта, вместе с тем неизбежность такой операции в физиологическом, так сказать, пресуществленьи "*мозгов и составов*" (беру здесь слова апостола Павла[24]) — вот *тоже* причина смертей, столь ужасных для нас; не всегда могли Пушкин и Лермонтов только позировать "*хладом*"; несение "*хлада*" (души, как "*луны*", или "*трупа*" планетного) в них — взрыв страстей и стремления к вырыву; знаю: не встречающее ответа "*из пламя и света рожденное слово*"[25] — какой уж тут хлад; между тем: "*хлад*" есть факт, — хлад "*душевный*", хлад брошенной сферы, позволившей в миг столкновенья со сферой, в которую "*Я*" погружалось, из "*Я*", как из спички зажечь это слово "*из пламя и света*"; но слово — материя, звук: почему оно вспыхнуло? Вспыхнуло прежде — астральное тело, как *страсть*; страсть — зажжение неосторожное, — "*Я*", духом "*Я*" материала горю-

чего газа, астрального тела; без знанья приемов работы сознаньем над телом, — касанье сознаньем астрала — риск опыта: Пушкин и Лермонтов, так же как Байрон, в рискованных опытах с кризисом в них — пионеры путей, или — "жертвы борьбы роковой"[26]. Вспых астрала в них есть контакт "*Я*" с ним — может быть, поспешное слишком снимание с "*Я*" оболочки душевной; пожар передался в эфирное тело — вспых жизненных сил, изживаемый буйствами "похоти"; и в результате — слом тела; моменты даны, так сказать, в одном миге: "*хлад*" — мертвость души; искра в "*Я*", вспых астрального тела — страсть, похоть; и следствие опыта, или преждевременность их появленья на плане физическом: ранняя смерть; Пушкин, Лермонтов суть открыватели новой земли; они — точно Колумбы, убитые в первом же поползновеньи выйти на берег открытой Америки, вне подозренья, что это — Америка: мир — населенный; "дикарь" их убил; а Америго Веспуччи — Толстые и Гоголи; ими крещен материк *реализма*».

Кстати, подобное фатальное объяснение гибели Лермонтова имеет параллели не только в статье «О теургии», но и в «мусагетской» брошюре «Трагедия творчества» (1911). Белый утверждал: «Розовый дым творчества, почиющая на образах гения баюкающая нас заря, есть всегда зарево пожара[27], которым объята тайна жизни у гения <...>». И доказывал свое утверждение тем, что «именно оттого погибли Лермонтов и Пушкин на дуэли, что они были Лермонтов и Пушкин <...>»[28].

В III томе ИССД Белый реферирует и уточняет содержание II тома. В главе «Душа самосознающая» он пишет:

«Доктор Штейнер указывает на то, что сознание души самосознающей сперва проступает в нас силою смерти и косности; только потом, в ряде трудных рабочих усилий душа ощущать начинает себя как бы в пламени жизненном. Стадия самосознания этого отражена в нашей лирике у Баратынского, Лермонтова; ключ к "*байронизму*" — здесь именно».

Также в главе «Тема в вариациях: лирика» III тома Андрей Белый, воспроизводя стиховедческие наблюдения из статей сборника «Символизм», мимоходом упоминает о ритмическом богатстве Лермонтова (и Тютчева), утраченном Надсоном и вновь обретенном символистами.

Однако самый шокирующий вывод из «пророческого» понимания творчества Лермонтова Андрей Белый сформулировал в обобщающей главе II тома «19 столетие»:

«<...> "*романтика*", как продукт работы "*Я*" над "*мифами*" души ощущений, над "*мифами*", ставшими в нас "*непосредственной данностью*" чувств, — романтика, как продукт работы над ними, есть перманентное заблуждение в осознании верного предвкушения близящегося подъема и полета, перманентное смешение перспектив, что вот-вот, — "*уже*", "*началось*": линия культуры революционно ломается; и она же есть поле люциферизаций; но лик Люцифера, в этом стремлении вырваться вверх и в этом протесте против все более нас одолевающего Аримана, очищает-

ся — в лик Люцифера страдающего до лика... Освободителя, приближаясь к страданиям нашего самосознающего "*Я*". Люцифер ныне — все менее соблазнитель, каким он являлся в эпоху Греции в разгоне движения вверх-вверх-вверх, где сгнетались опасные импульсы в ускорениях центробежных разлетов и вылетов; потому-то лик *Демона*, как он выявлен Лермонтовым, лик печальный, томящийся, как и лики его печально-мрачных сынов, тайно прекрасных и тайно добрых, становится в аберрациях романтизма слишком ранней символикою слишком рано приближенной весны будущего, Лика Освободителя: Освободитель же в сверху открывшейся бездне духовной нам явится образом... Архангела-Михаила. Как *Орфеева* маска в первых дохристианских веках, как она же — в покровениях первых веков христианских, — есть символ до времени, или по условиям времени занавешенного Лика Христова, так же лик Демона, человекоподобного Гения, есть в романтике неузнанный *символ* грядущего к нам Архангела Михаила».

Уточняя предложенную интерпретацию Демона в главе «Реализм», Андрей Белый возвратился к образному ряду «полумаски», ее срывания и т. п., который — в другом мировоззренческом контексте — был использован в статье «Апокалипсис в русской поэзии»:

«Демон все, что хотите, и даже, пожалуй, он — предощущенье Архангела, свыше ведущего бой свой за нас: только, — только — не бес; но смешение "*беса*" и "*демона*", личности и "*Я*" поэта у Пушкина, Лермонтова — указанье манометра (столбиком ртутным), что где-то, под спудом, в астральных котлах совершилося что-то неладное: что — близок взрыв; "*бес*", обоих попутавший, — есть быт дуэли, в них живший; а "*демон*" их — ангел, которого все ж не успели они разглядеть в "*маскараде*" своей личной жизни:

Из-под таинственной холодной полумаски
Звучит мне голос твой, отрадный как мечта[29].

"Полумаски" не сняли они; полумаска — остаток в них личности, иль 18 век; это — хлад raisonnement их души рассуждающей; низшее — полумаска другая — уж сорвана с личности их: "*sentiment*" — в них огонь уже (век восемнадцатый, в склоне своем — sentiment, raisonnement); индивидуум — Демон — встает: даймонический голос; дух — близок: они ж "полумаской", не снятой с себя, — полумаской закрылися; и "полумаскою" — духа закрыли <...>».

«Под таинственной холодной полумаской» — в отличие от статьи «Апокалипсис в русской поэзии» — теперь не женское духовное начало, а демоническое. И «голос» не «звучал» (как в лермонтовском тексте), а «звучит». И Демон теперь — иной: присущее раннему Белому сближение творчества Лермонтова с «магизмом» сменилось реабилитацией. Опираясь на учение Р. Штейнера о том, что «люциферическое было внедрено в человека через импульс Михаила; через то, чем теперь стал Михаил»[30], автор ИССД опозна-

ет в люциферическом Демоне Лермонтова прикровенный Лик драконоборца Архангела Михаила, «Духа, который занимается свободой человека в самом высоком смысле»[31] и миссия которого есть «подготовка человечества к принятию "импульса Христа" посредством пробуждения духовности в недрах людского сознания»[32].

*

Со второй половины 1920-х «упоминания о Лермонтове становятся фрагментарными и для суждений об эволюции взглядов Белого на Лермонтова (если таковая была) не дают оснований»[33].

Можно, правда, указать на кавказские ландшафты в «Ветре с Кавказа», пронизанные ассоциациями с Лермонтовым (и Врубелем). В этих ландшафтных зарисовках автор играет на некоторых символических колористических нюансах:

> «<...> вон там колоннада оранжево-розовых бородачей; там фигуры громадного "Демона" Врубеля <...> соплетения светлого колера; кружево над ними вставших зубцов, утопающих в сини, играло оттенками всех освещений: текучая мимика; точно... лица; все ущелье — игра многих мимик и их контрапункт в теме дня. То — симфония; мрачности нет никакой»[34].

Под покровом лояльно-советского травелога проступает очередная «символизация» — колористически-геологический символ реабилитированного Демона: «мрачности нет никакой».

И последнее: подводя жизненные итоги в мемуарной трилогии, Андрей Белый вдруг увидел себя неожиданно с Лермонтовым биографически, хронологически близким — по одну сторону от роковой черты, разделяющей с современностью: «Я родился в октябре 1880 года; отцу было уже сорок три года; год его рождения падает на год смерти Пушкина; в год смерти Лермонтова он прекрасно помнит себя осажденным лезгинами в маленькой крепостце, близ Душета, где он родился»[35]. Отец предстает почти современником Пушкина и Лермонтова, а от отца — недалеко и до Бориса Бугаева.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Б. Н-в* [*Андрей Белый*]. Интеллигенция и церковь: (По поводу доклада В. А. Тернавцева, читанного на первом заседании Религиозно-философского общества) // Приднепровский Край. 1902. № 1680, 16 декабря; № 1682, 18 декабря.

2 Цит. по: *Лавров А. В.* Затерянная статья Андрея Белого // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 347–348. Альберт Пик (Albert Pike; 1809–1891) — американский писатель, реформатор масонства; французский литератор Л. Таксиль обвинял его в обожествлении Люцифера.

3 Статья Соловьева «Лермонтов» была напечатана в журнале «Вестник Европы» (1901. № 3). См. подробнее о ее влиянии на осмысление творчества Лермонтова Белым и др. писателями Серебряного века: *Глухова Е. В.* Лермонтов и мифологемы религиозно-философской критики // Соловьевские исследования. Иваново, 2015. Вып. 1 (45). С. 131–147.

[4] *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 36.

[5] «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы / Сост., коммент. Дж. Малмстада. М.: НЛО, 2007. С. 265.

[6] *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Андрей Белый // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 55.

[7] Ср. в письме к Э. К. Метнеру от 25 июля 1903 г. понимание «магизма» «как чудодейственности силы, употребленной не во славу Божию (как напр<имер> у Лермонтова)» (Цит. по: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М.: НЛО, 1995. С. 168).

[8] *Андрей Белый.* О теургии // Новый путь. 1903. № 9. С. 112–113.

[9] *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. С. 121.

[10] Аллюзия на начальную строку стихотворения Лермонтова «Из-под таинственной, холодной полумаски...» (предположительно 1841 г.).

[11] *Андрей Белый.* Апокалипсис в русской поэзии // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Сост. А. Л. Казин. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 383–389.

[12] *Андрей Белый.* Священные цвета // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. С. 112–122.

[13] *Андрей Белый.* Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре // Андрей Белый. Собр. соч.: Символизм: Кн. статей. М., 2010. С. 260.

[14] *Андрей Белый.* Лирика и эксперимент // Там же. С. 208.

[15] *Андрей Белый.* Сравнительная морфология ритма... С. 292.

[16] Там же. С. 285.

[17] *Андрей Белый.* Жезл Аарона // Скифы. СПб., 1917. Сб. 1. С. 198.

[18] См. подробнее: *Одесский М.* Стратегия «символизаций» в «Истории становления самосознающей души» // Russian Literature. Special Issue: Andrej Belyj's «Istorija Stanovlenija Samosoznajuščei Duši». 2011. Vol. LXX–I/II (1 July — 15 August). С. 49–60.

[19] Ср., напр.: «В стихотворениях летних 1901 года у Блока характеристика Ее веяний совпадает во всем с характеристикой Владимира Соловьева: в *лазури* и в *золоте* оба Ее созерцают; но она выявляется в чисто *блоковском* переплетении тем; индивидуальней, интимнее звучат темы у Блока; и — далее, с осени того года рисуется нисхождение Ее в хаос стихийного мира, в "*пучину морскую*"; здесь сферы ее пересекаются уже с Сферой Майи ("*Астарты*" по Блоку); и возникают соблазны, неведомые поэзии Соловьева: по-новому восстанавливается связь с Фетом и с Лермонтовым; и появляются: врубелевские тона» (*Андрей Белый.* Воспоминания о Блоке // Андрей Белый. О Блоке / Сост., подгот. текста, коммент. А. В. Лаврова. М.: Автограф, 1997. С. 112).

[20] *Спивак М.* Андрей Белый в работе над трактатом «История становления самосознающей души» // Russian Literature. 2011. Vol. LXX–I/II (1 July — 15 August). Special Issue: Andrej Belyj's «Istorija Stanovlenija Samosoznajuščei Duši». С. 1–19. Рукопись трактата хранится в НИОР РГБ в Москве (Ф. 25. К. 45. Ед. хр. 1, 2); работа по подготовке ее к печати ведется российско-немецкой группой (Отделение славистики Университета г. Трир; Мемориальная квартира Андрея Белого, филиал Государственного музея А. С. Пушкина, Москва). См. весьма неточную публикацию II тома: *Андрей Белый.* История становления самосознающей души // Андрей Белый. Душа самосознающая / Сост. и статья Э. И. Чистяковой. М., КАНОН+, 1999. В настоящей статье трактат цитируется по приготовленной к публикации рукописи без указания страниц.

[21] Ср. в статье «Апокалипсис в русской поэзии» — о русской поэзии, заимствующей «в лице Лермонтова» «западноевропейский дух», но преломляющей его «восточной мистикой, глубоко зароненной в русскую душу» (С. 384).

[22] Белый неточно цитирует стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью...» 1837 г., которое, в частности, сам корректно цитировал в «Священных цветах»: не «Спокойно жду судьбы своей», но «Ищу кругом души родной» (*Андрей Белый*. Священные цвета. С. 112).

[23] Акцент на словах «судьба», «спокойно» — следствие неточного цитирования стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...».

[24] Точнее — «разделение составов и мозгов» (Евр. 4:12).

[25] Цитата из стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье темно иль ничтожно...» (1840).

[26] Формула «жертвы борьбы роковой» — причудливая аллюзия на песню «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» конца 1870 — начала 1880-х гг. (автор текста А. Архангельский, псевдоним Александра Александровича Амосова (1854–1915)), похоронный марш, популярный в русском революционном движении; легально исполнялся только после Февральской революции.

[27] Ср. символику розового и красного в статье «Священные цвета».

[28] *Андрей Белый*. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 397.

[29] У Лермонтова: «Из-под таинственной, холодной полумаски / Звучал мне голос твой отрадный, как мечта».

[30] *Штейнер Р.* Миссия Архангела Михаила. М.: Антропософия, 2000. С. 49.

[31] Там же. С. 293.

[32] *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. С. 222.

[33] *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Андрей Белый. С. 56.

[34] *Андрей Белый*. Ветер с Кавказа. М.: Федерация, 1928. С. 252–253.

[35] *Андрей Белый*. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 55.

Д. П. Ивинский (Москва)

ШТЕЙНЕР И «ФИГУРА ФИКЦИИ»: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ «МАСТЕРСТВА ГОГОЛЯ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Задача настоящей заметки — обсуждение смысловых очертаний и, отчасти, границ возможностей и основных контекстов «приема», который Белый считал основным «приемом» «Мертвых душ»[1].

Наиболее важный для Белого контекст «фигуры фикции» — позднегностические доктрины в самом широком их понимании; в связи с Гоголем естественным образом выдвигался, например, Сковорода с его обостренным вниманием к «ничто» («земле» и «праху»). С неизбежной в данном контексте темой необратимости падшего связывалась тема творения; в отличие от Вяч. Иванова, который считал Люцифера и Аримана разноприродными, но в существе их неразделимыми спутниками[2], Белый противопоставлял их, в том числе, в связи со Штейнером и Гоголем:

> «Две темы Дорнаха — Шуберт и Шуман <...>; стиль Новалиса и стиль... Гоголя, небесное видение и вылезание *рож* и *морд*[3]: из всех углов. Две темы, встречаясь, вызывали сложнейшие <...> контрапункты, в которых про двойственные лики леонардовского символического анатомизма можно было сказать: "Это — что: это — цветочки!"»[4]

При этом именно Ариман, с которым ассоциировались гоголевские *рожи и морды*, признавался подлинным врагом: «Не Люцифер, а Ариман шел на Дорнах»[5]. Вполне вероятно, что это последнее замечание — завуалированная (и если не полемическая и ироническая, то во всяком случае, судя по контексту, вряд ли вполне сочувственная) отсылка к Штейнеру, который считал, что мир находится в начале эпохи Аримана, основное содержание которой — уничтожение земного мира, дающее человечеству шанс вырваться за пределы физического, телесного, падшего, обреченного; любопытно, что здесь же возникала тема иллюзорности/фикциональности восприятия реальности непросвещенным сознанием[6].

Специфическая «фикциональность» Гоголя была осмыслена Белым рано, и выражалась она, по его мнению, в том, что, поняв значение ариманического в русской жизни («ничто»), он вплотную подошел к последним вопросам бытия («все»), ощутил их значение, увидел свет, исходящий от *другого*, но не был готов к этому свету и остался перед мертвецом («ничто»). Ср.:

«После сваянных из облачного блеска тел выползают у него бараньи хари, мычащие на нас <...>. Радуется ли Гоголь? нет, темнеет <...> и умирает <...> со страху. <...> Гоголь — трясина и вершина, грязь и снег; но Гоголь уже не земля. С землей у Гоголя счеты <...>. Дневное приближение *бездны* духа к поверхностям дневного сознания <...> — обычное состояние высокопросвещенных мистов. <...> Гоголь вышел за пределы своей личности и <...> вступил на такие пути, куда нельзя вступать без <...> оккультно разработанного пути, без опытного руководителя; вместо того, чтобы соединить эмпирическое "я" свое с "я" мировым, Гоголь разорвал связь между обоими "я", — и черная бездна легла между ними; одно "я" ужасалось созерцанием шпонек и редек, другое "я" летало в неизмеримости миров <...>. Гоголю следовало бы совершить паломничество к фолиантам Беме, к древним рукописям востока, Гоголю следовало бы понять <...>, что тому, *в чем он*, есть объяснения; <...> но у Гоголя не было терпения *изучать* <...>. Все стало странно и непонятно; и страна наша в смертельной тоске <...>. Перед завесою будущего мы словно неофиты пред храмом: вот разорвутся завесы <...> — что глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван? Гоголь прежде всех подошел к мистерии этой; и встал перед ним мертвец. Умер Гоголь»[7].

В этом смысловом поле интерпретируются «Мертвые души»: «Прием написания "МД" есть отчетливое проведение фигуры фикции; <...> суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: "все" и "ничто"; <...> предмет — пустое и общее место, на котором нарисована фикция: *не больше единицы, не меньше ноля* <...>»[8].

Но «прием "Мертвых душ"» оформляет не только незавершенную поэму, в самой незавершенности которой сквозит фикциональность (поэма *есть*, и в то же время ее *нет*), но и основную тенденцию развития художественной системы Гоголя.

Первая фаза: «"*Все, что ни есть на свете*" <...> — фраза-рефрен, фраза-штамп первой фазы творчества Гоголя <...>; все — от усилий найти "реал" утопии о "всем, что ни есть на свете". В первой творческой фазе это "все" — только след ритмических переживаний» (С. 14).

Вторая фаза: «"*все, что ни есть*" стало — провал <...>. Во второй фазе "все, что ни есть" — "ничто". <...> И оттого фабула тоже — "ничего, ничего": она — молчит! <...> Линия времени заменена кругом пространства; но этот круг — ноль» (С. 15, 17, 20).

Третья фаза — «открывает новое качество, оттенок тусклости, "натуре" аналогичный, но с ней не створенный; качество подобно радию; его эманация выявляет мертвость *основы* натуры при видимой ее жизни <...>. Царство трупов — вся русская действительность. Такого величия в изображении мелочей не знала мировая литература; его неуловимо тонкий прием охарактеризую при помощи грубой модели: соедините "все" с "ничего"; получится "что-то", "в некотором роде..." и т. д. <...> Кажется: что-то сказано. Ничто не сказано; кажется ж: *что-то* сказано» (С. 23, 82).

Белый идет дальше, и выясняется, что история русской литературы строится на основе постоянного *возвращения* к Гоголю, понятому таким образом:

> «Гоголь <...> не замкнут каноном; он — почва взаимнооспаривающих школ; "натуральная школа", вытянув несколько граней его, в эпигонах противопоставила себя другим граням; в исходе лишь ее из Гоголя казалось, что целиком он воплотим в ней; но натуральная школа разрисовала передний план "МД"; у Гоголя он овеян фигурой фикции» (С. 291).

Достоевский повторяет эволюцию Гоголя, переворачивая ее: «Ранний Достоевский вытек из стиля зрелого Гоголя; а поздний Д. — из тематики раннего Гоголя» (С. 291). Гоголь не просто различим позднейшими авторами, он сильнее их и их образцов: «От "Симфоний" <...> Белого, настоянных на Метерлинке и прозе Ницше, в "Серебряном голубе" остались... рожки да ножки: Гоголь в нем съел и Ницше, и Метерлинка» (С. 291). К Белому, конечно, дело не сводится:

> «Все то, чем поздней модернисты были притянуты к Верлэну, к Рэмбо, к прозе Ницше, — оказалось у Гоголя налицо <...>, <...> реализм Гоголя <...> насыщен символизмом; <...> лозунги Рэмбо до них были Гоголем вобраны <...>; <...> смешно не видеть, что лозунг Верлэна о музыке в поэзии не был чем-то самим собою разумеющимся для Гоголя. Когда это всплыло для глаз "модернистов", иные из них, некогда следовавшие за плакатами западных бунтарей, оказались в круге влияния Гоголя, заменившего им семинарий по Ибсену, Метерлинку, Верхарну, Уайльду и Ницше; результат семинария тут же сказался, как рост "гоголизма"» (С. 291–292).

Даже там, где непросто обнаружить *прямое* влияние Гоголя, оно обнаруживается в устойчивости «приема»: «С<ологуб> отчетливо осознал гоголевский прием распыленья "*всего*" до "*ничто*"» (С. 292). Ср. о Блоке, который рано умер и лишь потому не воплотил в себе Гоголя «третьей фазы»:

> «Генезис блоковской женщины и в отрывке "Женщина", и в позеленевшем трупе "В<ия>" <...>. Думается мне: проживи Блок дальше, он явил бы картину нового Гоголя, недоуменно вперенного в жизнь с недописанной фразой, обрывающей творчество: "*темно представляется...*" (слова, на которых оборвалась рукопись "МД")» (С. 295, 297).

Наконец, историко-литературное значение прозы Белого заключается в том, что она «в звуке, образе, цветописи и сюжетных моментах — итог работы над гоголевскою языковою образностью; проза эта возобновляет в XX столетии "*школу*" Гоголя» (С. 309). Но Гоголь не только *что-то*, к чему возвращаются избирательно («прием» или «звук», «цвет», «ритм»; тенденция развития, не обязательно реализованная, «школа» и т. д.), он, *в некотором смысле*, все: «Г. не замкнут собранием сочинений; ищите его в каждом художнике слова» (С. 320).

Это последнее замечание Белого, завершающее его книгу, стремится к уровню предельных обобщений и одновременно замыкает Гоголя в его сфе-

ре «художества». Но вопрос о «фикциях» на этом предельном уровне, перед которым остановился Белый, рассматривался Штейнером, и именно в связи с Ницше, который в Белом был «съеден» Гоголем.

Штейнер придавал особое значение идее вечного возвращения. Напомним здесь его краткое изложение этой идеи:

> «Nietzsches Ideen von der "ewigen Wiederkunft" und dem "Übermenschen" standen lange vor mir. Denn in ihnen spiegelte sich, was eine Persönlichkeit über die Entwickelung der Menschheit und über das Wesen des Menschen erleben mußte, die von der Erfassung der geistigen Welt durch die festgezimmerten Gedanken der Naturanschauung vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts zurückgehalten wurde. Nietzsche sah die Entwickelung der Menschheit so, daß sich, was in einem Augenblick geschieht, unzählige Male in ganz gleicher Gestalt schon ereignet hat und unzählige Male sich in der Zukunft ereignen werde. Die atomisüsche Gestaltung des Weltalls läßt den gegenwärtigen Augenblick als eine bestimmte Kombination der kleinsten Wesenheiten erscheinen; an diese muß sich eine andere anschließen, an diese wieder eine andere; und wenn alle möglichen Kombinationen erschöpft sind, so muß die anfängliche wieder erscheinen. — Ein menschliches Leben mit allen seinen Einzelheiten war unzählige Male da; es wird unzählige Male mit all diesen selben Einzelheiten wiederkehren»[9].
>
> «Идеи Ницше относительно "вечного возвращения" и "сверхчеловека" долго представлялись моему взору. Ибо в них отразилось, что должна была пережить в связи с развитием человечества и по поводу сущности человека такая личность, которую удержали от постижения духовного мира окончательно устоявшиеся воззрения философии природы конца XIX в. Развитие человечества представлялось Ницше так, что то, что происходит в некоторый момент, в точно таком же виде уже имело место бесчисленное количество раз и еще случится бесчисленное количество раз в будущем. Атомистическое представление относительно природы позволяет настоящему мгновению выглядеть как определенная комбинация мельчайших сущностей; за ней должна последовать другая, а за той — еще одна; и когда все возможные комбинации оказываются исчерпанными, снова должна появиться изначальная. Человеческая жизнь со всеми ее мельчайшими особенностями уже имела место бесконечное число раз; со всеми теми же особенностями она повторится также бесчисленное количество раз»[10].

В связи с этими представлениями Ницше, сложность которых Штейнер очень хорошо понимал, он обсуждал вопрос об иллюзорности «истин», фикциональности «наук» и необходимости и возможности освобождения — жизни без фикций:

> «Warum werden die allgemein anerkannten Wahrheiten als solche geglaubt? Das wurde seine Frage. Dühring und Andere hätten einfach darauf geantwortet: nun weil sie eben wahr sind, weil sie der Wirklichkeit entsprechen. Nietzsche sagte sich, daß dies gar nicht der Fall ist. Wo entspricht irgend einer unserer Begriffe

der Wirklichkeit? Nirgends. <...> Diese Begriffe, diese Erdichtungen sind aber die Dinge, mit denen die Wissenschaften operieren. Es kann also gar nicht die Rede sein von der Absolutheit der wissenschaftlichen Wahrheiten. Warum nehmen wir sie denn doch an? Weil wir sie brauchen, um uns in der Wirklichkeit zu orientieren. Es gibt nirgends einen Kreis, nirgends eine Fläche; aber wir orientieren uns mit solcher Erdichtung innerhalb der Wirklichkeit. Nicht *die* Wahrheit, sondern die Zweckdienlichkeit für das Leben ist der Grund zu unserem Glauben an die sogenannten Wahrheiten. Um diese Zweckdienlichkeit aber gewahr zu werden, müssen wir die Anwendbarkeit unserer Begriffsdichtungen an unserem eigenen Leibe erfahren. Wir müssen uns diese Erdichtungen *einverleiben* und *versuchen,* mit ihnen zu leben. Bisher hat die Menschheit ihre sogenannten Wahrheiten nur deshalb geglaubt, weil sie sich sie *einverleibt* hat, und gefunden hat, daß sich mit ihnen leben läßt. <...> Ein Beweis gegen die "ewige Wiederkunft" hat nur die Bedeutung, daß er zeigt, man kann diese Idee mit den Erdichtungen nicht vereinigen, von denen man bisher gefunden hat, daß sich bei ihrer Einverleibung leben läßt. Will man aber dahinter kommen, ob die "ewige Wiederkunft" eine Lebensmöglichkeit hat, dann muß man *versuchen,* mit den Gegenmeinungen der bisherigen Ideen zu leben. Man muß sich zurückversetzen in den Zustand der *Unschuld,* in dem noch keine Meinungen einverleibt sind; man muß sich zum "*Experiment*" machen, um zu sehen, wie sich mit anderen Ideen leben läßt als den bisherigen. Nur so können wir das Leben wirklich prüfen, ob es in seinen tiefsten Tiefen lebenswert ist. <...> Die bisherigen Menschen waren *beschwert* mit der Zuversicht, daß sich nur mit den einverleibten Erdichtungen leben läßt. Man werfe diese Zuversicht ab; man streife allen Glauben an bestimmte Meinungen ab; man experimentiere mit allen Trieben, Leidenschaften und warte ab, wie weit sie sich einverleiben lassen, d. h. wie weit sich mit ihnen leben läßt. Man muß das Leben *erleichtern* von allen einverleibten Erdichtungen. Zunächst wird das allerdings eine *Erniedrigung, Abschwächung* des Lebens geben. Denn wir sind darauf eingerichtet, mit dem bisher angesammelten Rüstzeug zu leben. Werfen wir es ab, so schwächen wir uns zunächst. Aber gerade dadurch machen wir uns fähig, es im Gegensatz zum alten Schwergewicht einmal mit dem "neuen Schwergewicht" mit der "ewigen Wiederkunft" zu versuchen. Noch einmal als "Einzelner" wollen wir den Lebenskampf aufnehmen, auf breiterer Basis als mit den bisher einverleibten Erdichtungen. "*Ein Spiel der Kinder,* auf welches das Auge des Weisen blickt, Gewalt haben über *diesen* und *jenen* Zustand" (Aph. 148 in Koegels Ausgabe). Was muß nun bei einem solchen *versuchenden* Leben herauskommen, wenn uns das Leben lebenswert erscheinen soll, wenn wir nicht lieber die Vernichtung wählen wollen? "Ein absoluter Überschuß *muß* nachzuweisen sein, sonst ist die Vernichtung unserer selbst in Hinsicht auf die Menschheit als Mittel der Vernichtung der Menschheit zu wählen". (In demselben Aphorismus.) Wir haben dadurch einen Maßstab gewonnen für die Einverleibung einer neuen Lehre»[11].

«Почему общепризнанные истины признаются в качестве таковых? Так должен был звучать его вопрос. Дюринг и прочие ответили бы на него просто: именно в силу того, что они истинны, что они соответствуют дей-

ствительности. Ницше сказал самому себе, что это-то как раз и не так. В чем какое бы то ни было из наших понятий соответствует истине? Ни в чем. <...> Однако эти понятия, эти фикции как раз и представляют собой предметы, которыми оперируют науки. Так что не может быть и речи об абсолютности научных истин. Но почему же мы тогда их допускаем? Поскольку нуждаемся в них, чтобы ориентироваться в действительности. Нигде не существует круга, нигде не существует поверхности; однако с такой фикцией мы ориентируемся в рамках действительности. Не истина, но целесообразность для жизни — вот причина нашей веры в так называемые истины. Но чтобы удостовериться в целесообразности, мы должны на собственной шкуре убедиться в приложимости наших понятийных фикций. Мы должны усвоить эти фикции и попытаться с ними жить. До сих пор человечество верило в так называемые истины лишь потому, что оно усвоило их и обнаружило, что жить с ними возможно. <...> Опровержение «вечного возвращения» имеет лишь то значение, что оно показывает, что эту идею невозможно совместить с теми фикциями, относительно которых до сих пор было показано, что при их усвоении можно жить. Если же возникло желание установить, отвечает ли жизнеспособности "вечное возвращение", следует попытаться жить с представлениями, противоположными прежним идеям. Необходимо вернуться в состояние невинности, в котором никакие мнения еще не усвоены; следует превратить себя в "испытуемого", дабы увидеть, как можно жить с иными идеями, отличными от существовавших до сих пор. Лишь так можем мы по-настоящему проверить жизнь — действительно ли она достойна жизни в своих неисследимых глубинах. <...> Прежние люди были отягощены убеждением в том, что жить можно лишь с усвоенными фикциями. Необходимо отбросить это убеждение; следует отказаться от всяческой веры в определенные мнения; надо совершать пробы и попытки со всеми влечениями и эмоциями и смотреть, насколько их возможно усвоить, т. е. насколько с ними удается жить. Необходимо облегчить жизнь от всех усвоенных фикций. Правда, поначалу это приведет к унижению, ослаблению жизни. Ибо мы нацелены на то, чтобы жить с тем багажом, что собрали до сих пор. И если мы его отбросим, то поначалу ослабеем. Однако тем самым-то мы как раз и сделаем себя способными, в противоположность старому центру тяжести, испробовать «вечное возвращение» в свете "нового центра тяжести". Мы намерены вступить в жизненную борьбу еще раз, как "отдельные люди", на более широкой основе, нежели с усвоенными прежде фикциями. "Детская игра, на которую взирает глаз мудреца, располагать властью над тем и над другим состоянием" (афоризм 148 по изд. Кёгеля). Что же должно воспоследовать из такой совершающей пробы жизни, чтобы жизнь показалась нам достойной жизни, чтобы мы не пожелали предпочесть уничтожение? "Должно быть продемонстрировано полное превосходство, в противном случае каждому следовало бы избрать самоуничтожение — в контексте человечества, как средство уничтожения человечества" (тот же афоризм). Тем самым мы получили меру для усвоения нового учения[12].

Эти обращенные к теме Ницше рассуждения Штейнера были связаны с наиболее глубокими аспектами его доктрины, заинтересованно постигавшейся Белым, по крайней мере, в течение девяти лет. Но то, что Штейнер писал об иллюзорности «истин», Белый в конце концов отнес к Штейнеру:

> «В медном пятаке сжата сила, способная прогнать поезд по экватору четыре раза (междуатомная теплота); и такая же сжатая сила в невытравленном предрассудке; он имеет способность социально выявиться в объеме, равном шару, построенному на линии, равной в длине четырем экваторам, если он равен пятаку по сравнению со всей землей (правдой); и тогда правда земли будет положена в склепище, отделяющее ее от неба; западные антропософы по отношению вот к такому "*чуть-чуть*" слепы до... артистического совершенства при всей подчас тонкости, подчас умности их рассудочных выложений.
>
> И оттого 99% истин Штейнера минус "*чуть-чуть*" в их статьях, в их общественности выращивают палеонтологический музей монстров: "*истин*". Я бы мог приводить их сотнями. Беру лишь пример случайный, для модели: Рудольф Штейнер в молодости боролся с квантитатизмом механической теории тепла — в эпоху, когда она являлась еще господствующей в общей физике (девяностые годы); и след этой борьбы, прекрасный, лежит в работах над методикой Гете в тезисе: *квантитас минус квалитас — примысл, а не действительность;* правильно! Но: с той поры прошло сорок лет; господствовавшая теория сдана в архив; 30 лет физика преодолевала ее вместе... с доктором Штейнером; квантитативный атом стал фикцией; такого *атома* нет; нет связи *атомизма* с механизмом; и эта мысль стала рядовой мыслью у ученых вроде Пуанкаре, еще много лет назад разоблачавшего ошибки механического атомизма, ибо атом и во время Пуанкаре, и после него становился комплексом качеств, соединенных с количествами в своеродном качественно-количественном образе-модели, скорей имагинации, чем понятия, но имагинации, проверяющей опыт и предсказывающей явления; от моделей Томсона и Резерфорда к модели Бора развивалась эта имагинация, по существу символическая, на что указывает узаконение слова *модель*, переживаемая образом вселенной»[13].

Ариман пришел в Дорнах, и это пришествие было необратимым:

> «Запах духов, смешанный с разложением, — ложный "*донкихотизм*", крест и терн, но без роз и зорь Духа; я видел в других, принявших путь, ужасное перерождение в них так повеленной жертвы; жертва — была не принята; и эти другие (я — знаю их) душевно окаменели: от так понятой *их* жертвы; она была — в пустоту. Жертва была — представлением о жертве в неправильной медитации; и отсюда — рост сырого подземелья: запах плесени, черви, — механизация коллектива, или — установка гигантской душечерпательной машины, проводящей душевную жизнь в "*общий*", но от всего закупоренный бак. При этой неправильной системе себя связания с механизмом "*Общества*" менее активные, менее умные, менее горячие не только не рискуют, но даже теплеют "*чуть-чуть*" за счет

жарких и умных; а те — разрываются, откуда картина бесплодных бунтов, катастроф, до... героических смертей.

Героически сгорели: София Штинде, Христиан Моргенштерн, и пусто бунтовали: Эллис, Поольман, Энглерт, Геш, Шпренгель, Минцлова, — сколькие?

А "*бак*" — молчал; и сияющее благополучие осеняло средних и теплых.

"О, если бы ты был холоден или горяч" (Откровение).

Мой "*запах трупа*" — узнание всей бесплодицы моих 9-летних горений в "*Обществе*"<...>»[14].

Так Штейнер (или, по крайней мере, Дорнах) оборачивался фикцией, точнее множеством фикций: «я мог бы приводить их сотнями». В этой ситуации вновь понадобился Гоголь, с его «кажется: что-то сказано». Сказано было Штейнером, как будто, все, но оказалось ничем, «фигурой фикции», в «Мастерстве Гоголя» выдвинутой как «прием», соединяющий смыслы «Мертвых душ», «фазы» эволюции Белого и историю русской литературы, вновь и вновь возвращавшейся к «чуть-чуть», «что-то», «в некотором роде».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Один из этих контекстов, отсылающих не к Штейнеру, а к поэтике Пушкина, к «приему исчерпывающего деления» и к структуре светского разговора «ни о чем и обо всем», был уже нами бегло очерчен (*Ивинский Д. П.* Гоголь и Пушкин: К постановке вопроса // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып. 6. М., 2010. С. 78–84); здесь к этому материалу не возвращаемся. О Белом и Штейнере см., в частности: *Kozlik Frédéric C.* L'influence de l'anthroposophie sur l'œuvre d'Andréi Biélyi: V. 1–3. Frankfurt, 1981; *Elsworth J. D.* Andrey Bely: A Critical Study of the Novels. Cambridge; London; New York, 1983; Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 6. М., 1992. С. 337–488; *Спивак М. Л.* «Ужин со Штейнером»: Письмо Андрея Белого Михаилу Сизову // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. № 1. С. 44–59; *Wells David.* The Symbolic Structure of Andrei Bely's «Pervoe svidanie»: Echoes of Wagner and Steiner // Slavonic and East European Review. 2003. № 2. P. 201–216. О Белом и Гоголе: *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь: Статья первая // Единство и изменчивость историко-литературного процесса: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту, 1982 (Ученые записки Тартуского университета: Вып. 604). С. 112–126; Статья вторая // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту, 1983 (Ученые записки Тартуского университета: Вып. 620). С. 85–98; Статья третья // Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту, 1986 (Ученые записки Тартуского университета: Вып. 683). С. 50–65; *Делекторская И. Б.* Андрей Белый и Гоголь: до «Истории становления самосознающей души», в «Истории становления самосознающей души» и после // Russian Literature. 2011. № 1/2. P. 109–119; *Делекторская И. Б.* Гибель Блока в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого // Toronto Slavic Quaterly. 2011. № 38. P. 17–26; *Делекторская И. Б.* «Имея план, нужно уметь отвлекаться, где надо...» (Андрей Белый в работе над «Мастерством Гоголя») // Toronto Slavic Quaterly. 2012. № 41. P. 21–34; *Делекторская И. Б.* «Мастерство Гоголя» и «Начало века» Андрея Белого: варианты автобиографии // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сб. статей / Ред.-сост. К. Кривеллер,

М. Спивак. СПб., 2015. С. 203–212; *Сугай Л. А.* «Всю жизнь я живу Гоголем...»: (Андрей Белый — исследователь Гоголя) // Андрей Белый. Собр. соч.: Мастерство Гоголя: Исследование. М., 2013. С. 395–440; см. также: *Catteau J.* A propos de la littérature fantastique: André Belyj héritier de Gogol et de Dostoievski // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1962. № 3. P. 327–373.

[2] Ср.: «Люцифер (Денница) и Ариман, — дух возмущения и дух растления, — <...> два разных лица единой силы, действующей в "сынах противления", — ей же и имя одно: Сатана. <...> Различение и наименование обоих начал есть наследие старинной гностической традиции Запада. Многим не покажется оно вовсе незнакомым, хотя бы по воспоминаниям о демонологии Байрона. Сами имена выдают синкретическое происхождение этой традиции: имя Аримана принесено, должно быть, манихействующими сектами; образом Люцифера обязаны мистики каббалистическому преданию. <...> Люцифер ныне "князь мира сего", Ариман же — его приспешник, палач, сатрап и в чаянии своем — престолонаследник. К нему должна перейти держава земли, если не упразднит Люцифера Тот, Кто называет Себя в Откровении Иоанновом "Звездою Утреннею, Первым и Последним" — "Агнец Божий, вземляй грех мира". <...> Люцифер — идеалист; ненавистная Люциферу реализация его есть Ариман. <...>» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 3, 244, 246, 251).

[3] Курсив в цитатах везде принадлежит авторам цитируемых текстов.

[4] *Андрей Белый.* Воспоминание о Штейнере // Андрей Белый. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 441.

[5] Там же. С. 442.

[6] *Steiner R.* Der innere Aspekt des sozialen Rätsels Luziferische Vergangenheit und ahrimanische Zukunft Zehn Vorträge, gehalten in Zürich, Bern, Heidenheim und Berlin zwischen dem 4. Februar und 4. November 1919. Dornach / Schweiz, 1989. S. 181–200.

[7] *Андрей Белый.* Луг зеленый: Сб. статей. М., 1910. С. 98, 102, 104, 107, 108–109, 114–115.

[8] *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 80. Далее цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

[9] *Steiner R.* Friedrich Nietzsche: ein Kämpfer gegen seine Zeit: erweitert um drei Aufsatze über Friedrich Nietzsche aus dem Jahre 1900 und um ein Kapitel aus «Mein Lebensgang». Dornach / Schweiz, 1963. S. 192–193.

[10] *Штейнер Р.* Фридрих Ницше, борец против своего времени: Дополнено тремя эссе о Фридрихе Ницше, относящимися к 1900 г., и главой из книги «Мой жизненный путь» / Пер. с нем. И. И. Маханькова. М.: Новалис, 2010. С. 170–171.

[11] *Steiner R.* Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte: 1887–1901. Dornach / Schweiz, 1989. S. 557–559.

[12] *Штейнер Р.* Фридрих Ницше, борец против своего времени. С. 184–186.

[13] *Андрей Белый.* Почему я стал символистом... // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 490.

[14] Там же. С. 485–486.

И. Б. Делекторская (Москва)

О ТЕКСТОЛОГИИ, РЕДАКТУРЕ И СНОСКАХ В «МАСТЕРСТВЕ ГОГОЛЯ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Даже учитывая тот факт, что ко времени написания «Мастерства Гоголя» (1931–1932) еще не существовало устоявшихся ГОСТов для оформления сносок, монография Андрея Белого — случай все-таки из ряда вон выходящий. От отсутствия единообразия здесь голова порой просто идет кругом. И не так-то легко бывает понять, какое именно издание какой книги или какую статью Андрей Белый имеет в виду в том или ином случае.

Так, например, одна из главных книг-предшественниц «Мастерства Гоголя» — работа С. А. Венгерова «Писатель-гражданин. Гоголь»[1] только при третьем упоминании[2] названа полностью и правильно. В первый раз (МГ. С. 16) Белый сокращает заглавие до лаконичного «Гоголь», во второй (МГ. С. 21) дает сноску на один из разделов третьей главы (главка «Гоголь-фольклорист») как на самостоятельный текст, не указывая, что на самом деле это всего лишь фрагмент все той же книги Венгерова.

Вторую важнейшую для себя книгу — «Творчество Гоголя» В. Ф. Переверзева — Белый сначала тоже называет просто «Гоголь» (МГ. С. 24), отдельно отмечая, что этот «Гоголь» — 1929 года издания. Монография Переверзева, впервые увидевшая свет в 1914 г. в издательстве «Современные проблемы», переиздавалась несколько раз, в частности, в 1928 г. было осуществлено ее четвертое издание. В 1929 г. переиздания не производилось. Зато в 1929 г. вышел том Литературной энциклопедии со статьей В. Ф. Переверзева «Гоголь» (МГ. С. 73)[3], и это еще усугубляет путаницу. Правда, в дальнейшем Белый все-таки дает и полное название книги, и точную дату публикации, но делает это только через полсотни страниц после первого ее упоминания (МГ. С. 73). К этому же разряду библиографических казусов относится сноска, которой Белый снабжает цитату из статьи В. В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”»[4]. Белый пишет: «См. В. Виноградов. “Носология Гоголя”» (МГ. С. 46).

На странице 92 «Мастерства Гоголя» предлагается «смотреть» статью В. В. Розанова (название не указано), «напечатанную в двух номерах журнала “Весы” за 1909 год». Имея в своем распоряжении изданный в 2003 г. аннотированный указатель содержания «Весов»[5], легко определить, что подразумевается здесь работа Розанова «Магическая страница у Гоголя»[6]. При этом рискну предположить, что в 1934 г. мало кто из читателей стал бы разыски-

вать подшивку номеров символистского журнала четвертьвековой давности, а в ней — «безымянную» статью, и все ради того, чтобы прояснить для себя розановскую научную позицию.

В то же время Андрей Белый может быть и вполне пунктуальным автором. На фоне приведенных примеров впечатляют точнейшие указания на две статьи, классические для современных гоголеведения и блоковедения, но опубликованные в не самых доступных изданиях. Это работа Г. И. Чудакова «Отражение мотивов народной словесности в произведениях Н. В. Гоголя» (Университетские известия. Киев, 1906. № 12. С. 1–37 — МГ. С. 147) и статья Р. З. Миллер-Будницкой «Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока» (Известия Крымского пединститута им. Фрунзе. Т. III. Симферополь, 1930). Подробные сноски на публикацию Миллер-Будницкой встречаются в «Мастерстве Гоголя» дважды (МГ. С. 115, 210).

Во второй главе своего исследования Белый вдруг вспоминает, что пишет его по заказу советского издательства, и как законопослушный советский филолог дважды ссылается на В. И. Ленина, приводит две цитаты из его работы «Развитие капитализма в России» (Полное название: «Развитие капитализма в России. Процесс образования внутреннего рынка»)[7]. Обе сноски оформлены так, что не вызывает никаких сомнений: речь идет об отдельном издании означенной ленинской работы. Кроме того, указаны конкретные страницы. Подобная конкретизация для монографии Белого, вообще говоря, крайне редка, и можно было бы, наверное, объяснить ее особым пиететом автора перед «вождем мирового пролетариата», если бы не одно маленькое «но». На момент написания «Мастерства Гоголя» существовало всего два издания «Развития капитализма в России» — 1899 года (СПб.: Издательство М. И. Водовозовой) и 1908 года (СПб.: Паллада). Ни в одном из них местоположение цитируемых Белым фрагментов не совпадает с указанными им номерами страниц.

Приведенных примеров достаточно, чтобы усомниться: а был ли у «Мастерства Гоголя» редактор в Государственном издательстве художественной литературы? На сохранившихся в фонде ГИХЛа в РГАЛИ гранках книги[8] имеется огромное количество корректорских помет и ремарок Андрея Белого по их поводу. При сличении корректуры с рукописью, хранящейся в том же фонде РГАЛИ[9], в сносках обнаруживается лишь легкая правка типа смены знаков препинания, добавления буквы «г» с точкой к цифре, обозначающей год и т. п. Никакой правки «по смыслу», судя по всему, не производилось. Между тем на одном из шмуцтитулов «Мастерства Гоголя» в качестве редактора скромно указан некто С. Кавтарадзе.

Сергей Иванович Кавтарадзе (1885–1971) человеком был, мягко говоря, неординарным. Друг юности Сталина, в разное время — председатель Совета народных комиссаров Грузинской ССР (1921), первый заместитель прокурора Верховного суда РСФСР (1924–1927), заместитель народного комиссара иностранных дел СССР (1943–1945), чрезвычайный и полномочный посол СССР в Румынии (1945–1952). Место редактора в ГИХЛе он занимал с 1931 г. по 1936 г., в период между «отсидкой» за принадлежность к «троцкистской

оппозиции» в политизоляторе в Тобольске (1929–1931) и новым арестом (1936–1939), из-под которого впоследствии был освобожден, восстановлен в партии, на год вернулся в ГИХЛ, а затем получил пост заведующего Средневосточным отделом Народного комиссариата иностранных дел СССР и продолжил дипломатическую карьеру. Трудно представить, чтобы человек с такой биографией (пусть даже выпускник юридического факультета Петербургского университета с опытом недолгой работы редактором в газете «Кавказский рабочий», 1917–1918) стал заниматься унификацией сносок, да и вообще — научным редактированием книги о Гоголе[10].

Внимательный «разгляд» сносок в «Мастерстве Гоголя» помог разгадать одну из текстологических загадок этой книги. В первой и в четвертой ее главах Белый цитирует знаменитую работу В. Я. Брюсова «Испепеленный». В первой главе, ссылаясь на «речь, произнесенную на торжестве открытия памятника [Гоголю] в Москве», он пишет: «<...> Венгеров соглашается с Брюсовым: у Гоголя гипербола сидит на гиперболе <...>» (МГ. С. 54). Затем, через две с лишним сотни страниц, со ссылкой уже на статью Брюсова в журнале «Весы» (1909. № 4; тоже, кстати, как и в случае с Розановым, без указания номера журнала) цитата выглядит следующим образом: «Брюсов указывает: у Гоголя “гипербола села верхом на гиперболу”» (МГ. С. 262). Пикантность ситуации заключается в том, что, рассуждая о гоголевском гиперболизме, Белый выбирает в качестве обобщающей фразу, сказанную Брюсовым вскользь об одном из частных случаев оного гиперболизма (а именно — об особенностях изображения героини повести «Рим» Аннунциаты[11]). Впоследствии пассаж о «верховой» гиперболе был удален Брюсовым из текста. В «скорпионовском» издании «Испепеленного» 1910 г. он отсутствует. Мне уже приходилось разбирать этот странный случай цитирования[12]. Тогда я сделала предположение, что обыгрывание Брюсовым слов «донос сел верхом на донос» из второго тома «Мертвых душ» произвело в 1909 г. на Белого столь сильное впечатление, что и через двадцать с лишним лет из всего брюсовского текста он вспомнил и дважды использовал в собственном исследовании именно «гиперболу, сидящую верхом на гиперболе». Однако на самом деле все оказалось одновременно и проще, и интереснее. В первом из приведенных выше фрагментов «Мастерства Гоголя» рядом с Брюсовым неспроста появляется Венгеров. Абзац, из которого вычленен этот фрагмент, повествует о том, что «Гоголь не знал помещиков и русской провинции» (МГ. С. 34), и являет собой довольно близкий к тексту (хотя и лишенный какой-либо сноски) пересказ одного из разделов книги Венгерова «Писатель-гражданин. Гоголь», — раздела под названием «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни. (Почти невероятное происшествие)»[13]. Там же, у Венгерова, но несколькими страницами раньше читаем: «<...> если у Гоголя, как Брюсов <...> перефразировывает одно место из “Мертвых душ”, “гипербола села верхом на гиперболу”, то какой же тут реализм в непосредственном понимании этого слова, какое же тут воспроизведение доподлинной русской жизни?»[14].

И становится совершенно ясно, откуда Андрей Белый взял свою «брюсовскую» цитату, умело «запутав следы», вместо одной сноски (на Венгерова) дав две других (на Брюсова). Причем в обоих случаях гипотетический читатель, желающий обратиться к первоисточнику, оказывается поставлен в затруднительное положение: речь Брюсова произнесена не один десяток лет назад; номер «Весов», в котором опубликована его статья, не указан.

Кстати о гипотетическом читателе. Крайне любопытен вопрос: каким представлял его себе автор «Мастерства Гоголя»? С одной стороны, это человек, которого не испугают ссылки на труды Вильгельма Вундта («О целях и путях народной психологии» [«Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie»], 1888) и Гете («К теории цвета» [«Zur Farbenlehre»], 1810) на языке оригинала (МГ. С. 115, 116), и которому не надо объяснять, что такое «Ка-Де-Ве» (МГ. С. 309)[15]. Человек, которого запросто можно отправить «смотреть» неназванную статью Розанова в двух номерах журнала «Весы» за 1909 г., искать брюсовского «Испепеленного» в неизвестном номере того же журнала, читать статью об иронии А. А. Блока без каких-либо указаний на место ее публикации (МГ. С. 296)[16]. И этому же человеку нужно объяснять, что И. И. Шишкин — «известный пейзажист, специализировавшийся на лесе», О. Бердслей — «крупный английский рисовальщик конца XIX века», пленэризм — «направление живописи, которого девиз: писать на открытом воздухе», а Д. Г. Россетти — «английский художник-прерафаэлит» (МГ. С. 157, 151, 131, 165). Кто такие прерафаэлиты при этом не объясняется, равно как не дается никаких комментариев к именам других упоминаемых тут же художников — от А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, К. С. Петрова-Водкина до Хокусая включительно.

В предисловии к «Мастерству Гоголя» Лев Каменев отмечает, что книга эта написана Белым «для людей его собственного цеха; это — книга <...> не для читателей, а для писателей» (МГ. С. V). Но трудно представить себе писателя с таким, мягко говоря, своеобразным кругозором. Логичнее было бы предположить другое. Точно так же, как «раздвой Гоголя», о котором много говорится в книге Белого, есть «следствие <...> стиснутости двумя прослойками двух разных классов» (дворянства и разночинства) (МГ. С. 29), «раздвой» самого Белого — следствие «стиснутости» между желанием быть понятым немногочисленными людьми своего круга и желанием печататься в крупнейшем советском издательстве, выглядеть советским исследователем творчества Гоголя, пишущим «для широкого круга читателей».

Возникает естественный вопрос: а все ли сноски в книге Андрея Белого сделаны им самим? Сверка рукописи «Мастерства Гоголя» с конечным вариантом текста, ушедшим в печать, дает возможность однозначно ответить: абсолютно все! Означенная сверка сносок помогла, среди прочего, обнаружить один из фрагментов текста, не вошедших в книгу, но важных для ее понимания. В третьей главе (раздел «Натура гоголевской усадьбы») Белый оправдывался:

> «Я мог бы обойтись и без этих очерков, предлагая лишь выводы, да... боюсь крит-ика (с острова Крита, где он еще царствует, хотя свергли “ца-

рей") [Сноска: "Минос — критский царь; на Крите приносили греческих юношей в жертву быку Минотавру".]; боюсь и "Крита" и... "ика": "Откуда это у вас?" А превратить в угоду ему томик свой в пароходик, влекущий огромные, как баржи, "томищи" проверочных материалов, — убить: читателя — скукой, а издательство — требованием добавочных печатных листов; имея в виду кризис бумаги, да и читателя, поступаю, как "профессор филологии" Ницше, в своих сочинениях умевший прятать в карман эрудицию <...>. Сказал!»[17].

Стилистически этот фрагмент сильно отличается от окружающего его текста, будучи выдержан в духе эссеистики Андрея Белого 1910-х гг. Слова о «кризисе бумаги и читателя» с очевидностью отсылают нас к знаменитым «Кризисам» Белого, — к серии его философских работ, написанных в 1918–1920 гг. Но если во второй половине 1910-х — начале 1920-х гг. то были кризисы жизни, мысли, культуры[18], то теперь — куда более приземленные и трагичные в своей почти пошлости «кризисы»: бумаги и читателя.

Идеологические причины, по которым фрагмент не вошел в книгу, очевидны. Его наличие в рукописи проливает некоторый свет на то, как на самом деле ситуация с читателем виделась Андрею Белому.

В сущности, все показанные мною здесь особенности и странности сносок в «Мастерстве Гоголя» есть не только прямое следствие особенностей мышления и творческого процесса Андрея Белого, но и результат осознания им «кризиса читателя» как одной из важнейших отличительных черт «текущего момента». В условиях такого кризиса совершенно не нужно быть аккуратным в мелочах, ибо малый (ближний) круг читающих поймет и так, а на широкий круг, даже «пряча в карман эрудицию», рассчитывать не приходится.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Венгеров С. А.* Собр. соч. Т. II: Писатель-гражданин. Гоголь. СПб.: Прометей, 1913.

2 *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. С. 33. Далее — МГ с указанием станицы в тексте.

3 Литературная энциклопедия. Т. 2. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1929. Стб. 568.

4 *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л.: Academia, 1921. Первая публикация: Начала. Пг., 1921. № 1.

5 *Соболев А. Л.* Весы: ежемесячник литературы и искусства. Аннотированный указатель содержания. М.: Трутень, 2003.

6 Весы. 1909. № 8. С. 24–44; № 9. С. 44–76.

7 «Капиталистическое хозяйство не могло сразу возникнуть, барщинное...не могло сразу исчезнуть. Единственно возможной системой хозяйства была... переходная... Отработочная система переходит в капиталистическую и настолько сливается с нею, что становится почти невозможным отделить одну от другой и различить их». [Сноска: «Ленин. "Развитие капитализма в России", стр. 149–153»] (МГ. С. 110); «Костанжогло <...> уже — не помещик, а — крупный промышленник: "Уклоняются от признания того простого и ясного факта, что современный строй частновладельческого хозяйства состоит из соединения

отработочной и капиталистической системы... Русский капитализм создает... условия... рационализации земледелия"». [Сноска: «Там же, стр. 163–167»] (МГ. С. 110–111).

8 РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5593.

9 РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5592.

10 О роли редактора (а точнее — о значении его фактического отсутствия) в издательской судьбе книги см.: *Делекторская И. Б.* Новый автограф Андрея Белого — план книги «Мастерство Гоголя» // Сборник статей / Государственный музей А. С. Пушкина. М., 2012. С. 285–286.

11 Весы. 1909. № 4. С. 108.

12 См.: *Делекторская И. Б.* Брюсовский след в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 289.

13 *Венгеров С. А.* Писатель-гражданин Гоголь. С. 127–130.

14 Там же. С. 122.

15 «Kaufhaus des Westens» (KaDeWe; *нем.*: Торговый дом Запада) — открытый в 1907 г. в Берлине универсальный магазин, на тот момент крупнейший в Европе.

16 Статья «Ирония» впервые была опубликована в петербургской газете «Речь» 7 декабря 1908 г.

17 РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5592. Л. 288.

18 См. эссе Белого: *Андрей Белый.* На перевале. I: Кризис жизни. Пб., 1918; *Андрей Белый.* На перевале. II: Кризис мысли. Пб., 1918; *Андрей Белый.* На перевале. III: Кризис культуры. Пб., 1920. Все — в издательстве «Алконост».

М. Оклот (Польша, США)

«ИЗБАВЬ НАС ОТ БЕСА ПОЛУДЕННА»... И ГОГОЛЯ: БЫЛ ЛИ СИМВОЛИЗМ АНДРЕЯ БЕЛОГО ХОРОШИМ СРЕДСТВОМ ОТ МЕЛАНХОЛИИ?

«Мы входим в какую-то “меланхолическую” эпоху...»
В. В. Розанов[1].

Роман Андрея Белого «Серебряный голубь», по мнению самого автора, следует читать либо в качестве своеобразного романа с ключом (roman à clef), либо через осмысление историософской проблематики, либо как своеобразный оммаж Гоголю от Белого, либо в качестве образцового символистского романа. Предлагаем обратить внимание на отрывок из начала «Серебряного голубя», который организует чтение не только всего романа, но и понимание важных для Белого художественных и метафизических вопросов 1905–1912 годов, на упомянутых четырех уровнях. Мы коснемся прежде всего трех из них: поэтического — вопроса об аллегории и символе, интертекстуального — гоголевского присутствия в романе, и автобиографического, связанного с визитом к А. А. Блоку в Шахматово. Как увидим, фигурой, введенной в этом отрывке, которая соединяет все эти уровни, является меланхолия — фигура, указывающая на напряженность между аллегорией и символом. Вне всякого сомнения, символизм для Белого был апокалиптической альфой и омегой миропонимания (и художественного пути) в самостановлении самосознающего «Я», но наблюдая траекторию философских и поэтических вопросов Белого, можно заметить, что символизм у него неоднозначный, особенно в «Серебряном голубе» и «Петербурге», скрытый под «семью печатями аллегории»[2]. Символизм у Белого всегда совершает бесконечное возвращение к вопросу о себе самом.

Итак, в конце второй главки под названием «Дарьяльский» мы встречаем героя за пределами церкви, сразу после службы Дня Святой Троицы, во время которой вместо того, чтобы засвидетельствовать чудо пресуществления, он испытывает негативное присутствие материальности, воплощенное в похотливом теле деревенской девушки Матрены, чей образ приковал его взгляд, не давая ему возможности отвлечься от действительности. Из несобственно-прямой речи мы узнаем о мыслях его (или рассказчика):

> «“Фу ты, дьявольщина!” — подумал Дарьяльский и стал протирать глаза: спал он или не спал там, в храме; привиделось ему или нет; глупости:

должно быть, вздремнул — нехорошо грезить в полдень; недаром в Писании сказано: "Избавь нас от беса полуденна"...»[3].

Таким образом, мы застаем главного героя романа и/или рассказчика во время внутренней борьбы с самым смертоносным из святоотеческих демонов — демоном уныния. Можно предположить, что именно из этого отрывка будет разворачиваться весь роман. И в самом деле, эта главка заканчивается предуведомлением рассказчика: «С этого дня поведем и мы наш рассказ»[4].

В творчестве Белого святоотеческие контексты «меланхолии» и «меланхолической мечтательности» становятся очевидными в мини-цикле стихов «Меланхолия» (особенно в первом стихотворении цикла «Искуситель»[5], которое непосредственно отсылает к соблазнам полуденного демона, опасного не только для монахов, но и для философов и поэтов), опубликованном в «Золотом Руне» спустя год после публикации «Серебряного голубя» и позднее включенным в раздел «Философская грусть» книги «Урна». Стихотворение построено из тех же самых образов меланхолии, которые находим в романе: скука, полдень, паутина, паук, тень. Чтение «Добротолюбия», к слову сказать, не было независимым проектом Белого. Скорее всего, Белый заинтересовался «Добротолюбием» под влиянием Блока, Сергея Соловьева[6] и Павла Флоренского[7]. Если бы пришлось применить биографический подход для чтения этого романа, я бы, по всей вероятности, больше всего настаивал на сходстве образов и тем, которые родились во время визита Белого, Петровского и Соловьева в Шахматово. В «Воспоминаниях о Блоке» Белый описывает сложную гамму ощущений, которую он испытал, наблюдая Блока, погруженного в депрессию, в разгар дня:

> «Восстание "темного" Блока в полях испугало меня; отмахнулся от слов; бормотал что-то бледное о "полуденном", о косности, о паническом чувстве полудня; но самый синеющий пламень небес потемнел: вовсе черное небо раздвинуло синее небо; и посмотрело из синего неба на луг; я в "Серебряном Голубе", в описании того, как Дарьяльский стоит среди полудня (и видит: меняется небо — становится черным) — запечатлел этот миг; тот отрывок А. А. признавал замечательным; так, как будто он понял: на черное небо полудня он сам указал мне тогда: этим небом уставилось Шахматово — над луговиной, у склона»[8].

Это впечатление и легло в основу начальной сцены, которую мы сейчас рассматриваем. Следовательно, эзотерическое соответствие между Дарьяльским и Блоком (и Гоголем, как мы позже увидим), «блоковский слой», по выражению В. Н. Топорова[9], кажется более перспективным для предлагаемого прочтения «Серебряного голубя».

Так что же случилось с Дарьяльским (Блоком и Гоголем) и почему демон полудня так важен и одновременно опасен для художника? Само предупреждение, застрявшее в косвенной речи Белого между мыслями героя и воображением рассказчика, как мы знаем, происходит из псалма 90 (стих 5–6).

Но в данном случае Белый не отсылает непосредственно к Библии. Он отсылает к ее святоотеческой интерпретации. Еще точнее, он имеет в виду трактат Евагрия «О различных порочных помыслах», часть которого была включена в сборник «Добротолюбие» (Philokalia). Интересно, что Белый в «Воспоминаниях о Блоке», а впоследствии почти все, кто обращался к этой цитате, ошибочно приписывают авторство Афанасию Великому, но это повод для отдельного разговора.

Напомним, полуденный демон, или демон уныния — «демон, необходимый для художника» (как пишет Белый со ссылкой на Блока и его святоотеческий список чтения), относится к святоотеческой системе категоризации помыслов, таких как обжорство, блуд, сребролюбие, печаль, гнев, тщеславие и гордость. Но, по словам Евагрия, а также Кассиана, Нила Анкирского или, гораздо позже, Св. Августина, нет демона более грозного, чем вторгающийся в наши мысли полуденный демон, демон уныния:

> «Бес уныния, который называется также полуденным, тяжелее всех бесов. Он приступает к монаху около четвертого часа (по нашему десятого утра) и кружит душу его часа до осьмого (второго по полудни), и с начала заставляет с неудовольствием видеть, что солнце медленно движется или совсем не движется и что день сделался будто пятидесятичасовым»[10].

Монах (или художник в Андрее Белом), который повинуется этому демону, будет его жертвой до конца своих дней. Приклеившись к окну, он будет смотреть на улицу, ожидая посетителей, любых посетителей, для того чтобы забыться в болтовне. Так как же эта отсылка поможет нам в понимании концептуального / поэтического уровня романа? Отчет Евагрия о борьбе с полуденным демоном (демоном уныния), который вторгается в наши мысли, содержит своеобразную критику репрезентации. Демоны не воздействуют непосредственно на душу, как пишет Евагрий, а обязаны делать это посредством мысленных представлений или «ноэмы»[11]. Евагрий использует свой излюбленный технический термин «ноэма» для обозначения впечатления, которое оставляют в сознании объекты, воспринимаемые чувствами[12]. Эти мысленные представления затем остаются в виде воспоминаний, даже в когда сами объекты отсутствуют. Мысленные образы тесно связаны с тварным миром — они были дарованы человеку самим Богом и поэтому являются благими. Но демоны делают все, что в их силах, чтобы извратить эти образы, чтобы отделить их от Бога или от Символа (у Белого — от пути к самосознающему «Я»), превращая в аллегорию, привязанную к астральному телу материального мира. Именно поэтому художник, а символист в особенности, должен относиться настороженно к мысленным представлениям. В противном случае он будет не в состоянии контролировать непрекращающийся дискурс (co-agitatio) внутренних фантазмов, повинующихся заклинанию одной из дочерей уныния — в символическом видении Святых Отцов — блужданиям разума (evagatio mentis), которые проявляются в пустословии (verbositas)[13] — распространении пустой и скучной информации.

Что скрывается за пустословием? Если перевести критику меланхолического языка Отцов Пустыни на язык современной философии[14], то пустая болтовня (das bloße Gerede)[15], в терминах Мартина Хайдеггера, являет собой речь, которая утратила первоначальное отношение бытия (перспектива самосознающего «Я» у Белого) к быту[16]. Болтовня, по мнению Хайдеггера, свидетельствует о потере почвы под ногами; это «речь» распущенного «Я», неукорененность которого и есть самая характерная черта современного существования, ощущающего тревогу беспочвенности небытия (das Nichtstige) — нагой жизни, сведенной к материи. Потеря почвы, о которой пишет Хайдеггер, совпадает с приступом «пирамидной болезни» (панической атаки, ощущаемой при спуске с вершины пирамиды), которую Белый описал в своих воспоминаниях о Египте. Пытаясь определить этот приступ и одновременно задокументировать его признаки в характерном для своей мемуарной прозы стиле гоголевского каталога, который, в свою очередь, подчеркивает несоединимость осколков ощущений и их беспочвенность, Белый пишет:

> «Мы оказались припертыми к площадке, на которой едва могли удержаться ноги, внизу была бездна <...>; в этом месте ужасная иллюзия зрения: над головой видишь не больше трех-четырех ступеней; вниз — тоже самое; ступени загнуты; пирамида видится повешенной в воздух планетой, не имеющей касания с землей <...> хотелось низринуться, несмотря ни на что, потому что все, что ни есть, как вскрикнуло: "Ужас, яма и петля тебе, человек!" <...>. Это странное физиологическое ощущение, переходящие в моральное чувство вывернутости тебя наизнанку <...>. Для меня же эта вывернутость наизнанку связалась с поворотным моментом всей жизни; последствие пирамидной болезни — перемена органов восприятия; жизнь окрасилась новой тональностью <...> измененное отношение к жизни сказалось скоро начатым "Петербургом"; там передано ощущение стояния перед сфинксом на протяжении всего романа»[17].

В такой ситуации — «заблуждения зрения» и обитания вне языка — находятся герои его произведений, в том числе «Серебряного голубя», а также — проходящий через все его творчество Гоголь. Это ощущение «вывернутости наизнанку» и потери почвы под ногами всегда связаны в его прозе с потерей субъекта в языке (одна из главных тем «Петербурга», к которому вернемся позже) — оно проявляется как раз в пустословии и умножении фантазмов.

Так, после первой главы (которую можно назвать символистической, настолько образы, из которых она построена, подражают импрессионистическим и синестетическим образам «символистской» фазы у Гоголя) «Серебряный голубь» разворачивается из сплетни, болтовни, сказа (который так раздражал Иванова-Разумника), символистских клише и фантазмов, т. е. фантазмов, рожденных меланхолическим воображением Дарьяльского, но прежде всего рассказчика. Как увидим ниже, роман отражает синдром меланхолического заблуждения Гоголя «аллегорико-реалистической» фазы, судя по поэтическому диагнозу Белого.

Надо вернуться к началу романа, чтобы проследить этот ход. Как известно, роман начинается с образа черной бездны на фоне голубого полуденного неба. Потом, после серии синестетических «звуко-образов», образ неба подвергается двойной деформации. И что же мы видим? Импрессионистскую картину, сосредоточенную на передаче образа, который не соответствует ни предмету изображения, ни субъективной точке зрения зрителя, а тому, что происходит в промежутке — зеркальное отражение голубого неба в пруду, обрамленном окружающими его лугами, преломляется и искажается рябью на поверхности пруда, фильтруется сквозь паутину с черным пауком в самом центре, который доминирует в изображении. Весь этот комплекс образов, вписывающийся в барочную и романтическую эмблематику меланхолии[18], синестетически перекликается с непонятным разговором маленьких грустных уток, напоминающих о присутствии Гоголя, стиль которого (и его пародия) проявляются ритмически на протяжении всего романа. Приведенный «импрессионистический» образ точно иллюстрирует очередной шаг к символизму и освобождении его из под «семи печатей аллегории» (судя по краткой, мистической истории реализма, изложенной Белым в «Истории становления самосознающей души»). Вот что он об этом пишет:

> «<...> пласт импрессий отложен вполне изумительно, ярко кричащей словесною вязью, которую "*деды*" [реалисты — *М. О.*] не видели вовсе; "*отцы*" испугались словечек и вязи Рэмбо, Маллармэ и Верлена <...>; между тем Маллармэ и Рембо в смысле яркости, парадоксальности переплетений словесных на палитре метода, выявленного позднее в тенденции импрессионистов, — конечно же превзойдены в нем — цветной слух, звучный цвет и подобные им аналогии вкраплены ярко в полотна натуры; и вот — символизм <...>; он — стержень, вращающий в Гоголе прочее все»[19].

Но, как мы уже отмечали, эта символистско-импрессионистская поэма, открывающая роман, не имеет продолжения в следующем разделе книги, который тонет в болтовне. В тропологической плоскости этот словесный избыток и метонимическое шествие фантазмов соответствуют невозможности символического контроля над аллегорической фрагментацией. Запутанность рассказчика в «словесной вязи» романа хорошо передают слова Белого о гоголевском наследстве у Ремизова:

> «Композиция становится темой в вариациях десятилетия: и то, чем кричит на нас Ремизов, в первою голову, так сказать, Гоголем явленно в складках; дано под сурдучком; обратное, что есть авансцена у Гоголя, — Ремизов прячет в "*плиссе*" из словечек»[20].

В остальных главах «Серебряного голубя» присутствует уже не Гоголь символист-импрессионист, а меланхолик или ремизовский Гоголь аллегорист-реалист, запутавшийся в словах, из которых исчезает смысл.

В «Истории становления самосознающей души», в части, посвященной реализму, Белый, ранее резко отвергавший психоаналитические интерпретации

И. Д. Ермакова[21], парадоксальным образом углубляет поставленный им вопрос о связи меланхолии Гоголя с его творчеством[22], именно в святоотеческом и мистическом понимании, ориентированном на критику меланхолического языка, сопряженного с телесностью. Вот что Белый об этом пишет:

> «<...> тело — Клингзор: проявление его — колдовство, наваждение, черная магия: мир его — мир нечистый; мир нечистей; царство астрала у Гоголя есть царство Вия, свиных страшных харь, "*красных свиток*", глазами блистающих ведьмочек, "*виев*"; прекрасная, жуткая, дикая фантасмагория "Миргорода", "Вечеров" — физиология шелеста, хаоса воев астрального мира; а "Я", в это царство попавшее, переживает себя в одном жесте: бежать, бежать <...> жест убегания "я" из астрального тела»;
>
> «<...> быт фантастики Гоголя — быт совершенно реальный; <...> и реакция на наваждение, или бегство Гоголя от жизни в теле, приводит его назад в душу; но это пустое пространство: холодное; холодно Гоголю <...>. Гоголь есть грохот падения «Я» в мир астрала, как акт мирового скандала <...>[23].

В «Истории становления самосознающей души», Белый пишет, что «в "аллегоризме" под ложно классической формой — абстрактная точка громадной страны реализма»[24]. Что он имеет в виду? Оглядываясь назад, в девятнадцатый век, и возвращаясь к вопросу о романтических корнях символистской поэтики и критики аллегории, свойственной, в частности, Гете и Кольриджу, можно отметить, что у Гоголя Андрея Белого символ, характеристика которого — просвечивание Вечного через временное, был потерян в телесной законченности и материальности аллегории. Именно поэтому он называет язык «реалистической» фазы Гоголя «физиологическим шелестом». Так, в одной из сохранившихся версий «плана книги» о Гоголе Белый пишет, что «тип» — «символический образ *поволенной* действительности» — «разлагается у Гоголя в аллегорию[25] и риторическую сентенцию с одной стороны, и бытовую фигуру с другой стороны, сентенция становится надстройкой над бытом, не меняющей его; быт как мясо "мертвой души"»[26].

Понятие материальности у Белого соответствует ранним рассуждениям Розанова, изложенным в трактате «О понимании»[27] (имеется в виду материальность аллегории, которая оказывается неотделима от быта). Развивая мысль Белого в модернистском ключе, в духе Вальтера Беньямина, можно отметить, что производство смысла в аллегории в конце концов рушится при сопротивлении миметической репрезентации значимых объектов. Вместо того чтобы обеспечить интегральное соотношение между означающим и означаемым, этот смысл рассматривается как произвольный и хаотичный, запутанный в материальном «мясе мертвой души». Происходит сопротивление смыслу, а не конструирование оного. Соответствие между объектом аллегории (черное пятно или паук в «Серебряном голубе») и его неустойчивым смыслом (космическое зло или антихрист) производит литературную конструкцию, в которой смысл может быть обеспечен только субъективно. Символические образы темной бездны на фоне голубого неба, а затем паука, с которых начинается книга,

в конце превращаются в их материалистические извращения, в аллегорию, в банальность — восемь рук убийц, вытянутых в направлении Дарьяльского.

Своеобразный комментарий к обсуждаемому отрывку — паническая боязнь беса полудня у Дарьяльского (которая является как бы концептуальной осью «Серебряного голубя») находится не где-нибудь, а в двух эссе Белого о Гоголе. В частности, в том эссе, где Белый обсуждает знаменитый отрывок о метафизическом ужасе из «Старосветских помещиков», рассказа, который так интриговал писателей поколения Белого, включая Зинаиду Гиппиус. Напомним, в середине повести Гоголя рассказчик посреди дня, в мертвой тишине испытывает чувство необъяснимой тоски, метафизический ужас, иначе говоря, какой-то сартрианский приступ постметафизической тошноты, внезапное негативное прозрение как таковое (*en soi*). Комментируя этот отрывок, Белый интерпретирует его в святоотеческом и эллинском ключе, называя негативное прозрение рассказчика «паническим страхом». «Этот страх полудня, когда земная отчетливость явлений выступает с особенной ясностью, — пишет Белый, — древние называли паническим ужасом; и в Библии отмечен ужас этот: Избавь нас от беса полуденна»[28]. Под «великим Паном» Белый, скорее всего, имел в виду Силена из ницшевского эссе «Рождение трагедии из духа музыки», который раскрывает нам неприятную и грустную правду. Страх, лежащий в основании всех мистических культов, «достигает кульминации в истинном преображении (Серафим), истинном безумии (Ницше), или истинной смерти (Гоголь)»[29], — пишет далее Белый в своем эссе о Гоголе. В «Серебряном голубе», — пишет Белый, «остались... рожки да ножки: Гоголь в нем съел и Ницше, и Метерлинка»[30], и пушкинского «Пророка», добавим мы от себя. Если принять это заявление всерьез, то развитие «Серебряного голубя» направлено воображением и языком Гоголя, который, как мы уже отмечали, теряет свое символическое единство. Итак, гоголевское наследие, привнесенное в «Серебряный голубь» Белого, — не только музыкальность, синестетическая «словесная вязь», но и то, что писатель назвал «страхом смерти», — меланхолическая реализация столкновения самосознающего «Я» с телом и его смертностью, в понятиях позднего Белого. Если «Серебряный голубь» и родился из духа Гоголя (музыка), то он также родился из страха смерти. Ужас полудня, то есть меланхолического прозрения, как и в «версии» Гончарова («Сон Обломова») заставляет задуматься о времени и конечности жизни.

Много лет спустя в книге «Мастерство Гоголя», в подразделе «Белый и Гоголь» Белый перечислит «чувство дневного ужаса» среди основных гоголевских тенденций в «Серебряном голубе»; можно предположить, что и сам роман является комментарием к отрывку из «Старосветских помещиков». И не только к вышеупомянутому отрывку. Как пишет Белый в своем своеобразном самотолковании, чувство дневного ужаса, которое пронизывает весь роман, выражено не только с помощью образов, но также лексическими и синтаксическими средствами. Как пишет Белый со свойственной ему само-экзегезой, чувство полуденного ужаса, пронизывающее весь роман, строится не только на основе образов, но и за счет лексических вариантов. Одним из таких слов явля-

ется меланхолическое наречие «уже», которое Белый определил в качестве основного составляющего словесной текстуры «Страшной мести», как то: «<...> уже солнце село», «уже и нет его», «и уже скрылась»[31]. В качестве примера типичного «уже-предложения» в «Серебряном голубе» Белый цитирует несколько избранных фраз из первой главы: «и все уже обернулось на него странно и смутно» или «уже склонялось солнце»[32]. По-видимому, негативное прозрение полудня открывает пропасть, осознание того, что все уже прошло; в меланхолическом ощущении времени «Я» находится всегда в прошлом, *post festum* (после пира) — «Я был/а» (по типологии психических болезней японского психиатра Кимура Бина, к которой привлек наше внимание Джорджо Агамбен[33]). Для Дарьяльского возможность символического восхождения — телоса, любви, невинности и ангельской трансформации — прошла; основным направлением движения является снижение. Не случайно в конце обсуждаемой нами главки Дарьяльский после видения «беса полуденна» «вместо строчек из Марциала, неожиданно для себя, стал насвистывать: гооды заа гаа-даа-ми праа-хоо-дяят гаа-даа... Паа-гии-б я маль-чии-шка, паа-гиб наавсиигда...»[34] — меланхолия гоголевского столкновения с телом.

Проявление этого своеобразного символистского заблуждения, пишет Белый в плане книги «Мастерство Гоголя», особенно хорошо заметно в последний период творчества Гоголя, как «отража<ющее> болезн<ь> его сознания», характеризуемую «угасанием ритма прозы» «за счет перегружения сюжета вещным инвентарем»[35]. Гоголевская каталогизация объектов, использованная Белым в «Серебряном голубе», представляет (в терминах Блоха) «беспокойство как контакт с возможной пропастью, у которой даже нет дна, чтобы туда свалиться»[36]; это своего рода энтропийная траектория мира меланхолика. Две гравюры Дюрера, созданные в 1514 году, «Меланхолия» и «Святой Иероним в келье»[37], интерпретируемые немецкими экспрессионистами как неотделимые друг от друга произведения искусства, помогают нам проиллюстрировать логику гоголевских образов Белого. Случайность серии объектов в гравюре «Меланхолия» (мир, лишенный телоса, т. е. целесообразности) противопоставлена слабой попытке организовать подобную серию предметов в келье Святого Иеронима. «Меланхолия» Дюрера может быть «бесценным документом отрицательного удивления, только без привидений и ада, и даже без <...> Сатурна»[38].

Этот нестабильный набор объектов отражает напряженность в отношениях между двумя личностями Гоголя — Гоголем-меланхоликом, приверженцем каталогов изношенных слов, и Гоголем, руководствующимся целесообразностью. Возможность и невозможность символического охвата «Гоголя во всей его полноте» — направление критического и онтологического подхода к Гоголю у Белого, описанное в его письме к Иванову-Разумнику[39], — переносится в «Петербург». Именно в романе «Петербург» гоголевское начало проявляется во всей своей полноте, где его «тропологическо-клиническая» драма, подразумеваемая Белым, вводится в игру через резкое противостояние между аллегорией и символом.

Каир в эпилоге романа построен из фрагментов символического петербургского мира, из остатков, оставшихся после апокалиптического взрыва (вполне себе апокалиптического, но без реализации мессианского обещания). Среди кучи пустых символов, превращенных в «ходячую словесность» — аллегорию, в определении «символиста» Дудкина в «Петербурге»[40], фигуру, которая способна содержать в одной эмблеме фрагментарный мир после взрыва, беспочвенный мир, который потерял символический смысл и единство[41], — мы застаем Николая Аблеухова, который, как сообщает повествователь, претерпевает идеологическую трансформацию, двигаясь от Канта к иероглифам и Сковороде (по аналогии с лирическим субъектом вышеупомянутого стихотворения «Искуситель»). Эпилог «Петербурга» является окончательной эмблемой, которая связывает все четыре уровня до-антропософского периода творчества Белого, упомянутые в начале данного эссе — поэтический/художественный, интертекстуальный, автобиографический, историософский — центральной фигурой которых является «бес полуденный» (acedia). Это особенно заметно в письмах из Каира и комментариях к «Петербургу». Во второй, не публиковавшейся при жизни писателя части третьего тома мемуаров переезд из Мемфиса к пирамидам Гизы через «песчаные бугры» (кстати, не так уж далеко от пустыни, где Св. Антоний боролся со своими демонами, в том числе и с бесом полуденным), Белый опять возвращается к ощущению борьбы с этим самым смертоносным из демонов:

> «<...> этот путь в обстании холмов и могил, средь египетского полудня, когда солнце отвесно бьет с бешеной силой, растопляющей мозг, мне запомнился как некий ужас; и я трясяся на ослике, напяливши куртку на палку, приподнятую как зонт, повторял текст из Библии: “Бойтесь беса полуденна”; опалялась сухая гортань, в глазах плясали красные пятна; кубовое небо над головою густело до черноты; всякий след двадцатого века стирался в сознании; тысячелетия прошлого, обстав вещественно знаками своего бытия, были единственною реальностью; увидевший этот древний Египет среди бела дня в нашем веке, я позднее в Европе его узнавал <...> и на Невской набережной в Петербурге перед сфинксами; он вставал отовсюду — мертвец, заключая в гробничную духоту, поднимая мучительные кошмары»[42].

Каир (и Египет) у Белого — эмблема фрагментированного Петербурга; Петербург — отражение бездны прошлого. К тому же Белый, судя по его работам о символизме, рассматривает пирамиды и Сфинкса в Гизе, не видя ничего, кроме грубой материи, никакого откровения Символа, являющегося вершиной пирамиды в его мистической геометрии. Пирамида — символ — оказывается «бесплодной вершиной». По всей видимости, бес полуденный останавливает символический процесс; «вещественный знак» отсылает к самому себе, без возможности трансценденции. Здесь уместно процитировать Белого:

> «То новое отношение к жизни, с которым сошел я с бесплодной вершины [пирамиды], скоро же сказалося в произведениях моих; жизнь, которую я видел красочно, как бы слиняла; сравните краски романа “Серебряный

голубь" с тотчас же начатым "Петербургом", и вас поразит мрачно-серые, черноватые ил вовсе бесцветные линии "Петербурга"; ощущение Сфинкса и пирамид сопровождает мой роман "Петербург"»[43].

Мы можем только добавить, что это физиологическое ощущение «черноты», «кубового неба» и «черноватых линий» антиципировано уже во второй главке «Серебряного голубя» и в «меланхолическом» эпизоде воспоминаний о Шахматово.

Так анти-символистский эпилог «Петербурга» — продолжение Белым гоголевских проектов — представляет собой нереализуемый спиральный процесс символического движения, застывающий в виде «неработающей» арабески аллегории. Предпоследнее предложение в романе «Петербург» сообщает нам, что Николай Аполлонович начал читать произведения Сковороды, вдохновленные барочно-аллегорическим воображением, а самое последнее слово романа «умерли». Следовательно, основное движение и первой, и второй части незавершенной трилогии «Восток или Запад» остается незавершенным проектом. фрагмент (или, вернее, осколок), приводит нас от единого трансцендентного символического процесса к аллегории, подводя итоги модернистской переоценке аллегории и меланхолического воображения как тропа, указывающего на разделенность и конечность жизни[44]. В антропософском романе «Котик Летаев» осколки миров и прекращенное движение символического процесса снова собираются воедино, и через импрессионистские образы Белый и его герой находят путь к самосознающему «Я».

Может быть, это так, а может — и нет. По утверждению Виктора Шкловского, существует внутреннее противоречие в антропософско-литературном проекте Белого. Шкловский утверждает, что Белый в «Котике Летаеве» возводит свои символы к великой первозданной стихии мифа, с точки зрения самосознающего "Я", однако логика его работы движется в обратном направлении, сводя единые символы изначального мифа исключительно к орнаменту и ассоциативной языковой игре[45]. Таким образом, символистский проект снова не состоялся. Вместо этого мы слышим "физиологический шелест" крыльев беса полуденна.

Перевод с английского Леона Когана.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Из эссе «Нечто о декадентах, "лампадном масле" и о проницательности наших критиков» (1896).

2 См.: *Андрей Белый.* Душа самосознающая. М., 1999. С. 305–307.

3 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995. С. 20.

4 Там же.

5 Золотое Руно. 1908. № 3/4. С. 44.

6 А. В. Лавров реконструирует «соловьевский "след"» в «Серебряном голубе» в статье «Дарьяльский и Сергей Соловьев» (*Лавров А. В.* Андрей Белый: разыскания и этюды. М., 2007. С. 103–129.

7 В письме к П. А. Флоренскому от 17 февраля (по ст. стилю) 1914 г. Белый пишет о своем увлечении святоотеческой литературой, особенно сочинениями Псевдо-Дионисия и Добротолюбием (Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка / Сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 478).

8 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 97.

9 См.: *Топоров В. Н.* О «блоковском» слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 212–316.

10 Добротолюбие / Пер. с греч. Святителя Феофана Затворника. Т. 1. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2004. С. 568.

11 Evagrius of Pontus: the Greek ascetic corpus / Ed. and trans. by R. E. Sinkiewicz. Oxford: Oxford University Press, 2003. С. 186.

12 Там же.

13 См.: *Agamben G.* Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture / Trans. by R.L. Martinez. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. С. 5, 9.

14 Там же. С. 5.

15 *Heidegger M.* Sein und Zeit. Tübingen, 1993. S. 167–170.

16 О связи хайдеггеровского понятия болтовни как «речи» распущенного «Я», о беспочвенности (das Nichtigste) и «проболтанных» местах модернистской литературы, особенно у Гомбровича, я пишу в: *Oklot M.* Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz). Champaign and London, 2009. S. 292–303.

17 *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 394–395.

18 Этот образ напоминает импрессионистскую стилизацию популярной барочной эмблемы-аллегории меланхолии и ее развития романтиками, например, в работе Каспара Давида Фридриха «Женщина, сидящая под паутиной (Меланхолия)» (*Илл. 1*). В известном исследовании «Сатурн и меланхолия» отмечалось, что дикая местность, откуда безутешно смотрит меланхолия, характеризуется не только отсутствием цветения, перепутанными листьями и колючими репьями, но и «бесплодным древом», которое постоянно присутствует в иллюстрациях Чезаре Рипа и поэзии немецкого барокко, в то время как на одиночество неволи указывает паутина, которая, как ни странно, также появляется в шестнадцатом веке в немецком изображении меланхолии (*Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy. Cambridge: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1964. С. 393–94).

19 *Андрей Белый.* Душа самосознающая. С. 306.

20 Там же. С. 307.

21 См.: *Эткинд А.* И. Д. Ермаков и начало русского психоанализа // Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / Сост. М. И. Давыдовой; вступит. ст. А. М. Эткинда и М. И. Давыдовой; коммент. Е. Н. Строгановой и М. В. Строганова. М.: НЛО, 1999. С. 9–10.

22 И. Д. Ермаков, охарактеризовавший Гоголя как «великого меланхолика» (в духе гравюры А. Дюрера «Меланхолия»), пишет: «Конечно, не меланхолия делала Гоголя Гоголем, хотя нет никаких сомнений, что болезнь, опьянение, не то сон, не то действительность, бредовое состояние — всему этому Гоголь уделил место в своих произведениях» (Там же. С. 162).

23 *Андрей Белый.* Душа самосознающая. С. 257–258, 259.

24 Там же. С. 305.

25 Здесь с помощью аллегории Белый осмысляет то, что Э. Ауэрбах называл «Фигура», которую следует отличать от аллегории, так как она основана на особом, не аллегорическом представлении об истории. «Фигура» также может быть объяснена через часто употребля-

емый термин «типология» (*Fletcher A.* Allegory: The Theory of the Symbolic Mode. Ithataca: Cornel University Press, 1964. С. 28.

[26] *Андрей Белый.* Собр. соч.: Мастерство Гоголя. М., 2013. С. 353.

[27] См.: *Oklot M.* The Tree of Life and the Dead Waters. Why Rozanov was Afraid of Chekhov? // Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov / Ed. by O. Tabachnikova; transl. by O. Tabachnikova and A. Ure. L.: Anthem Press, 2010. С. 167–198.

[28] *Андрей Белый.* Гоголь // Н. В. Гоголь: Pro et contra. СПб.: РХГА, 2009. С. 305.

[29] Там же.

[30] *Андрей Белый.* Собр. соч.: Мастерство Гоголя. С. 318.

[31] Там же. С. 319.

[32] Там же.

[33] *Agamben G.* Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive / Trans. by D. Heller-Rozen. NY: Zen Books, 1999. С. 125.



Илл. 1. *Каспар Давид Фридрих. Женщина, сидящая под паутиной (Меланхолия) (1803). Philadelphia Museum of Art (USA)*

[34] *Андрей Белый.* Серебряный голубь. С. 20.

[35] См. «План книги <Мастерство Гоголя>» в: *Делекторская И.* «Имея план, нужно уметь от него отвлекаться, где надо...». Андрей Белый в работе над «Мастерством Гоголя» // Toronto Slavic Quarterly 2012. № 41 (Summer). С. 25–26.

[36] *Bloch E.* Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. С. 350.

[37] Там же. С. 351.

[38] Там же.

[39] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 431.

[40] См.: *Андрей Белый.* Петербург. СПб., 2004. С. 263.

[41] Понятие аллегории как тропа, лишенного «лжи» (в отличии от символа), предоставляющего возможность вечности и метафизической трансценденции и способного эмблематически объять фрагментарность и конечность нашего существования, предложил Вальтер Беньямин. См.: *Benjamin W.* Ursprung des deutschen Trauerspiels / Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996; de Man P. The Rhetoric of Temporality. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1983. С. 187–228.

[42] *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 396.

[43] Там же. С. 550

[44] Об осмыслении Белого и Гоголя в свете модернистической переоценки аллегории В. Беньямином и П. де Маном см.: *Oklo M.* Phantasms of Matter in Gogol (and Gombrowicz). Urbana-Champaign and London: Dalkey Archive Press, 2009. С. 151–154.

[45] *Шкловский В. Б.* Орнаментальная проза // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация. 1929. С. 205–225.

Ч. Х. Чиан (Тайвань)

МЕМУАРНАЯ ТРИЛОГИЯ АНДРЕЯ БЕЛОГО КАК СИМВОЛ ЕГО СОЗНАНИЯ

Андрей Белый представляет собой одну из самых ярких творческих личностей Серебряного века. Его мемуарная трилогия — «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций» — не только великолепное свидетельство своего времени, но и крайне значительный текст, в котором отражаются как мировоззренческие и поэтологические идеи писателя, так и картина его сознания.

О жанровой характеристике мемуарного текста — точнее, о его неопределенности — пишет А. Г. Тартаковский, утверждая, что мемуары «образуют некие повествовательные "монстры"»[1]. Воспоминания Белого — это действительно своеобразный «повествовательный монстр». Как единый текст мемуарная трилогия писателя имеет документальный характер, включает в себя исторические сведения и передает колорит эпохи, однако она представляет собой далеко не хронику, состоящую из фактов и событий, а является результатом проекта самосочинения, в котором имеют место элементы авторской фантазии. Недаром Ф. А. Степун пишет, что «воспоминаниям Белого верить нельзя», утверждая: «"На рубеже двух столетий" <...> совершенно изумительная книга, но она целиком построена на <...> гениальной раскосости беловского взора»[2].

Про «беловский взор» говорит и В. Ф. Ходасевич в своей рецензии на второй том трилогии. Следует заметить, что, хотя Ходасевич, скорее всего, соглашается, что мемуарам Белого верить нельзя, он все-таки оправдывает и защищает позицию писателя как точного мемуариста, считая, что трилогия писателя до некоторой степени отражает подлинную историю. Он объясняет, что «в людях и событиях, изображенных Белым, было не только то, что показал нам Белый. Но в них было и все то, что показал Белый, лишь в иных пропорциях, в иных соотношениях»[3]. Как формулирует Л. Я. Гинзбург в книге «О психологической прозе», «некий фермент "недостоверности" заложен в самом существе» мемуарного жанра[4]. Кажется, именно в этих своеобразных «пропорциях», «соотношениях» и «ферменте недостоверности», иными словами, в проявлении авторской субъективности и отступлении от нормативного модуса реальности заключается художественность мемуарных произведений Белого.

Как известно, акт воспоминания — это ни в коей мере не простое видение и копирование впечатлений, но весьма сложный процесс воссоздания прошлого, который имеет отношение к методу восприятия, переоценке и различным художественным конструкциям. Можно сказать, наиболее ярко выраженная проблема в мемуарах Белого — это проблема соотношения между действительностью и сознанием автора.

На самом деле, данная проблема занимает чрезвычайно важное место в творческих исканиях Белого. В статье «Формы искусства» писатель обращает внимание на взаимодействие действительности и искусства, отмечая: «Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления»[5]. Для создания художественного мира, как считает Белый, необходимы в первую очередь «усвоение», «анализ» и «переработка» действительности[6]. Этот метод играет особенно существенную роль в данной мемуарной трилогии, в которой писатель непосредственно опирается на реальный материал, то есть свою собственную жизнь.

В книге «Начало века» Белый характеризирует свои воспоминания как «показ того, что было»[7]. Однако он признает, что «и люди, и факты воспринимались в дымке идей; без нее мемуары мои — не мемуары; <...> и потому не могу без искажения прошлого ограничиться зарисовкой носов, усов, бородавок, случайных жестов, случайных слов <...>»[8]. Становится ясно, что для Белого его мемуары — это действительно отражение реальности, только эта отраженная реальность есть не универсальный вариант, а крайне субъективная версия, которую можно считать беловским анализом действительности. В этом художественном анализе господствует логика авторского сознания, которое, по мнению писателя, и является подлинной действительностью собственного существования.

В 1905 г., в письме к А. А. Кублицкой-Пиоттух Белый объявляет: «Да здравствует сознание и да погибнет бытие!»[9] По мнению А. В. Лаврова, «бытие» в данном случае — «косная, нормативно упорядоченная действительность, не просветленная стимулом к творческому развитию», а «сознание» — «духовно активное начало, преображающее бытие, несущее в себе импульсы к претворению жизни данной в долженствующую»[10]. Эта антитеза заключает в себе глубокий смысл, который выражает сущность эстетической и мировоззренческой систем писателя. В этом плане сознание не только есть внутренний мир субъекта, но и обладает вечностью и символичностью, отражая мистическую, непознаваемую высшую реальность в человеческой душе. Как указал Л. К. Долгополов, Белый видел человека «находящимся на грани двух сфер существования, двух миров, двух “систем” мироощущения — сферы быта и сферы бытия», то есть «на грани мира эмпирического, вещественно осязаемого, данного нам в опыте чувственных ощущений, и мира бытия, грандиозного и неподвластного никаким эмпирическим воздействиям, осмысляемого лишь в категориях всеисторического или натурфилософского свойства»[11]. Таким образом, творчество Белого есть по существу радикальное преображение действительности.

Вследствие этого мемуарные произведения Белого являются крайне сложным художественным явлением. В их текстовом пространстве огромную роль играет портретизация, которая как особый метод видения и проникновения представляет собой двустороннее зеркало, не только показывающее изображаемый объект, но и отражающее сознание познающего субъекта. Посредством таких приемов, как ассоциация, деформация, мифологизация и т. д., писатель не только рисует облики современников, но и обнаруживает их подлинную, как ему видится, сущность. С другой стороны, в плане повествования встречаются кинематографические элементы, в частности, монтаж. Эти приемы не только демонстрируют синтез искусств, но и позволяют автору преодолеть границы реальности.

Кроме того, как главные текстовые категории концепции пространства и времени в высшей степени значительны в воспроизведении действительности. В мемуарной трилогии Белого особенные представления о локальности и темпоральности не только дают возможность создания своеобразного художественного мира воспоминаний, но и отражают авторское понимание реальности.

Например, в мемуарах Белого, особенно в его рассказе об Арбате, встречается такое явление, как фланерство, которое как особой метод созерцания городского пространства характеризируется одновременно остраненностью и тесными отношениями с окружающим миром, а также требует большого жизненного опыта, тонкого чутья и особой эстетической чувствительности[12]. Такой взгляд дает наблюдателю городской жизни возможность увидеть в повседневном пространстве исторические и даже символические знаки, проникнуть в глубину таинственного мира города и познать его многоплановую сущность. Как фланер Белый создает иную карту Арбата и обнаруживает комплекс сложных планов пространства, которые есть результат компрессии исторического хода многих столетий. Естественно, воспроизводя образ этой местности, писатель имеет в виду не только реальное пространственное состояние, но и пространства, возникающие в его собственном сознании. Следует напомнить, что в представлении В. Беньямина чувство ностальгии типично для фланера, так как фланер — фигура лишняя, исчезающая со временем вместе с теми местами, которые в процессе развития города и переходе его в новую эпоху сотрутся, потускнеют... Для парижского фланера главную роль в исчезающей картине города играли аркады, для Белого — это лавки, аптеки, церкви и дома знакомых на старом Арбате. Возможно, что описанное явление родилось вследствие столкновения писателя с советской реальностью, окружавшей его во время создания мемуарной трилогии.

Кроме того, особое представление о пространстве встречается, например, в книге «Между двух революций», в которой Белый рассказывает о своем путешествии с Асей Тургеневой по Северной Африке. Соединяя реальную картину древних городов Египта с историей человеческой цивилизации, писатель не только показывает многоплановость пространства, но и раскрывает возможность абстракции пространственного восприятия. Возникает даже об-

раз «Московский Египет на Арбате». Он воплощает некую обобщенную идею, в которой заключена масса символических значений.

Помимо этого, в мемуарной трилогии Белого отражено и своеобразное понимание писателем времени, которое в значительной степени перекликается с ницшеанской идеей о вечном возвращении и философией А. Бергсона о времени как длительности. В этом плане важно явление синхронизма. С одной стороны, нарушение реальной временной последовательности — это естественный результат ретроспективного модуса повествования. С другой — такой феномен имеет отношение к проблеме становления, которая есть, в свою очередь, один из важнейших фокусов внимания в творческом сознании Белого.

Как уже было сказано, мемуарная трилогия Белого является самобытным художественным воплощением реальности авторского сознания. Кроме того, следует отметить, что в этом плане важен не только результат, то есть написанные произведения, но и акт воспоминания, имеющий отношение к становлению самосознающей души путем символизации собственной жизни.

В книге «Самопознание» Н. А. Бердяев акцентирует внимание на значимости процесса творческой деятельности, отмечая, что творчество — это «не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность, не объективация, а трансцендирование»[13]. Действительно, творческий акт есть не только реализация художественного таланта, но и способ преображения мира, который, в свою очередь, может становиться решением экзистенциального вопроса.

Творческая деятельность требует, прежде всего, активного участия сознания художника. Как отмечал В. Белоус, для Белого «время — зеркало, в котором ничего не отражается, если только человек не смотрит на него и сквозь него»[14]. Важно отметить, что в этом плане акт творчества как форма художественного преображения есть своего рода смотрение и проникновение, которые дарует времени, или, как в данном случае, жизни и сознанию человека, смысл. Именно акт творчества и обнаруживает подлинную действительность сознающего субъекта. Об этом, собственно, и писал Белый. В статье «Нечто о мистике» он утверждает: «Акт рождения в истории есть форма появления моего “я” предо мной, как сочиненного мной предмета»[15]. Для Белого сочинение является способом активного участия в истории, а также в процессе самосознания и самопознания.

Кроме того, любое автобиографическое произведение — это в первую очередь результат самообъективации, которая в текстовом плане связана со сложными авторскими отношениями. В мемуарах Белого наблюдается взаимодействие между различными формами авторского присутствия, которые до некоторой степени похожи на маски автора. На страницах мемуаров выступает Андрей Белый как первичный автор, как повествователь, как герой и т. п. С одной стороны, Белый является автором-субъектом, который передает свои впечатления и переживания, а также постоянно их комментирует. С другой — он становится объектом. Как отмечает Долгополов, «он сам — не только автор этого произведения, сколько его герой. И герой — литературный.

Как и другие персонажи его эпопеи»[16]. Это явление отчетливо осознает и сам писатель. В книге «Начало века» он подчеркивает такие субъектно-объектные отношения: «Я, мемуарист, из мемуаров не выключаем; стало быть, моя задача показать себя на этом отрезке лет объектом, а не только субъектом <...>»[17]. Таким образом, в мемуарной трилогии Белого чувствуются гетерогенные голоса, а также сложные отношения между ними.

Следует подчеркнуть, что самообъективация не только есть естественный художественный метод, типичный для автобиографического жанра, но и имеет большое значение в плане рефлексии жизненного опыта создателя текста. Именно поэтому М. М. Бахтин считает мемуарный текст «формой осознания, видения и высказывания собственной жизни»[18], в которой автор может «объективировать себя самого и свою жизнь художественно»[19].

Помимо того, суть мемуаров Белого как проекта самообъективации заключается в идее символизации жизни. Символ есть важнейший элемент в глобальной поэтологии писателя. В письме Белого к А. А. Блоку, написанном в 1903 г. еще до первой встречи молодых поэтов, читаем: «Метод символов хорош: он лучше всего. <...> Это — наиболее короткий путь в глубину»[20]. Это, добавим мы, наверное, и наиболее короткий путь в глубину тайны человеческого сознания.

По определению писателя, символ — это единство формы и содержания, единство «эмблем творчества и познания»[21]; символ «раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается». Более того, в процессе символизации Белый видит сближение действительности и символа. Он указывает, что, с одной стороны, «действительность приближается к Символу», с другой — «символ становится действительностью <...>». Вместе с этим, «приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием»[22].

Из вышесказанного следует, что символизация для Белого неотделима от познания. В этом тесном контакте заметно и воздействие сознания, включающего в себя разнообразные переживания человека. Как Белый отмечает в своих работах, символизация есть, по сути, «объективация переживания»[23] и «процесс построения моделей переживаниям посредством образов видимости»[24]. А переживания, в свою очередь, образуют собственное «я» человека, то есть самосознание. С точки зрения писателя, «безраздельная целостность переживания есть субстанция нашего “я”. <...> Различные формы душевной деятельности (ум, чувство, воля) как бы вытекают из живой связи их в переживаемом единстве сознания»[25]. Таким образом, можно сказать, что объективация жизненных переживаний есть по существу символизация сознания человека. Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что в данном случае содержанием мемуаров является сознание Белого, то есть его жизненные переживания, символической формой становятся воспоминания, а методом — жизнетворчество, которое, разумеется, представляет собой окончательный вид символизации. В этом и есть реализация единства творчества.

Естественно, Белый считает искусство абсолютным идеалом и единственной действительностью, а соединение искусства и жизни — это основная цель всяких видов творчества. Писатель утверждал, что «искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни»[26]. Для него «жизнь есть личное творчество» и «искусство есть начало плавления жизни»[27]. Кроме того, в статье «Символизм» Белый подчеркивает нераздельную связь между творчеством и жизнью, определяя задачу художника так: «художник должен стать собственной формой: его природное "я" должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной»[28]. Разумеется, по мнению Белого, единство творчества и жизни — это высший вид единства.

По мнению В. М. Пискунова, для Белого «опыты самопознания <...> — это по сути опыты воспоминания, воскрешения памяти о памяти <...>»[29]. Как представляется писателю, для преодоления действительности предметного мира важен акт воспоминания. Он пишет, что «эфирное тело», то есть подлинное духовное существование с антропософской точки зрения, — это «тело воспоминаний»[30]. Таким образом, как текст, созданный автором посредством воспоминания, мемуарная трилогия дает Белому возможности решения проблемы собственного существования и пересоздания самого «я». При создании мемуаров писатель использует «магию слов», преображает образы действительности и трансформирует собственное сознание в символ, в котором есть многослойная структура сознания: видно единство его полной биографии, творческого пути, мировоззрения, а также итога философских и эстетических размышлений. Представляя собой продукт жизнетворчества и результат символизации самосознания, мемуарная трилогия есть по сути символ «Андрея Белого», преодолевающий границы действительности и вечно воплощающий самосознающую душу писателя.

Как утверждал Степун, «Белый всю свою творческую жизнь прожил в сосредоточении на своем "я" и только и делал, что описывал "панорамы сознания". Все люди, о которых он писал, и прежде всего те, против которых он писал, были, в конце концов, лишь панорамными фигурами в панорамах его сознания»[31]. Кажется, слова философа совершенно точно раскрывают сущность и значимость мемуарной трилогии Белого. «На рубеже двух столетий», «Начало века» и «Между двух революций» есть не только панорамы, но и символ сознания писателя, который есть своего рода «полет в бесконечность», превращающий существование автора в вечную форму.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Тартаковский А. Г.* Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35.

2 *Степун Ф. А.* Памяти Андрея Белого // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников / Сост., вступит. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 892.

3 *Ходасевич В. Ф.* «Начало века» // Там же. С. 866.

4 *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1972. С. 10.

5 *Андрей Белый.* Формы искусства // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 90.

6 Там же.

7 *Андрей Белый.* Начало века. М., 1990. С. 19.

8 Там же. С. 13.

9 Письма Андрея Белого к матери Блока / Вступит. ст., публ., коммент. А. В. Лаврова // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 304.

10 *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 7.

11 *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 6.

12 См.: *Беньямин В.* Париж, столица XIX столетия / Пер. С. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 153–167.

13 *Бердяев Н. А.* Самопознание. М., 1991. С. 210.

14 *Белоус В.* Философия времени Андрея Белого и «История становления самосознающей души» // Russian Literature. 2011. Vol. 70. № 1/2. P. 42.

15 *Андрей Белый.* Нечто о мистике // Труды и дни. 1912. № 2. С. 51.

16 *Долгополов Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 400–401.

17 *Андрей Белый.* Начало века. С. 13.

18 *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного искусства. М., 1986. С. 141.

19 Там же. С. 140.

20 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 64.

21 *Андрей Белый.* Эмблематика смысла // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 75.

22 Там же.

23 *Андрей Белый.* О целесообразности // Андрей Белый. Собр. соч.: Арабески. Луг зеленый. М., 2012. С. 86.

24 *Андрей Белый.* Смысл искусства // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 112.

25 *Андрей Белый.* О границах психологии // Андрей Белый. Собр. соч.: Символизм. М., 2010. С. 47.

26 *Андрей Белый.* Театр и современная драма // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 154.

27 Там же.

28 *Андрей Белый.* Символизм // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 338.

29 *Пискунов В. М.* Чистый ритм Мнемозины. М., 2005. С. 141.

30 Белый пересказывает в письме к Э. К. Метнеру лекции Р. Штейнера, глубоко им воспринятые. Цит. по: *Долгополов. Л. К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 221.

31 *Степун Ф. А.* Памяти Андрея Белого // Андрей Белый: Pro et contra. С. 889.

К. Сёке (Венгрия)

К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ АВТОБИОГРАФИЗМА В МЕМУАРАХ АНДРЕЯ БЕЛОГО («НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ»)

> «Эпоха — лишь сцена, герои — лишь маски, наделенные характерными свойствами. Содержание пьесы не в декорациях и не в самых героях как таковых. И то, и другое можно менять, не нарушая замысла <...>. Содержание в жизненных соотношениях».
>
> *В. Ф. Ходасевич*[1].

В данной работе мне хотелось бы коснуться некоторых вопросов и предположений, возникающих при интерпретации мемуарной прозы Андрея Белого и тесно связанных с автобиографическим началом в его творчестве. Эти вопросы уже были намечены в богатой литературе по этой теме, я намерена только ставить акценты на для меня существенных, уже достигнутых результатах и указать на те пробелы, которые в исследовании поэтики Андрея Белого, по всей вероятности, могут быть заполнены в будущем.

1. Как утверждает в своей работе о мемуарной трилогии А. В. Лавров, все произведения Андрея Белого, начиная с «Симфоний», «насквозь автобиографичны»[2]. На языке семиотической поэтики это значит, что «тексты жизни» и «тексты искусства» слиты воедино, что границы между ними как бы не существует. З. Г. Минц в своей известной работе «Понятие текста и символистская эстетика» пишет, что у символистов «Универсальный Текст реализуется в "текстах жизни" и в "текстах искусства". Единственность Текста противопоставлена бесконечной множественности его конкретных манифестаций <...>, как сам Текст, так и тексты образуют тот внешний мир, с которым сложно соотнесено то или иное отдельное произведение искусства. <...> именно концепция мира как "искусствоподобного" текста объясняет происхождение символистской идеи "жизнестроения" <...>»[3].

2. По мнению многих исследователей, термин «жизнетворчество» в русском символизме как культурная практика имеет интегративный характер, распространяется даже на эпоху в целом, и, как пишет Т. И. Ерохина в своей работе «Моделирование жизнетворческого модуса текста в русском символизме», у символистов можно выделить даже жизнетворческий модус осмысления текста[4]. Эта проблематика в последнее время в некоторых исследованиях ос-

мысляется в контексте философии герменевтики, например, в прекрасной работе А. Сиклари «Символ и герменевтика Андрея Белого». Сиклари полагает, что «Андрей Белый предугадал многие пути последующего развития русской литературы. Его можно назвать постмодернистким писателем *ante litteram*, который в своих философских размышлениях реализует герменевтический метод. Особенно это проявляется в мемуарах, в которых он описывает процесс становления своей личности — от непосредственного чувствования до сознательного суждения. Основным мотивом (явным или подразумеваемым) воспоминаний является защита Белым концепции символизма, в которой отражаются, по утверждению автора, его личные чувства. Характер автора совпадает с его критическим культурным сознанием, а путь самопознания представляет собой этическое самосовершенствование»[5]. Сиклари убедительно анализирует с точки зрения философии герменевтики теорию символизма Андрея Белого, опираясь на теоретические работы автора, а также на его мемуарное наследие («Почему я стал символистом...», «Воспоминания о Штейнере» и т. д.). Она считает, что у Белого такая форма герменевтики, в которой *понимание текста зависит от понимания личности*, выраженной в нем. Она раскрывает также противоречивость в позиции Белого-мемуариста; он, с одной стороны, «своими переживаниями, фигурами (символами) и эмблемами, определяющими его личное сознание, хочет в мемуарах отобразить современную эпоху. С другой стороны, отмечая приемы создания своего сознания как критическое сознание, он хочет освободиться от воздействий эпохи, чтобы вернуть личную совесть *к пояснительной функции* самой эпохи»[6].

3. Если подойти к проблеме герменевтики Андрея Белого с точки зрения принятой нами концепции Сиклари, то мы ощущаем некую беспомощность в использовании терминологии. Как понять в таком контексте термин «маски», характерный для жизнетворческой практики русского символизма? Или механизм «личинного» превращения биологического «Бориса Бугаева» в «Андрея Первозванного Белого», который важен, например, для понимания «функционирования имени маски» (об этом пишет Л. Сугай в предисловии к книге «Символизм как миропонимание»[7])? Как назвать в интерпретации текста мемуаров фигуру повествователя, ведь он не только повествователь, но определенная, себя осознающая литературная личность, которая создана Белым как его alter ego? Этот вопрос задается и в работе Д. Иоффе при исследовании семиотических процессов в русском символизме[8]. Он предлагает уточнить такие традиционные понятия, как «литературный характер», «литературная личность», «художественный персонаж». Вслед за некоторыми западными исследователями он выдвигает концепцию трансгрессивного (см. статью K. Barck 1994 года[9]) *«кинетического персонажа»*, «живого и действующего по “обе стороны текста” литературного *актанта*, который не умещается в рамках (лишь) вербального текста, живет в своей “жизни” по законам “текста”, наполняя чисто эстетическим, литературным жесто-смыслом свое частное свободное бытие». Таким «живым автором-персонажем», или «живым литературным героем», по его мнению, в наиболее яркой форме был Андрей Белый[10].

4. Если вернуться к интерпретационным практикам символистских жизнетворческих текстов, связанных с герменевтикой, обязательно надо упомянуть статью О. Г. Мазаевой «Проблема соотношения жизни и творчества как введение в тему о доминантных началах словесного творчества А. Белого и Ф. А. Степуна»[11]. По ее мнению, соотношение жизни и творчества и у Степуна, и у Белого характеризуется «метафорой парадоксального перевода» (термин Ю. Лотмана), т. е. символ «подразумевает перевод знаков с одного языка на другой, при этом оба языка находятся в состоянии взаимной непереводимости», и «отношение символа к его значению всегда имеет не полностью предсказуемый, лишь частично конвенциональный художественный и мистический характер»[12]. Мазаева подчеркивает одно особенно значительное свойство жизни и творчества Андрея Белого: *поиск духовного адресата*. В статье Мазаевой, как и в работе Сиклари, внимание сосредоточено *на опыте самовыражения*. Оно, как и опыт самосовершенствования у Белого, осмысляется, по мнению исследовательницы, в координатах своеобразной коммуникации: «Важна была коммуникация — живое общение духовного свойства с высшими силами — придающая стихам и прозе Белого «новизну с проблесками гениальности», поскольку гениальность и есть воплощение духовного в творениях». Мазаева полагает, что тема самовыражения у Белого представлена как бы в двух измерениях: горизонтальном и вертикальном. В горизонтальном отношении (имеется в виду реальный диалог в реальном времени) самовыражение не есть акт коммуникации. Опыт самовыражения как опыт словесного творчества у Андрея Белого ориентирован на коммуникацию в вертикальном отношении, т. е. на духовную вертикаль. «Он представляет скорее воплощение “нового смысла”, чем его передачу, он служит выражению и поискам новых способов существования “нового смысла”, чем проблеме реальной (горизонтальной) коммуникации»[13].

5. Если подойти к проблематике коммуникации и «духовного адресата» «самовыражения» мемуарной прозе Андрея Белого — хотя это последнее звучит больше чем парадоксально — то в искании герменевтических ключей, помоему, частично можно обратиться к теории автобиографизма, изложенной Михаилом Бахтиным в своем раннем произведении «Автор и герой в эстетической деятельности». Конкретно в пятой главе книги («Смысловое целое героя») он указывает на главный парадокс автобиографических текстов, который состоит в персональном совпадении «в жизни» лица, о котором говорится, с лицом, которое говорит. Поэтому биографическая художественная ценность, по его мнению, из всех художественных ценностей наиболее трансгредиентна самосознанию, поэтому автор в биографии наиболее близок к ее герою, они как бы могут обменяться местами, поэтому возможно персональное совпадение героя и автора за пределами художественного целого[14].

После этого Бахтин развертывает свою идею о диалогичности самого сознания, утверждая, что для биографии необходима ценностная позиция другого: «Автор биографии — тот возможный *другой*, которым мы легче всего бываем одержимы в жизни, который с нами, когда мы смотрим на себя в зер-

кало <...>», он — «другой в сознании», даже «двойник-самозванец». Бахтин разъясняет: «Этот одержащий меня *другой, не вступает в конфликт с моим я-для-себя*, поскольку я не отрываю себя ценностно от мира других, *воспринимаю себя в коллективе*: в семье, в нации, в культурном человечестве; здесь ценностная позиция во мне *авторитетна,* и он может вести рассказ о моей жизни при моем полном внутреннем согласии»[15]. Особенность биографии, по мнению Бахтина, заключается в том, что в ней хотя два сознания, но не две ценностные позиции, два человека, но не я и другой, а *двое других*. В биографии «избыток автора переносится в героя и его мир и не позволяет закрыть и завершить их. *Мир биографии не закрыт и не завершен*, он не изолирован твердыми и принципиальными границами *из единого и единственного события бытия*»[16]. В художественном мышлении Андрея Белого также работает диалектика принадлежности и дистанции, только в другом, «вертикальном» плане. «Культура определяется ростом человеческого самосознания; она есть рассказ о росте нашего "Я", она — индивидуальна и универсальна одновременно; она предполагает пересечение индивидуума и универса; пересечение это есть наше "Я", единственно данная нам интуиция; культура всегда есть культура какого-то "Я"», — пишет он в реферате 1920 г. «Пути культуры»[17]. В отличие от бахтинской теории, в герменевтике Андрея Белого, хотя и в ней налицо совпадение «героя и автора», но это не «двое других», а такое активное «Я», которое одновременно осознает свою индивидуальность и универсальность, пребывая в состоянии непрерывного поиска смысла и в дискуссии с самим собой, с одной стороны, переживая, а с другой — преобразуя познанную реальность. Позицию Бахтина характеризует глубоко персоналистский подход к бытию, и это, скорее всего, осознание себя в другости. У Андрея Белого, наоборот, он в исследовании своего пути, как А. Сиклари пишет, создает собственную, свободную личность, ориентируясь только на искание духовного адресата[18].

6. Почти все современные исследователи Андрея Белого утверждают, что его произведения и даже письма образуют *единый текст*. А. В. Лавров в предисловии к мемуарной трилогии замечает, что для Белого не существовало принципиальной разницы между художественной прозой и мемуаристикой. В совместном предисловии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада к письмам Андрея Белого Маргарите Кирилловне Морозовой говорится о том, что, «Драматическая Симфония» и его ранние письма Морозовой «могут восприниматься как составные части некоего единого текста, как разножанровые вариации "жизнетворческой темы", заполнявшей собою весь внутренний мир автора»[19]. Наличие этого единого текста, жизнетворческого и поэтического, приводит к следующим проблемам, которые я попытаюсь сформулировать и поставить как вопросы.

I. Можно ли интерпретировать несколько по-иному общепринятые суждения о Белом как о наилучшем выразителе кризиса мысли, жизни и искусства рубежа веков, ведь деконструктивные и конструктивные элементы в равной

мере были началами его творчества? Креативная, жизнетворческая энергия, распространенная на личность и универсалии человеческой культуры, по-моему, сопротивлялась в нем той «пустоте», о которой пишет Владислав Ходасевич, критикуя жизнетворческий принцип русского символизма: «<...> провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме "саморазвития". <...> требовалось лишь непрестанное горение, движение — безразлично во имя чего. <...> Скупые рыцари символизма умирали от духовного голода — на мешках накопленных переживаний»[20].

II. Второй вопрос касается поэтики, методов интерпретации текстов. «Единый текст» как таковой интерпретировать невозможно. Д. Е. Максимов в книге, посвященной идее пути у Блока, предлагает термин — интеграторы[21], обозначающий лирические темы, сюжеты, символы, мифологемы. В своей совокупности они превращают творчество поэта в исключительно прочную непрерывную вязь — «иерархию интеграторов»[22]. Такие «интеграторы» можно найти и в текстах Андрея Белого, и они также образуют иерархию, хотя в другом измерении, другом контексте.

Что касается интерпретации первой части мемуарной трилогии Андрея Белого «На рубеже двух столетий», то главным интегратором текста, несомненно, является *рубеж*, который является символом в онтологическом смысле, но в самом тексте он разрастается и образует разные метафорические и метонимические пласты — метастазы. Раскрытие этих пластов — задача тщательного семантического и стилистического анализа. Я приведу лишь несколько примеров. Основа символизации у Белого, если подходить к проблеме с точки зрения вышеизложенной герменевтики — личностное начало. Рубеж в тексте на этом уровне — символ поколения, как об этом пишется во «Введении» к книге, подзаголовок которого «Дети рубежа двух столетий: два поколения, два типа детей: сыны и "сынки"»[23]. Потом, в дальнейших главах метафорически преобразуется само понятие: «<...> сами были — рубеж, выросший из недр конца века <...>» (С. 46). После этого происходит почти комическое «нисхождение» символа, превращенного в знак бытовой автобиографии: «Задание этой книги: в образах биографии, картинах быта, обставшего детство, отрочество, юность, показать как "Бореньке", взятом на колени маститостью, на этих мягких коленях сложилось *жесткое слово о рубеже*, в результате которого его сошвырнули с колени <...>» (С. 48). Другой важный символ текста, «ножницы», можно воспринимать также как производное «рубежа». «Первые впечатления бытия: *рубеж* меж отцом и матерью, рубеж между мною и ими; и кризис квартиры вне которой мне в мире не было еще мира <...>» (С. 96). Потом люди, которые окружали Бореньку, например, дядя Георгий Васильевич Бугаев и Владимир Иванович Танеев, по словам Белого, «будучи "рубежом" <...> поднимали тему "рубежа"» (С. 151) в нем самом. Здесь «рубеж» уже относится к саморефлексии на порождение текста, столь характерного для мемуарной прозы Андрея Белого. Эти примеры подтверждают многоступенчатую структуру «рубежа» и его смыслообразующую роль. Мне кажется, что Белый в своей мемуарной

прозе создает некую символистскую «квинтэссенцию» не только исповедальности, но и преобразует коренным образом характерную речевую манеру автобиографического повествования.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Ходасевич В. Ф.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 127.

2 *Лавров А. В.* Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 8.

3 *Минц З. Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3. С. 97–102. (электронный ресурс: http://www.ruthenia.ru/mints/papers/poniatie.html).

4 *Ерохина Т. И.* Моделирование жизнетворческого модуса текста в русском символизме // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 4. Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 254.

5 *Сиклари А. Д.* Символ и герменевтика Андрея Белого // Философия. Литература. Искусство. Андрей Белый. Вяч. Иванов. Ал. Скрябин [Сб. статей] / Под. ред. К. Г. Исупова. М.: РОССПЭН, 2013. С. 151.

6 Там же. С. 175. Здесь и далее курсив наш — *К. С.*

7 *Сугай Л. А.* «...И блещущие чертит арабески» // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М, 1994. С. 3–17.

8 *Иоффе Д.* Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь&текст // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2005. С. 126–179.

9 *Barck K.* Schrift/Schreiben als transgression // Surfaces. Revue électronique publiée par Les Presses de l'Université de Montréal, 1994 (электронный ресурс: http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/barck.html).

10 *Иоффе Д.* Жизнетворчество русского модернизма... С. 151–152.

11 *Мазаева О. Г.* Проблема соотношения жизни и творчества как введение в тему о доминантных началах словесного творчества А. Белого и Ф. А. Степуна // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. Томск, 2011. № 2 (14). С. 139–147.

12 Там же. С. 139–140.

13 Там же. С. 144–145.

14 *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Смысловое целое героя // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / Под ред. С. Г. Бочарова и Н. И. Николаева. М.: Русские словари, 2003. С. 205–245.

15 Там же. С. 217.

16 Там же. С. 227–228.

17 *Андрей Белый.* Пути культуры // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 237.

18 *Сиклари А. Д.* Символ и герменевтика Андрея Белого. С. 175.

19 *Лавров А. В., Малмстад Дж.* «Прекрасная дама» Андрея Белого // Андрей Белый. «Ваш рыцарь»: Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 9.

20 *Ходасевич В. Ф.* Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 10.

21 Д. Иоффе в цитированной нами работе также предлагает термин Д. Е. Максимова для анализа «жизнетворческих текстов» (указ. соч. С. 147).

22 *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза А. Блока. Л.: Советский писатель, 1975. С. 48–49.

23 *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 35. Далее — с указанием страницы в тексте.

Раздел IV

ЛАНДШАФТЫ КУЛЬТУРЫ

В. В. Петров (Москва)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В «ВОЗВРАТЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

В миросозерцании Андрея Белого «пространство» является одновременно философской категорией, объектом рациональных и художественных построений, экзистенциальным переживанием, феноменологической данностью и пр.[1] В настоящей работе рассматривается, как пространство представлено в «Возврате» (3-й Симфонии), обсуждаются возможные источники и параллели к тем или иным идеям, которые Белый формулирует или подразумевает в этой связи.

Применительно к «Возврату» исследователями преимущественно говорится о характерном для его вселенной платоновско-романтическом «двоемирии»[2]. Последнее, однако, сосуществует с триадической структурой сюжета, проходящего следующие ступени: мир протоистории (ребенок в идеальном мире), мир истории (земная жизнь магистранта Хандрикова[3], земной персонификации ребенка из первой части), пост-исторический мир (в который переходит герой, кончая с собой в историческом мире)[4]. При этом указанные три ступени не обязательно следуют одна за другой во временной последовательности, поскольку лишь вторая из них погружена в собственно земное время. Для нее же сохраняет силу ницшевский закон вечного возвращения[5], бесконечную повторяемость которого герой, кажется, разрывает, переходя границу миров и возвращаясь в надзвездный мир к Отцу.

Пространство земного существования отмечено холодом, отчуждением, иллюзорностью:

> «И сам магистрант, Евгений Хандриков, дивился себе, ползающему в пространстве, потому что в душе он таил надежду, что кругом *все сон, что нет никого,* что бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и по сторонам, что он окутан туманной беспредметностью и звездные миры тихо вращаются в его комнате» (Симф. 3. С. 164).

Структура реальности в «Возврате» многосложна. Перед нами — множество миров и пространств: претендующих на объективное существование, имагинативных, схематических (выстраиваемых произвольным образом). Пространства отражаются друг в друге, взаимопроникают. Важным становится существование субъекта на границах миров и трансгрессия — переход на другую сторону. При этом реальности взаимопроникают, становятся зеркалами друг для друга[6].

Примечательно, что уже во 2-й «Симфонии» инспирированная Кантом метафорика пространства соединяется у Белого с учением Ницше о вечном возвращении[7]:

> «Золотобородый аскет [Мусатов] быстро шагал в тенистой аллее[8]. Он делал выводы из накопившихся материалов, и его черные глаза впивались в пространство <...>. Уже многое он разрешил и теперь подходил к главному. Вечность шептала своему баловнику: "Все возвращается... Все возвращается... Одно... одно... во всех измерениях... Пойдешь на запад, а придешь на восток... Вся сущность в видимости. Действительность в снах <...>". И дерева подхватывали эту затаенную грезу: *опять возвращается* <...>. Так шутила Вечность с баловником своим[9], обнимала темными очертаниями друга, клала ему на сердце свое бледное, безмирное лицо <...>. Еще верное тысячелетие *они* не развяжут гордиева узла между временем и пространством. События потекут по временному руслу, подчиняясь закону основания. Дерева взревели о новых временах, и он подумал: "*Опять возвращается*". Ему было жутко и сладко, потому что он играл в жмурки с Возлюбленной. Она шептала: "Все одно... Нет целого и частей... Нет родового и видового... Нет ни действительности, ни символа <...>. Может быть общий и частный Апокалипсис <...>. Когда не будет времен, будет то, что заменит времена. Будет и то, что заменит пространства. Это будут новые времена и новые пространства. Все одно... И все возвращаются <...>"» (Симф. 2. С. 111–112).

Сам Белый назовет «Симфонии» «детским перепевом прозы Ницше»[10], говоря о них, как о «настоянных на Метерлинке и прозе Ницше» (МГ. С. 318). При этом важно, что уже здесь он отвергает основополагающие для Ницше атеизм и вечную повторяемость во времени, предпочитая понимать «Вечность» как «жену, облеченную в Солнце», тем самым упраздняя время, постулируя достижение момента, когда пространств и времени больше не будет: «По его спине пробегала дрожь. Его тошнило: он чувствовал себя мерзко под опекой времени. Он хотел бы удалиться за черту времени, да не знал, как это сделать» (Симф. 2. С. 79). В «Возврате» влияние Ницше и мотива вечного возвращения проявляется еще более отчетливо:

> «И вспомнил Хандриков, что все это уже совершалось и что еще до создания мира конки тащились по всем направлениям» (Симф. 3. С. 169);
>
> «Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил» (Симф. 3. С. 197).

В отличие от 2-й «Симфонии», где Вечность представала в своей женской ипостаси, в «Возврате» (3-й «Симфонии») она наделена чертами «Ветхого днями»[11]. В прологе, описывающем довременное бытие, Старец, наделенный чертами Бога Отца, предсказывает ребенку ниспадение в миры пустыни и холода, но обещает в назначенный час послать к нему проводника, который должен явиться в образе «птицеголового мужа». После этого Старец покидает довременный мир, направляя свой путь к созвездию Геркулеса[12].

В земном бытии персонификацией Старца оказывается психиатр Орлов. Встречая Орлова, из глаз которого «сочится Вечность», Хандриков, в которого превратился ребенок из первой части «Возврата», каждый раз испытывает *déjà vu*, припоминает о своем предвечном существовании[13]. Земной Орлов имеет привычку совершать круги, что должно символизировать вечное возвращение[14]. Однажды Хандриков замечает у Орлова изображение Геркулеса, во вселенной «Возврата» тоже имеющего ассоциации с вечностью[15]. Вечность — устойчивый признак Орлова[16].

Сходящий с ума Хандриков галлюционирует: не раз он слышит голос Старца / Орлова, напоминающий о том, что следует ждать орла[17]. Собственно птицеголовый муж являлся ему уже в довременном бытии, вышагивая перед Старцем и ребенком вдоль берега моря[18]. Наконец он является и Хандрикову. Его орлиноголовость свидетельствует о том, что он служит Старцу / Орлову. Как таковой он имеет черты египетского птицеголового бога Гора, созвездием которого был Орион. Функции его четко определены — это психопомп, проводник душ, указывающий им дорогу в Вечность / Орловку[19].

Орлов же во время их последней встречи поясняет Хандрикову на примере Персеид, что метеоры тоже уходят во тьму, в пустынные пространства, за орбиту Нептуна, но не страшатся и преодолевают протяжения мрака, чтобы снова вернуться на свои круги. Периодическое удаление метеоров от Солнца и Земли становится метафорой смерти, но и обещанием последующей встречи (Симф. 3. С. 193). После этого Орлов уезжает за границу, а для Хандрикова уходит в иной, вечный мир, в который следует перейти и ему самому[20].

Мистическим образом переход через зеркальную водную гладь вырывает Хандрикова из круга вечных возвратов, и он воссоединяется со Старцем-Отцом по ту сторону пространства и времени:

> «Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил. Много раз венчал тебя страданием — его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел, и не закатишься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя» (Симф. 3. С. 197).

Это уже осознанное и отрефлексированное преодоление концепции вечного возвращения. «Возврат» заканчивается христианской эсхатологией, возвращением блудного сына к космическому Отцу.

Как уже сказано, в финале «Возврата» астрономической визуализацией ницшевского круга вечного возвращения становится орбита Персеид, а точнее представляющая собой эллипс орбита кометы Свифта-Таттла, афелий которой выходит за орбиту Нептуна (и Плутона, во время написания «Возврата» еще не открытого астрономами). Лишь в начале 1860-х астрономы открыли, что причиной ежегодно наблюдаемого метеорного дождя Персеид является пересечение Землей пылевого следа кометы, тогда только что обнаруженной. Как уже показано[21], именно об этом говорится в одной из статей астронома и математика Митрофана Федоровича Хандрикова (1837–1915), опубликованной в журнале, основанном и курировавшемся отцом Андрея Белого — Н. В. Бугаевым[22].

Белый совмещает воедино две перспективы — зрелище метеорного потока Персеид, наблюдаемого с земли в виде звездного дождя, исходящего из созвездия Персея, и геометрический эллипс кометной орбиты, какой она прочерчивается на страницах учебников астрономии. В нелинейном «пространстве нарратива» Андрея Белого обе картины взаимопроникают, и мы имеем дело с «Персеидами», которые одновременно и падают с неба, и движутся в космическом пространстве по эллипсу, соединяя и отражая друг в друге два мира — реальный (Землю) и вечный, эсхатологический (созвездие Геркулеса). На земле на Персеиды указывает Хандрикову Орлов:

> «Орлов протягивал свой матово-бледный палец туда и сюда. Тряс бородой, приговаривая: "Это созвездие Кассиопеи. Это звезда Короны. А вон там созвездие Персея. Сегодня летят Персеиды... Их путь далек... Он протянулся далеко за Нептун... И они не боятся длины своего пути... Смело летят все вперед, все вперед — и снова возвращаются на прежние пути свои". То тут, то там показывались золотые, низвергающиеся точки. И гасли. Вскинули головы. Орлов говорил: "Это летят Персеиды. В бешеном полете своем не боятся пространств. Они летят все вперед... далеко за Нептун, в темных объятиях пространственности... Им чужд страх, и они все одолеют полетом" <...>. Они долго следили за пролетом Персеид. То тут, то там показывались золотые, низвергающиеся точки. И гасли. Орлов шептал: "Милые мои, поклонитесь Нептуну"» (Симф. 3. С. 193).

В эпилоге «Возврата», по ту сторону пространства и времени, на Персеиды ребенку указывает Старец-Отец. Ситуация зеркально воспроизводится:

> «Старик говорил: "Сегодня летят Персеиды. Их путь далек. Он протянулся далеко за Землю. Смело летят все вперед, все вперед. В бешеном полете не боятся пространств и все одолеют полетом". Оба закинули головы. То тут, то там проносились золотые точки. И гасли. Долго следили за пролетом Персеид. Старик шептал: "Милые мои... Поклонитесь Земле..."» (Симф. 3. С. 197).

Когда Старик и Дитя вновь встречаются — в созвездии Геркулеса[23], в эсхатологическом будущем, — то «в новом небе», с «новой Земли», они, закинув головы, снова видят поток Персеид. Вопреки астрономическим реалиям (которые ему были, разумеется, известны[24]) Белый помещает внепространственную «геркулесову Землю» в афелий (апогей) реальной кометной орбиты[25], в очередной раз совмещая имагинативное и астрономическое пространства[26].

Онтологический статус области Геркулеса двоится. С одной стороны, это область эсхатологической Вечности, потустороннего мира. С другой стороны, туда летят Персеиды, что должно указывать на реальность места. Тем не менее следует предпочесть первую трактовку, тем более что в другом тексте Белый прямо утверждает, что метеоры летят поклониться Вечности, и, наоборот, когда они возвращаются, Вечность вторгается в наш мир:

> «Земля кружится вокруг Солнца, мчащегося к созвездию Геркулеса! А куда мчится созвездие Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездонного

мира. Куда мы летим? Какие пространства пересечем, улетая? Летя, улетим ли? Кто полетит нам навстречу? И то тут, то там, подтверждая странные мысли, золотые точки зажигаются в небесах; зажигаются, сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут — и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться. Хочется крикнуть минутным знакомым: "Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вечности!.." <...>. Когда молния сверкнет на безоблачном небе и над головой ужаснувшихся повиснет яркая пунцовая звезда <...> общий крик: "Метеор!.. Так низко!.." — оборвет все нити разговора. Все чувствуют, что слишком близко совершилось вторжение Вечности, слишком ничтожны перед нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину»[27].

Метеоры связывают два мира. Они являются вестниками. Для землян их появление на небосводе является символом вхождения глубины в плоскость, символом «вторжений» в земное «картонное» бытие.

Вечное возвращение — это отметина и проклятие земного, исторического бытия. Его эмблемою являются астрономические планетные круги и кольца (о них же напоминают кольца обручальные). Мир вечности (созвездие Геркулеса) просвечивает в земном мире в виде торговой марки «Геркулес» на коробках с овсяной крупой:

«Хандриков вышел из бани <...>. Столкнулся с высоким стариком в бобровой шапке и с крючковатой палкой <...>. В руке у старика был сверток — синяя коробка, изображавшая Геркулеса. Геркулес упражнялся гирями. И ему показалось, что он уже не раз видел старика, но забыл, где это было. Обернулся. Провожал глазами. Смущался вещим предчувствием.

А вьюга засвистала, как будто ревущий поток времен совершал свои вечные циклы, вечные обороты. И неслось, и неслось: это вихревой столб — смерч мира, повитый планетными путями — кольцами, — летел в страшную неизвестность. Впереди была пропасть. И сзади то же.

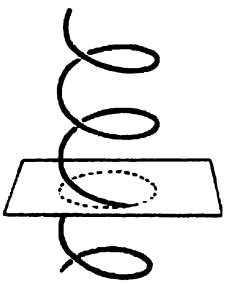
Хандриков вышел на улицу. В окне колониальной лавки выставили синие коробки с изображением Геркулеса. Хандриков вспомнил старика и сказал: "Солнце летит к созвездию Геркулеса..." Пролетевшие вороны каркнули ему в лицо о вечном возвращении. В ювелирном магазине продавали золотые кольца» (Симф. 3. С. 172).

Итак, «Хандриков вышел из бани» и «все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются» (Симф. 3. С. 171). Логику странного совмещения метафизической теории вечного возвращения и бытового мытья в бане проясняет отрывок из поздней работы «Душа самосознающая», где Белый соединяет воедино представление о вечности как бане с пауками из «Преступления и наказания» Достоевского[28] с ницшевской концепцией вечности как нескончаемого возвращения все того же. А «коли явлена баня», делает там вывод Белый, «то значит в ней моются». «Вечность», таким образом, это нескончаемое мытье в бане[29].

Помимо философии и математической астрономии Белый обращается в «Возврате» к математическим теориям миров четырех и более измерений, согласно которым пространство и время нашего мира — это проявления некоей недоступной нашему сознанию целостности более высокого порядка:

> «Может быть, каждая точка во времени и пространстве — центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков. И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства. И мы пользуемся всем этим для простоты. Или эта простота — совершившийся синтез многих спиральных путей, и все, что во времени и пространстве, должно быть тем, чем оно является» (Симф. 3. С. 180).

Цитируемый фрагмент, мало понятный сам по себе, проясняется, если принять, что он является аллюзией на работу британского математика и фантаста Чарльза Хинтона «Четвертое измерение» (1901). Пытаясь объяснить, каким образом нашим трехмерным сознанием можно представить 4-мерные объекты, Чарльз Хинтон приводит пример двумерной водной поверхности, поднимающейся вдоль трехмерной цилиндрической спирали[30] (*Илл. 1*).



Илл. 1

В плоскости воды место пересечения спирали и поверхности воды будет восприниматься как точка, движущаяся по кругу. При этом существа, живущие на двумерной поверхности, не будут подозревать, что нет никакого движения точки по кругу, а есть только неподвижная спираль более высокой размерности, последовательность сечений которой проявляется в виде точки, меняющей свои координаты. Схожим образом сущности нашего трехмерного мира, продолжает Хинтон, подобны точкам на двумерном круге: наше сознание считает их отдельными объектами, — возникающими, исчезающими, перемещающимися, — на деле же это просто серии сечений неведомых нам 4-мерных линий, которые тянутся в измерениях, превосходящих наше разумение. То, что кажется раздельными существованиями в трехмерных пространстве и времени, есть неразрывные целостности более высокого порядка, сечения которых представляются нашему сознанию отдельными вещами и существами. Единая и неделимая линия жизни подлинного многомерного существа распадается в нашем сознании на последовательность жизней, каждая из которых отличается от предыдущей:

> «Таким образом, мы достигаем понятия о жизни, изменяющейся и развивающейся как целое (as a whole), о жизни, в которой наша отдельность, прерывность и преходящесть суть всего лишь кажимости <...>. Заменяя наши представления на понятия о существовании более высокой размерности (an existence in a higher dimensionality), пересекаемом пространством [трехмерного — *В. П.*] сознания, мы получаем иллюстрацию идеи, о которой столь много и подробно рассуждаем»[31].

Хинтон, печатавший популярные работы о четвертом измерении начиная с 1880 г., был хорошо известен за рубежом и в России. Его рассуждения были немедленно реципиированы Р. Штейнером[32] и П. Д. Успенским[33], которые (с многочисленными ссылками на Хинтона и цитатами из него) развивали и адаптировали его построения для своих нужд. Не случайно Флоренский дважды ссылается на Хинтона, которого знает в переложении Успенского[34]. В 1915 г. «Четвертое измерение» было переведено на русский язык[35]. Однако «Возврат» (3-я «Симфония») Белого представляет один из наиболее ранних примеров рецепции идей Хинтона в России (1905). Возможно, столь раннее знакомство Белого с работами Хинтона можно объяснить влиянием отца — Н. В. Бугаева, выдающегося математика и декана физико-математического факультета Московского университета, на который Белый поступил в 1899 г. Можно предположить прямое влияние Хинтона на Белого, поскольку его изложение сохраняет детали, отсутствующие, например, в пересказе Штейнера (ср. пример с пресловутой спиралью[36]).

Белый неоднократно рассуждает о 4-мерном пространстве как в художественных[37], так и в теоретических работах[38]. Как кажется, восходящая к Хинтону концепция 4-мерности получит яркое воплощение в «Петербурге». Во всяком случае, осведомленность о возможности подобного влияния помогает понять сюжетные особенности романа, уже бывшие предметом анализа. Применительно к персонажам романа речь идет об умножении или «возвратах» их существований, которые в этом случае будет правильнее интерпретировать как последовательность «трехмерных сечений» их четырехмерных жизненных линий. Каждое такое «сечение» есть отдельная жизнь в нашем мире, являющаяся в то же время частью существования более высокого порядка[39]. Впоследствии Белый представит ту же концепцию в метафизическом ключе[40].

Здесь следует оговориться, что сочинения Белого не являются прямым воспроизведением воззрений Хинтона, но строятся по законам его собственной художественной логики, которая не является прямолинейной и аккумулирует разнородные влияния. К примеру, в романе «Петербург» выхождение в высшее измерение иногда представлено в терминах философии Шопенгауэра, для которого высшее «Я» тождественно мировой воле, а иногда — как выход в астральный духовный мир теософии и антропософии[41].

Влияние Хинтона, возможно, проявляется и в другом месте «Возврата», где постулируется, что:

> «<...> мы можем оказаться не людьми, а их отражениями. И не мы подходим к зеркалу, а отражение кого-то, неизвестного, подходящего *с той стороны*, увеличивается размером на зеркальной поверхности. Так что мы никуда не уходим, ниоткуда не приходим, а растягиваемся и стягиваемся, оставаясь на той же плоскости» (Симф. 3. С. 179–180).

Необычное представление людей в виде двумерных проекций, меняющих форму в зависимости от движений объекта в направлении перпендикулярном по отношению к плоскости, в которой они находятся, кажется вариацией

на темы Хинтона. Во всяком случае, для этого необычного образа не приходит на ум никакой более близкой параллели. Кроме того, неоднократно встречающийся у раннего Белого мотив наделения мира по ту сторону зеркала большей реальностью имеет исток в той же индуцированной Хинтоном идее, согласно которой многомерное бытие (а отражение сообщает нашему миру еще одно, дополнительное измерение) — это более совершенная реальность. Тот же мотив распространения и умножения мира в дополнительном и перпендикулярном измерении встречается в «Петербурге». В «сириновской» редакции романа (февраль 1913) уже не вполне понятно, куда расширяется «мгновение»:

> «От островов тащатся непокойные тени; так рой видений повторяется, отраженный проспектами, прогоняясь в проспектах, отраженных друг в друге, как зеркало в зеркале, где и самое мгновение времени расширяется в необъятности эонов: и бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века» (Пб. С. 55).

Смысл этого «расширения» проясняется из текста, сохранившегося в более ранней, «некрасовской» редакции романа (ранее марта 1912). В этой редакции, созданной до личного знакомства с Р. Штейнером, ясно указано, что мгновение расширяется в *линию времени*:

> «От тех островов тащатся непокойные тени, прогоняясь снова, снова и снова вдоль прямолинейных проспектов; и проспект, отражаясь в проспекте, как зеркало в зеркале, становится линией, убегающей в бесконечность: там мгновенье становится линией времени: и бредя от подъезда к подъезду, ты переживаешь года. Там сама земля — только тень» (Пб. С. 461).

Складывается впечатление, что речь идет о четырехмерном пространстве, одним из измерений которого является время, возникающее как еще одно дополнительное измерение[42]. В пространстве модернистского нарратива автор прочерчивает четырехмерную мировую линию. Много позже (1929–1931) Белый напишет о времени работы над «Возвратом»:

> «“Мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства. И мы пользуемся всем этим для простоты” <...>. Осеняет дерзкая мысль: <...> пространственность, временность — модификации некоего не данного целого; мысль работает над понятием время-пространство, над изученьем предмета, еще не преподанного студентам; где-то копошится предчувствие принципа относительности»[43].

Теория относительности Эйнштейна упомянута Белым не случайно. В 1915 г. четырехмерные линии Хинтона сделались четырехмерными мировыми линиями общей теории относительности Эйнштейна.

В целом в открывшейся новой 4-мерной перспективе старый трехмерный мир предстает «картонным» (т. е. ущербным и недостаточным)[44], делается «тюрьмой», ощущается замкнутым и плоским[45]. Не случайно в напечатанной в 1904 г. рецензии на «Возврат» В. Брюсов подчеркнул, что Белый «как-то

сдвинул, покачнул ту недвижную основу трехмерного пространства и никогда не возвращающегося времени, к которым мы привыкли, как к вечной незыблемости»[46]. Рецензия эта, помимо прочего, содержит ряд точных замечаний, посредством которых Брюсов проговаривает метафизические положения, о которых Белый пишет в то время, но которые отсутствуют в самом «Возврате». Например, Брюсов заявляет, что формы причинности производны от нашей воспринимающей способности[47], что наша реальность — это проекция некоего высшего бытия. (Можно предположить, что здесь он воспроизводит устные пояснения автора, оставшиеся за рамками текста). Кроме того, Брюсов замечает, что

> «<...> в полукомических описаниях магистранта Евгения Хандрикова <...>, "ползающаго в пространстве", уверенного, что <...> "бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и по сторонам, и что звездные миры тихо вращаются в его комнате", — или того же Хандрикова, сидящего перед зеркалом, откуда глядит на него другой Хандриков, и думающего, что "где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне, и во времени не раз повторялся этот Хандриков", — в этих вызывающих сначала улыбку, описаниях — есть настоящий ужас»[48].

Эти слова предвосхищают характеристику, позже данную Белому Вяч. Ивановым. Последний называл Белого «русским поэтом метафизического Ужаса»[49].

Заслуживает внимания еще одна параллель. В эпопее «Я» личностная и ценностная ничтожность приравнивается Белым к «расплющиванию» — ущербному двумерному существованию на кинопленке (на которое свыше взирают трехмерные «полноценные» существа)[50]. Здесь важен сам факт уподобления нашего, находящегося в движении, мира прокручиваемой кинопленке. Если прокрутку остановить, запечатленные на пленке существа застынут. Указанный образ очередное художественное переложение философских идей, а именно — практически буквальное воспроизведение построений Анри Бергсона, который сравнивает процесс восприятия непрерывно меняющегося мира с мгновенными фотоснимками, которые делает мозг, составляющий из этих кадров кинофильм. Бергсон называет это кинематографическим характером нашего мышления[51].

Присутствует в «Возврате» и шопенгауэровский слой. Белый сам поясняет это в воспоминаниях «На рубеже двух столетий»[52]. При этом Белый усваивает Шопенгауэра не только в теоретическом плане, но практикуется в «созерцаниях по Шопенгауэру», ассоциируя их с йогическими и буддистскими аскетическими практиками. Результатом явилось, по его свидетельству, выработанное умение смотреть на повседневное бытие *sub specie aeternitatis*, как бы из другого мира:

> «В болезни [осень 1896 — *В. П.*] прочитываю "Из пещер и дебрей Индостана" Блаватской[53] <...>. Мои "теософские" настроения получают пищу прочтением "Отрывка из Упанишад" в переводе Веры Джонстон <...>.

> Все мной прочитано в "Вопросах Философии и Психологии". Впечатление от "Упанишад" взворотило все бытие <...>. "Упанишады" меня свели с Шопенгауэром <...>. Я начинаю в ряде недель осиливать Шопенгауэра с конспектом, с переложением (по параграфу в день); первые параграфы первой части я разучивал назубок <...>. Так я начал прохождение собственного класса, заключающегося в изучении Шопенгауэра, в созерцании картин природы <...>. Я учился в природе видеть "Платоновы идеи"; я созерцал дома и простые предметы быта, учась "увидеть" их вне воли, незаинтересованно <...>[54]. В процессе разглядывания предметов я не думал о писательстве, а о параграфах шопенгауэровской системы, относясь к созерцаниям, как к праксису освобождения от воли; в эту эпоху я очень зауважал буддизм и его аскезу. Скоро к теоретическому часу (изучение "системы") и к практическому часу (созерцающие наблюдения) присоединились иные часы <...> происходили мои действия *остраннения* быта (задействовала лаборатория "странных дел мастерства"); я становился в угол и твердил себе: "Всегда здесь стоял, никогда отсюда не выйду: тысячелетия простою". И комната мне виделась вселенной, которую я преодолел, вставши в угол, откуда, как из-за вселенной, я-де созерцаю "все это", нам праздно снящееся; предметы мне виделись по-иному в те миги; и я говорил им: "Вы — то, да не то!" В сущности, и эти "дикие" действия были введением в "науку видеть"»[55].

Описанный навык деперсонализированного созерцания, освобожденнного от субъективной воли, предвосхищает установки позднейших феноменологов.

Таким образом, развитое зрительное восприятие Белого представляет собой не только природный дар, но и результат настойчивых упражнений, во время которых он совершенствовал свою способность видеть, апперципировать. Этот отрешенный взгляд на вещи, созерцание «с той стороны», из другого мира, проявляется в «Возврате» и в эпизоде с конкой, и в замечании о созерцании нашего мира из мира другого[56]. Любопытно, как естественно этот имеющий глубокие философские и аутотренинговые истоки подход позднее начинает трактоваться Белым в духе литературоведческой теории «остранения» Виктора Шкловского, который ввел этот термин в 1917 г.[57]

Особенности репрезентации пространства у Белого далеко не исчерпываются рассмотренными случаями. В произведениях, написанных после «Возврата», пространства станут еще сильнее зависеть от волящего субъекта. Усилится мотив волюнтаризма и манипулятивности в выделении того или иного вида пространств. Конструирующий пространства ум будет описываться со все большим физиологизмом, включающим проявления болезненных состояний[58]. Наконец, еще позже Белый займется анализом того, каким образом индивидуальное сознание в процессе своего становления и развития последовательно наращивает вокруг себя пространство своего бытийствования. Предложит он и средство для преодоления ужаса и пустоты пространств. Однако описание указанных особенностей выходит за рамки настоящей работы и заслуживает отдельного рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Петров В. В.* Концептуальное и перцептуальное пространство в ранних работах Андрея Белого // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 3. М.: Аквилон, 2016. С. 287–331.

[2] См.: *Минц З. Г., Мельникова Е. Г.* Симметрия — асимметрия в композиции «III Симфонии» Андрея Белого // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984. [Труды по знаковым системам. Вып. 17. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 641]. С. 85.

[3] О прототипе Хандрикова, известном астрономе Митрофане Федоровиче Хандрикове (1837–1915), в одной из работ которого имеется рассуждение о периодических метеорных потоках, в том числе — о Персеидах, см.: *Глухова Е. В., Торшилов Д. О.* Хандриков: о происхождении героя III симфонии Андрея Белого // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 87–94.

[4] В целом это схема базовой неоплатонической триады «пребывание — исхождение — возвращение». Подобная трехчастность отмечена уже в рецензии В. Брюсова на «Возврат» (Весы. 1904. № 12. С. 59–60).

[5] *Андрей Белый.* Возврат. III симфония // Андрей Белый. Собр. соч.: Симфонии. М., 2014. (Далее — Симфонии). С. 157: «Старик <...> бормотал про себя: “Нет, его не спасешь... Он должен повториться... Случится одно из ненужных повторений его”». Далее ссылки на «Возврат» даются как — Симф. 3, с указанием страницы в тексте.

[6] Там же. С. 155: «Сверху и снизу свесилось по ребенку. Каждый впивался в своего двойника безмирно-синими очами».

[7] Как отмечает А. В. Лавров, «влияние ритмической прозы Ницше — поэмы “Так говорил Заратустра” — в ритмической организации текста, в системе его сегментации, в выстраивании образных рядов и лейтмотивов» (Симфонии. С. 394).

[8] Ср. в «Материале к биографии» Белого: «Мусатов <...> это — я или умопостигаемый С. М. Соловьев <...>. Мои личные переживания *закатов* переданы в отрывке, изображающем, как Вечность (т. е. Жена, облеченная в Солнце) шутила со своим “*баловником*”, я каждый день переживал экстазы, подобные описанному там» (Симфонии. С. 412, 421).

[9] Ср.: *Андрей Белый.* Симфония (2-я, драматическая) // Симфонии. С. 58 («Я знаю тебя, Вечность!»). (Далее — Симф. 2, с указанием страницы в тексте); *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М.: Культурная революция, 2007. С. 233 («Ибо я люблю тебя, Вечность!»).

[10] *Андрей Белый.* Собр. соч.: Мастерство Гоголя. М., 2013. С. 325. Далее — МГ, с указанием страницы в тексте.

[11] Ср.: Дан 7:9: «Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его — как чистая волна». Ср.: *Псевдо-Дионисий Ареопагит.* О божественных именах X, 2 // Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб.: Глаголъ, 1994. С. 295: «А как Ветхий днями Бог воспевается потому, что Он существует и как вечность, и как время всего — и до дней, и до вечности, и до времени <...>. Он <...> является Причиной и вечности, и времени, и дней. Потому... Бог изображается и как седой, и как юный: старец означает, что Он древний и сущий “от начала”, юный же — что Он не стареет, а оба показывают, что Он проходит сквозь все от начала до конца».

[12] Симф. 3. С. 162: «На туманном берегу шагал высокий пернатый муж с птичьей головой <...>. И сказал старик, указывая на мужа: “Вот орел: я пошлю его к тебе, когда наступит время <...>. Пробьет час. *Наступит развязка. И вот пошлю к тебе орла* <...>. До свидания... Там, в пустынях, жди орла...” Старик уходил в туман, направляя свой путь к созвездию Геркулеса».

[13] Симф. 3. С. 175: «Старик блистал стеклами очков, расправлял снеговую длинную бороду. Это был доктор Орлов, известный психиатр <...>. Его сутулые плечи были высоко подняты. Из серых очей изливались потоки Вечности. Страшно знакомым пахнуло на Хандрикова».

[14] Симф. 3. С. 173: «Таинственный старик, вымытый банщиком, расхаживал вдоль раздевальни, закутавшись в белоснежную простыню. Он кружил вокруг диванов, чертя невидимые круги. Кружился, кружился, и возвращался на круги свои. Кружился — оборачивался. Величественный силуэт его показывался то здесь, то там <...>. Кружился, кружился и возвращался на круги свои. Кружился — оборачивался»; Там же. С. 188: «Доктор Орлов <...> взял палку и шапку и направился гулять вдоль озера — чертить на песке крючковатые знаки. Кружиться, кружиться — возвращаться на круги свои».

[15] Симф. 3. С. 173: «Старик оделся. Выходил из бань. Нацепил на пуговицу шубы сверток с изображением Геркулеса. И теперь этот сверток раскачивался на груди старика, точно знак неизменной Вечности».

[16] Симф. 3. С. 177: «Проходя мимо неизвестного подъезда, услышал сигнал, подаваемый Вечностью. Поднял глаза. Прочел на золотой дощечке: “Иван Иванович Орлов, доктор, принимает от двух до пяти”»; Там же. С. 183: «Это был д-р Орлов. Страшно знакомым дуло Хандрикову в лицо, точно перед ним разверзлись хляби Вечности».

[17] Симф. 3. С. 175: «“Долго ли мне маяться?” Ему сказали: “Скоро пошлю к тебе орла”»; Там же. С. 183: «Старик снял перед ним широкополую шляпу и крикнул, проезжая: “Ждите орла, Хандриков”».

[18] Орнитологически описание посланца здесь соответствует американскому орлану: Симф. 3. С. 162: «Белые перья топорщились на шее, когда он раскрывал свой желтый орлиный клюв»; Там же. С. 184: «Хандриков заметил, как отчетливо врезался воротничок в белые перья с черными крапинками». Ср.: *Андрей Белый*. Африканский дневник // Андрей Белый. Путешествие по Средиземноморью / Сост. С. Д. Воронин. М.: Изд-во журнала «Москва», 2015. С. 459: «<...> богиня *Гатор* распростерла вокруг меня древние тени: песьеголовых и птицеголовых шпионов своих из загробного мира»; *Андрей Белый*. Котик Летаев // Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 53: «<...> созерцанье рисунка, изображавшего шествие по храмовым коридорам ведомого пленника в сопровождении птицеголового мужчины с жезлом. Я впоследствии мальчиком ждал: вот откроется дверь; и — войдет: птицеголовый мужчина; и родимый клекот его огласит мою детскую»; *Андрей Белый*. Записки чудака // Там же. С. 315: «<...> вот-вот ты увидишь: навстречу блеснут факелы; и появятся птицеголовые мужчины с жезлами — вести тебя: к посвящению».

[19] Симф. 3. С. 184: «В комнате стояло странное существо. Это был мужчина среднего росту в сером пиджаке и таких же брюках. Из крахмального воротника торчала большая пернатая голова. Хандриков заметил, как отчетливо врезался воротничок в белые перья с черными крапинками, а вместо рук из-под манишек были высунуты цепкие, орлиные лапы. Озаренный лампой, незнакомец протянул к Хандрикову эти лапы, закинул пернатую голову и потряс комнату резким клекотом <...>. Орел сел в кресло. Вынул из портсигара папиросу и закурил, закинув ногу на ногу. Видимо, отдыхал от далекого пути, а Хандриков все шагал по комнате и тихо шептал: “Орел пришел. Опять пришел”. Вот орел заговорил: “Пора тебе в санаторию доктора Орлова. Ты поедешь до станции Орловка”»; Там же. С. 185: «Орел захлопнул за Хандриковым дверцу купе <...>. Стоя на площадке, орел прощался с Хандриковым, говоря: “Моя роль кончена. Ты покатишь теперь сквозь Вечность в Орловку в санаторию для душевнобольных”. Хандриков сердечно жал протянутую орлиную лапу, и ему стало грустно, что он так быстро расстается с орлом. Но орел говорил: “Не грусти. Там ты утешишься. А мне суждено освобождать людей от гнета ужаса, облегчая их ноши. Суждено препровождать их в Орловку”. С этими словами орел приподнял шляпу. Поезд тронулся».

[20] Симф. 3. С. 194: «Орлов уехал в дальние страны, и Хандриков не печалился. Он знал, что нужно без страха преодолевать пространства <...>. Говорил, указывая на воду: “Орлов ушел туда — за границу <...>. Вот я опрокинусь и буду там, за границей”».

[21] *Глухова Е. В., Торшилов Д. О.* Хандриков: о происхождении героя... С. 90.

[22] *Хандриков М. Ф.* Догадки о происхождении падающих звезд // Математический сборник. 1867. № 2 (4). С. 223–224: «Скиапарелли и Леверье различными путями пришли относительно падающих звезд к одному и тому же заключению, и тот и другой предполагают, что метеоры обязаны своим происхождением отделению частей от обширной массы космической материи, проникнувшей в нашу солнечную систему под влиянием тех же условий как и многие кометы, — материи распавшейся потом на части от действия возмущающей силы солнца и какой либо большей планеты <...>. Определение пути метеоров ноябрьской группы приводит еще к одному заключению, которое уже нельзя назвать гипотетическим и которого трудно избежать после поражающего открытия сделанного почти одновременно Петерсом и Скиапарелли, после открытия если не тождества, то удивительного согласия <...> элементов орбиты кометы 1862 года с элементами орбиты астероидов Лаврентьевского потока (10-го августа)». Поскольку с Земли кажется, что радиант потока находится в созвездии Персея, ныне поток именуется «Персеидами», но прежде его именовали «Лавреньевским» ввиду того, что наблюдаемый максимум падающих метеоров приходится на 10 августа — день св. Лаврентия.

[23] Симф. 3. С. 162: «Старик уходил в туман, направляя свой путь к созвездию Геркулеса»; Там же. С. 197: «Старик обнял ребенка. Указывал на созвездья. “Вот созвездие Рака, а вот — Креста, а вот там — Солнца”. Над ними ослепительные звезды невиданным блеском озаряли безмолвие. Это были звезды Геркулеса».

[24] Симф. 3. С. 165: «Земля вертелась вокруг солнца. Солнце мчалось неизвестно куда, приближаясь к созвездию Геркулеса».

[25] В действительности комета Свифта-Таттла принадлежит солнечной системе, подобно Земле и другим планетам вращаясь вокруг Солнца. В свою очередь, Солнце вместе со всеми своими сателлитами движется относительно ближайших звезд в направлении созвездия Геркулеса. Однако — и это важно — в реальном времени оно никогда не достигнет «созвездия Геркулеса», которое не существует как объект и место в реальном пространстве. Воображаемый плоский силуэт Геркулеса составляется из звезд, удаленных от Солнца на разные расстояния и никак не связанных между собой в трехмерном пространстве, но лишь проецирующихся на данный участок небесной сферы в виде плоской фигуры.

[26] Сюжет со стариком и ребенком, наблюдающими Персеиды, имеет не только теоретическое или художественное, но также и автобиографическое измерение. Белый вспоминает, как в детстве отец, Н. В. Бугаев, показывал ему августовскими вечерами падающие звезды. К моменту написания «Возврата» отец уже умер, и вновь встретиться с ним, чтобы как прежде смотреть летними ночами на звезды, можно было только в ином мире, в «созвездии Геркулеса». См.: *Андрей Белый*. Начало века. М., 1990. С. 23: «Помню ночь; мы — на приступочках террасы, задрав головы к звездам; над головою — звездный поток; он протягивал руки, вырявкивая: — “Летят Персеиды: из-за Нептуна; в будущем году в эти же дни они будут лететь-с!” Вдруг замолчал. Через год я сидел на этих ступеньках; Персеиды летели; я вспомнил слова отца и мысли о том, как мы с ним будем отсюда разглядывать их; отца — не было; в Новодевичьем монастыре поставили новый крест». Таким образом, до-временное детство, пребывание ребенка в Эдеме, завершившееся уходом Старца в «созвездие Геркулеса», соответствует «детству» автора, оборвавшемуся со смертью отца.

[27] *Андрей Белый*. Символизм как миропонимание // Андрей Белый. Собр. соч.: Арабески. Луг зеленый. М., 2012. С. 175.

[28] *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 221: «Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть <...>. Ну а <...> чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше <...>. А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде <...>. Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность <...>. Почем знать, может быть, это и есть справедливое».

[29] *Андрей Белый.* Душа самосознающая. М.: Канон+, 2004. С. 261–262: «Вечность, как баня, наполненная пауками, — вполне пережитие быта астральных повторов, бессмертий возврата, бессмертий *вот этого самого*; бани — *вот этой вот*; и — банной шайки; вот этой вот; в "*быте*" подобного рода приходится жить <...>. Жить в бане и мыться, охотиться на пауков, — и присутствовать при появлении скорлупчатого насекомого; множество раз возмущается "Я" Достоевского: из уст героев его бунт за бунтом бросается под потолок вечной "*бани*" <...>. Образ Вселенной, увиденной Ницше, как образ, подверженный действию *вечного возвращения*, т. е. *астральное тело*, представшее нам <...> во всей обыденности, как неизбежность <...>, [как] случившийся факт: это есть факт осознания кризиса нашей душевной культуры как кризиса <...> имеющего продолжение в рое столетий <...>. В "*баню*" *или* — в астральное тело, при всем отвращении нашем к паучьему быту <...> надо войти; если казус случился такой, что нам Вечность открылась как "*баня*", то надо понять этот казус во всей его видимости; коли явлена "*баня*", то значит в ней — моются; значит и нам надо вымыться».

[30] Рисунок воспроизводится по кн.: *Hinton Ch. H.* The Fourth Dimension. L.; NY., 1904. P. 25.

[31] *Hinton Ch. H.* The Fourth Demension. L.; NY., 1901. P. 27–28.

[32] См.: *Штайнер Р.* Четвертое измерение. Математика и действительность. Доклады 1905–1908 гг. / Пер. с нем. Л. Б. Памфиловой. М., 2007.

[33] *Успенский П. Д.* Четвертое измерение. СПб., 1910.

[34] Флоренский знал концепцию Хинтона в изложении П. Д. Успенского, см.: *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 322; *Флоренский П. А.* Смысл идеализма, гл. IX: Представление в четырехмерном пространстве (1915) // *Флоренский П. А.* Соч.: В 4 т. Т. 3/2. М.: Мысль, 2000. С. 99.

[35] *Хинтон С. Х.* Четвертое измерение и эра новой мысли. Пг.: Новый Человек, 1915; *Хинтон Ч. Г.* Воспитание воображения и четвертое измерение / Пер. с англ. П. Д. Успенского. Пг.: Литературная книжная лавка, 1915.

[36] Ср.: *Силард Л.* Роман и метаматематика // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 289: «<...> размышления Андрея Белого о сферической (символической) геометрии — при всей своей терминологической нечеткости — отличались от разговоров оккультистов по поводу четвертого измерения». Применительно к пониманию Белым «спирали» см.: *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. С. 180: «Идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо [можно] рассматривать как две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования... Если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг — вечное возвращение, "*кольцо возврата*" <...>. Прямая — это окружность круга с радиусом, равным бесконечности. В спирали совмещение прямой и круга <...>. Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая — спираль низшего порядка, то она, в свою очередь, разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга. Не заключается ли в этой диаграмме то, что непосредственно вырвало

крик у Ницше: “О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца, конец — кольца возврата!”»; Там же. С. 181: «В спиральном путешествии души сквозь время замечаются периоды приближения к поверхности — периодическое возвращение Вечности. Это — “*день великого полудня*”, о котором апостол Павел говорит: “Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего” (К Галатам)». Ср. главу «Семь печатей» из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, где семь раз воспроизводится рефрен: «О, как не стремиться мне страстно к Вечности и брачному кольцу колец, — к кольцу возвращения! Никогда еще не встречал я женщины, от которой хотел бы иметь я детей, кроме той женщины, что люблю я: ибо я люблю тебя, Вечность! *Ибо я люблю тебя, Вечность!*» (*Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. 233–236).

37 *Андрей Белый.* Маски. М.: ГИХЛ, 1932. С. 320: «Он почувствовал в это мгновенье: линейное время, история, круто ломаясь в дуге, становилось — спиральное время; и все понеслось кувырком: все проекции будущего опрокинулись в прямолинейное прошлое — отсветом прошлого: прошлое тронулось, перегоняя себя, под углом, равным, — ясное дело, — смещению замкнутой орбиты третьего принципа — Кепплера! Понял: <...> кончен век Аристотеля ясного. Встал — Гераклит! Круть — и сзади, и спереди <...>. И колпак теневой перед ним из-под ног побежал, каблуками отброшенный, как многомерного мира трехмерные мороки <...>. Медленно шел под деревьями — в черные бездны; сиявшие светами <...> триллионами звезд»; Там же. С. 180: «<...> геометрия тела, вращаемого в многомерном пространстве».

38 *Андрей Белый.* Душа самосознающая. С. 392–393: «<...> соединение времени и пространства, т. е. единства, данного в многообразиях вариаций, с единством трехлинейных течений многообразия, с трехмерной пространственностью, рождает представление о четырех-единстве, о 4-х измерени[ях], вернее, о единстве четырехякой троичности».

39 Ср.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Петербург. Роман в восьми главах в прологом и эпилогом / Изд. подг. Л. К. Долгополов. М.: Наука, 1981. С. 532–533: «Движение жизни <...> (исторической, доисторической, праисторической, “природно-вселенской”), имеет, согласно Белому, круговой характер, оно есть сложная система “возвратов”, в которой каждое последующее воспроизведение, сохраняя всю видимость самостоятельности, сохраняет вместе с тем и прочную связь со своим праистоком. В результате то или иное явление предстает перед ним в нескольких проявлениях одновременно: и как уже бывшее, далекое, и как настоящее, новое, и как возможное будущее». Если гипотеза о влиянии Хинтона верна, то вернее говорить не о «возвратах», а о различных «сечениях» одного и того же существования в высшей духовной, многомерной реальности, в которой, как формулирует Долгополов, «Николай Аполлонович — одновременно и русский интеллигент начала XX в., и древний “туранец”; Аполлон Аполлонович — могущественный сенатор и вневременное, внепространственное явление, отождествляемое с Сатурном; Дудкин — террорист-ницшеанец и символ извечно гонимого по “периодам времени” скитальца и неудачника».

40 *Андрей Белый.* Душа самосознающая. С. 414: «В эру вскрытия первых принципов физики и астрономии тема в вариациях выявилась в другой сфере культуры: в художественной трактовке образа, понятого как *тип* <...>. *Тип* есть целое личности <...> развертывающее в линии времени фабулы многообразья своих проявлений <...>. Самосознающее “Я” как духовная точка, связующая в одно целое души свои и тела в многоличии их проявлений; тип — есть, так сказать, *многомерная личность* (в разрезе пространства, где он — композиция); тип есть зерно, “*само*” энного рода сознаний, живущих в нас, их все пронизывающее, в них рождающееся и умирающее, чтобы вновь родиться в сознании смежном; он есть, ну конечно же, *тема* идеи *перевоплощения*, с железною необходимостью вытекающая из композиции, где положена *как карма она*».

41 *Андрей Белый*. Петербург. С. 298: «Петербург имеет не три измеренья — четыре; четвертое — подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса; так любая точка петербургских пространств во мгновение ока способна выкинуть жителя этого измерения <...> *Они* мчали его чрез какие-то <...> пространства, соединенные с пространствами нашими в математической точке касания». Далее — Пб. с указанием страницы в тексте. Ср.: *Андрей Белый*. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 2000. С. 27: «<...> проекция — предполагает умение: в плоскости увидеть пространство <...>. Говоря о воззрениях д-ра Штейнера, я нахожусь в положении жителя двухмерных пространств, выхваченного на мгновение в трехмерность, там увидавшего пирамиду, которую он привык наблюдать треугольником плоскости».

42 Ранее образ разворачивания мгновения в дурную бесконечность встречается у Белого в письме 1905 г. к А. А. Кублицкой-Пиоттух. Белый сравнивает долгий промежуток времени между письмами с вечностью, говоря, что «мгновение развернулось в Вечность». Но поскольку единственной реальностью является бытие духовного общения, от подобной дурной вечности можно и нужно «проснуться», и тогда «все бесконечности с их миллионами лет окажутся мгновенным молчанием, незаметно вкравшимся в живой разговор». См.: Переписка Андрея Белого и А. А. Кублицкой-Пиоттух // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 537.

43 *Андрей Белый*. Собр. соч.: На рубеже двух столетий. М., 2015. С. 311–312.

44 *Андрей Белый*. Символизм как миропонимание. С. 175: «Душа не забыла, во что погружены картонные плоскости бытия».

45 Перефразируя Фета, Белый именует наш мир «голубой тюрьмой трех измерений» (Символизм как миропонимание. С. 175). См.: *Фет А.* Памяти Н. Я. Данилевского (1886) // Фет А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. СПб.: Изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1912. С. 68: «Если жить суждено и на свет не родиться нельзя, / Как завидна, о странник почивший, твоя мне стезя! — / Отдаваяся мысли широкой, доступной всему, / Ты успел оглядеть, полюбить голубую тюрьму».

46 *Брюсов В.* [Рец.:] Андрей Белый. Возврат. Третья симфония // Весы. 1904. № 12. С. 59–60.

47 Этого положения нет в «Возврате», но Белый рассуждает в этих терминах в других сочинениях этого периода.

48 *Брюсов В.* Андрей Белый. Возврат... С. 59.

49 См.: *Иванов В.* Вдохновение ужаса. О романе Андрея Белого «Петербург» (1916) // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 629.

50 Ср.: *Андрей Белый*. «Я»: Эпопея // Записки мечтателей. № 2/3. Пб.: Алконост, 1921. С. 83: «Так я был расплющен. Тела не имеют уже подобающих измерений; одно из них вдавлено <...>. Неприлично гуляю на сером экране; безостановочной, кинематографической лентой движения передаются какому-то миру — иному, не нашему. Мы — лента экрана, которую изучают *они*; им даны все возможности: властно пресечь пляску волн и — ныряющий пароход среди них, *это все* образовано быстрым движением кинематографической ленты; остановись она, — и застынет навеки покинутый гребень волны, перелетающий через борт парохода <...>. Я, — покачнувшийся в неестественно-деланной позе <...> останусь навеки — останови *они* ленту! — болезненным клоуном!»; Там же. С. 84–85: «Встреченный сёр <...> сидел в неестественной позе <...> точно тень, неприлично расплюснутая на экране кинематографической ленты, расплющенный "*ужасом*" революционных событий в России, передавая движения — нам, представителям вовсе иного какого-то мира: не *мира сёра*, а нашего, революционного, русского: — переменились роли: он был для меня теперь лентой экрана, которую изучал я внимательно; мне дана была

власть оборвать протечение кинематографической ленты, и оставить достойного сёра в комической, неестественной позе (сидящим за столиком перед супом на Ярославском вокзале, в Москве) — навсегда!».

[51] См. главу «Кинематографический механизм мышления» в кн.: *Bergson H.* L'évolution créatrice (Paris, 1907). Та же теория излагалась Бергсоном ранее — в его же: Histoire de l'idée de temps. Cours au Collège de France 1902–1903.

[52] *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. С. 310. См. также: *Долгополов Л. К.* Творческая история... С. 571.

[53] *Блаватская Е. П.* [Радда-Бай]. Из пещер и дебрей Индостана: письма на родину. М., 1883. Белый прочел книгу Блаватской осенью 1896 г.

[54] Ср.: *Андрей Белый.* Критицизм и символизм // Андрей Белый. Собр. соч.: Символизм. Книга статей. М., 2010. С. 42: «Познание, по Шопенгауэру, предшествует закону основания, а по Канту — подчинено всецело».

[55] *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. С. 272–273.

[56] Можно добавить, что подобное сознательное отчуждение является своеобразной параллелью неотрефлексированного и спонтанного отчуждения, описанного в «Постороннем» Альбера Камю (1942).

[57] См.: *Шкловский В.* Искусство, как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917. С. 106: «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную». Вполне в духе Белого Шкловский там же определяет «прием остранения» как «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание "ви́дения" его, а не "узнавания"».

[58] Ср.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 35: «Весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искаженных мысленных форм <...> "*Петербург*" есть, в сущности, зафиксированная мгновенно жизнь подсознательная людей, сознанием оторванных от своей стихийности <...>. Подлинное местодействие романа — душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговою работой, а действующие лица — мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания. А быт, "*Петербург*", провокация с происходящей где-то на фоне романа революцией — только условное одеяние этих мысленных форм. Можно было бы роман назвать "*Мозговая игра*"».

А. Рейхманн (Венгрия)

ЛИЦА СОФИИ: ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ И ЖЕНСКИЕ ФИГУРЫ В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»

«Серебряный голубь» (1909) Андрея Белого ставит центральный вопрос символистского жизнетворчества — как преобразовать жизнь в произведение искусства — может быть, наиболее конкретно через репрезентацию женских фигур. Именно в изображении отношений Дарьяльского с ними абстрактный вопрос приобретает совсем конкретную форму: может ли эзотерическая фигура Софии служить основой интерпретационной парадигмы, при помощи которой индивид способен переработать свои бессознательные (сексуальные) желания и создать свою аутентичную нарративную идентичность? В романе поиск идентичности центрального характера — юного поэта-символиста Петра Дарьяльского — неразделимо связан с тремя символическими женскими фигурами: Катей Гуголевой, Матреной и Аннушкой Голубятней. Традиционно в литературе о Белом парадигмой интерпретации этих женских фигур является сложный интертекстуальный комплекс, составленный из разных автобиографических нарративов Белого (его связи с Асей Тургеневой и с Блоками[1]), из софиологии Соловьева[2] и из лирических-эссеических вариаций Белого на тему Вечной Женственности. Согласно этому подходу, в «Серебряном голубе» делается попытка определить русскую личную и коллективную идентичность при помощи Софии как «ключевого символа идентичности в русской культуре»[3]. Тем не менее большинство этих анализов предполагает отношение тезис — антитезис между Катей и Матреной, а фигура Аннушки в них обычно игнорируется. Следовательно, две женщины толкуются как воплощения Софии и Падшей Софии (Cioran. С. 233–237), репрезентации Запада и Востока[4] или изображения женщин, любимых Белым: Катя как идеализация Аси Тургеневой (Лавров. С. 274)[5], а Матрена как пародия на Любовь Дмитриевну (Лавров. С. 287). Одним из редких исключений в этом отношении является, наверное, психоаналитическое прочтение романа Александром Эткиндом[6], которое тоже лежит в основе настоящего опыта анализа.

Как и предыдущие интерпретации, моя работа тоже характеризуется интертекстуальным подходом к роману, но я предполагаю, что три женские фигуры можно интерпретировать только вместе. Тем более что их отношения друг с другом скорее определяются термином амбивалентности, чем концеп-

циями бинарых оппозиций. Следовательно, в романе наблюдается не просто пародия на идею Софии и Вечной Женственности, которая как бы ограничена одной Матреной, а происходит ее систематическая деконструкция (ср.: Эткинд. С. 400). Именно она предрешает трагический исход опыта Дарьяльского оформить свою нарративную идентичность, центром которой является мифическая женская фигура.

Сложность мотивных структур, окружающих три центральные женские фигуры романа, и их амбивалентность оказываются, главным образом, следствиями специфики нарративной техники «Серебряного голубя». Рамки настоящей статьи не позволяют детально рассмотреть этот широко обсуждаемый комплексный вопрос, да и важнейшими аспектами его являются неопределенность повествовательных голосов (Лавров. С. 278–285) и тонко изменяющаяся нарративная дистанция[7]. Именно поэтому Лена Силард говорит, что в романе можно наблюдать игру с «повествовательными масками», которая предназначена в конечном счете для уничтожения всяких авторитетных авторских голосов[8]. Следовательно, в тексте романа господствует эпистемологическая и онтологическая неуверенность. Сказители и повествователи разной компетенции, чьи точки зрения часто трудно определимы и чей авторитет точно так же часто сомнителен, способны дать совсем противоречивые характеристики и женских фигур.

Совместный анализ трех женских фигур в романе мотивирован (компульсивным) повторением, то есть навязчивым воспроизведением[9], которое и структурно, и психологически характеризует отношения Дарьяльского с ними. Что касается структуры, очевидна симметрия характеров и событий, окружающих все три женские фигуры: все они стали частью странного любовного треугольника. Пока треугольник Матрены, Кудеярова и Дарьяльского появляется эксплицитно в романе, два других случая требуют некоторых объяснений. Неявный «любовный треугольник» Кати, Дарьяльского и старой баронессы становится очевидным, когда дядя молодой женщины, Павел Павлович Тодрабе-Граабен, который сам влюблен в Катю[10], занимает место третьего персонажа в их любовных отношениях. То есть он играет роль, которая аналогична роли Кудеярова, и пытается сманить от Матрены неверного любовника для своей племянницы, чтобы реализовать свои запрещенные физические желания через него. Общим признаком всех трех треугольников — именно третий треугольник (треугольник Аннушки, скопца Сухорукова (Эткинд. С. 429–430) и Еропегина) привлекает внимание читателей к этому — оказывается однообразность властных отношений внутри них: физически неактивный актер мужского пола везде имеет больше волшебной, демонической силы, чем сексуально активный мужчина. Динамика этого третьего треугольника также предвещает трагедию Дарьяльского, так как после отравления Еропегина он занимает свободное третье место в этих отношениях — место жертвы. В конечном итоге, несмотря на поверхностно резкие контрасты между женскими фигурами романа, они все выполняют схожие функции: намеренно или ненамеренно, но их любовь

вовлекает Дарьяльского в сферу власти демонического мужского характера. Психологические аспекты этого явления повторения неотделимы от парадигмы Софии, которая определяет формирование всех трех женских фигур — и, вероятно, их интерпретацию для Белого и Дарьяльского.

Владимир Соловьев сформулировал свой ответ на вышеупомянутый основной вопрос жизнетворчества в серии статей под названием «Смысл любви» (1892–1894)[11]. В пяти тематически тесно связанных статьях, как показывает Золтан Хайнади, «София постепенно уступает свое место Вечной Женственности»[12]. Смысл любви, по Соловьеву, заключается именно в реализации этой вечной сущности, через которую она ведет к завершению существования индивида и потенциально к мировому спасению. Под самой любовью философ подразумевает двухсторонние, одинаково физические и эмоциональные отношения, то есть чувства влюбленного, по его мнению, направлены как на физическую реальность другого человека, так и на Божественный Образ, присущий каждому человеческому существу (Соловьев. С. 516), — на Вечную Женственность, постоянно желающую воплощения (Соловьев. С. 534). Единственным реальным объектом истинной любви является не что иное, как Вечная Женственность, даже если она воплощается в бесконечных количествах тел (Соловьев. С. 535). Согласно этим соловьевским учениям об идеальном объединении вроде мифа об андрогине (Cioran. С. 32), герой Белого старается определить собственную идентичность через свои любовные отношения. Изображение женских фигур романа при сравнении с традиционной иконографией Софии свидетельствует о том, что все объекты его привязанностей, с одной стороны, несут в себе индивидуальные мотивы Вечной Женственности, а с другой стороны, в глазах Дарьяльского все они перерастают в мифические фигуры.

Параллель соловьевскому тезису о самозавершении через подлинную любовь к Вечной Женственности ощущается в «Серебряном голубе» в поиске Дарьяльским своей идентичности, когда он мечется от одной женщины к другой. Его любовные отношения с Катей будто бы превращают его в поэта, так как его невеста также оказывается музой его символистских стихотворений (С. 161). Когда он покидает ее, сразу же идет к Матрене, и их, по-видимому, идиллическая любовь также обозначает переосмысление идентичности Дарьяльского: «Теперь я уже не филолог, не барин, не поэт: я — голубь; не Катин женишок, — Матренин любовничек» (С. 324). Когда несколько месяцев спустя, увидев всю страшную физическую реальность Матрены, Дарьяльский разочаровывается и в женщине, и в секте, и убегает из Целебеева, первым делом он пишет письмо Кате. Оно — по крайней мере, по словам рассказчика — является его новой попыткой переосмылить свою идентичность: «<...> он писал Кате, лихорадочно, спешно, точно желая в одном этом письме высказать ей всего себя, <...> и мы поверим Петру, что слова эти свои — он нашел <...>» (С. 391). Иначе говоря, Дарьяльский в этот момент старается найти «слова эти свои», которые переписали и перечитали бы его действия, его историю с осознанием концовки, ретроспективно. А это нечто иное, чем, по описанию

Питера Брукса, определение своей нарративной идентичности с точки зрения конца — смерти[13]. Несмотря на этот «возврат» к Кате, в ту же минуту Дарьяльский как бы узнает в Аннушке Голубятне «милую, родненькую сестрицу» (С. 391), желает «братски» поцеловать ее губы (С. 391) и разговаривать с ней, как говорят «только после долгой разлуки» (С. 391). Эти выражения, подобно ироническим заглавиям двух глав, которые рассказывают историю их кратких встреч — «Освобождение» (С. 385) и «Домой!» (С. 389), указывают на то, что Дарьяльский надеется найти себя в Аннушке. То есть он чувствует, что она, почти его зеркальный образ или двойник женского рода, действительно показывает ему путь спасения и аутентичного самоопределения. Если самопожертвование — имитация Христа — является этим путем, то он, пожалуй, даже и прав: последняя «любовь» его жизни действенно помогает ему достигнуть его вечной родины.

Дарьяльскому кажется, что все эти женские фигуры владеют некоторыми ключевыми признаками Вечной Женственности, но из-за особенностей повествования просто невозможно решить, не его ли нарциссическая проекция все это. Описания Софии в трудах Соловьева ограничены некоторыми чертами, которые напоминают иконы как Софии, так и Богородицы: она имеет яркие глаза и щеки, золотистые локоны, в ее образе доминирует комбинация белого цвета, лазури и золота (Cioran. С. 50–53). Очевидно, что в важных интертекстах романа в творчестве Белого — например, в сборнике стихов «Золото в лазури» (1904) и эссе «Священные цвета» (1903)[14] — используется та же цветовая символика, основанная, в частности, на теологии иконы[15]. В «Серебряном голубе» все три центральные женские фигуры характеризируются какими-то из этих признаков, то есть предстают воплощениями Вечной Женственности, но — за исключением единственной сцены — может быть, только в сознании Дарьяльского.

На первый взгляд, действительно прекрасная Катя Гуголева более других напоминает иконографию Софии, и вышеупомянутое традиционное истолкование ее характера ярко отражает этот факт. Именно в образе Кати содержатся и аллюзии на дантовскую Беатриче, ведущую героя по пути спасения, как на воплощение Вечной Женственности. Однако слабость ее фигуры противоречит этой интерпретации, как и ее связь с мотивами обмана и смерти. Образ Кати ассоциируется с образом Беатриче в эпизоде ночного блуждания Дарьяльского в лесу между Целебеевом и Гуголевом, который — по мнению Марии Карлсон — является реминисценцией «Ада» из «Божественной комедии»[16]. В эпизоде противопоставлются вой волчихи, зловещая луна и болотные угрозы Кате, которая, как Беатриче для Данте, обозначает для Дарьяльского не только цель, к которой он стремится, но и сам путь спасения в его метафорическом заблуждении: она — «стезя» (С. 211). К сожалению, простого воспоминания о лице Матрены достаточно, чтобы Катя стала «туманов стезей» (С. 211) для Дарьяльского, то есть никуда не ведущим путем и обманом. Эта ассоциация подчеркивается и повторами прилагательного, которое описывает ее волосы:

ее «пепельные» (С. 228) локоны могут актуализировать в памяти как огни ада, так и заглавный символ разбитых мечтаний, самоуничтожения и смерти в томе стихотворений Белого «Пепел».

Хотя по своим внешним признакам Матрена кажется полной противоположностью Софии, в «Серебряном голубе» наиболее четко узнаваемые образы Софии связаны именно с ней — или, скорее, с мистическими переживаниями Дарьяльского в кругу сектантов. Изображение Матрены, которое, скорее всего, приводит на ум или бесформенную Мировую Душу (Cioran. С. 25), или Падшую Софию[17], содержит в себе только один из типичных элементов иконографии Софии: лазурь в виде прекрасных голубых глаз — но даже они являются носителями амбивалентных значений. То есть в ее глазах скрывается «окиан-море» (С. 275), который, как Чиоран полагает, связывает ее со всепоглощающим морем, в свою очередь, тождественным фигуре космической и хтонической матери (Cioran. С. 236), и — по мнению Топорова — угрожающим смертью[18]. Все-таки именно из ее тела рождается эфемерное голубиное дитя во время обряда сектантов:

> «И тогда расплываются мертвые их тела, <...> друг с другом сливаясь в сверкающий туман: и то не туман — в одно лучистое туман собирается тело: одно белое тело, сотканное из блистаний, <...>; и в теле обозначаются, <...>, глаза: далекие, грустные: безбородый, дивно юношеский лик, в белой, льна белее, одежде, и на той одежде золотые звезды; будто золотого струи вина пенятся, вьются на его голове кудри и текут по плечам; <...> тихо блистают звезды вокруг пресветлого юноши — дити; голубиное дитятко, восторгом рожденное и восставшее из четырех мертвых тел, как душ вяжущее единство <...> пурпуровые уста великой посмеиваются любовью» (С. 351).

Это описание, словно лирическое отступление, которое не связано ни с одним из сказителей романа, своей символикой как бы объективно связывает сектантов с иконами «Спас нерукотворный» и, как Чиоран убедительно показывает, с «Софией Премудростью Божией»[19]. Иными словами, этот эпизод как бы является в тексте признанием легитимности сектантов, независимо от их очевидно демонической власти и от зла их действий. Вот поэтому и Эткинд приходит к выводу, что, отвергая Голубей этически, Белый в романе все-таки ведет к их эстетическому приятию (Эткинд. С. 400).

Образ Аннушки Голубятни возникает в сознании Дарьяльского — теперь уже очевидно, что в результате его «ошибочного прочтения» (misreading) — как синтез двух других женских фигур. Будучи не очень красива, но имея все-таки привлекательные бледно-белые щеки, русые волосы (С. 200), глубокие синие глаза (С. 195) и улыбку, обещающую бесконечное знание (С. 386), она почти полностью воплощает ансамбль мотивов иконографии Софии. Вдобавок к этому, ранее упомянутый мотив «пути» или даже «путеводительницы», который связан с Катей как реминисценцией дантовской Беатриче, тоже является

центральной метафорой фигуры Аннушки в новом его варианте. Она, «властно показывая ему <Дарьяльскому> его новую дорогу» (С. 390), очевидно выступает путеводницей мужчины, но в то же время похожа и на «молодую монашку, отдавшую в храме иконе земной, поясной поклон» (С. 391), и так имплицитно напоминает икону Божией Матери «Одигитрия».

Совсем не удивительно, что ни одна из этих амбивалентных «воплощений» Софии не становится в романе вдохновительной силой аутентичного самоопределения, нарративной идентичности Дарьяльского. Муза его, Катя, внушает ему стихи, которые скрывают его подлинную идентичность точно до такой степени, до которой они способны раскрыть ее: «Ах, эти песни, и — ах! — эти пляски! Занавешиваете ли вы или вы обнажаете еще больше бездны его души?» (С. 230). Превращение Дарьяльского в члена секты сопровождается — судя по словам Павла Павловича — его «онемением»: он оказывается «косноязычным чудаком» и «несчастным немым молодым человеком» (С. 326). Кажется, что, отождествляя себя с безгласным центральным символом секты, он даже эстетизирует молчание, покидает сферу языка и делает попытку вернуться туда, то есть произнести последнее слово, которое сотворило бы аутентичный вариант истории его жизни, только непосредственно перед своей смертью: «Своим криком и приглашеньем над ним исполнить задуманное он себе как бы сам под прожитой жизнью подписывал: “смерть”» (С. 392). Этот эпизод обычно толкуется как библейская аллюзия на Христа и его принятие самопожертвования в Гефсиманском саду (Мф 26: 36–46)[20]. Я бы добавила к этой интерпретации, что имплицитная метафора собственного жизнеописания, оканчивающегося смертной казнью, дает контекст этой ссылки. То есть дилемма выбора между словом (писанием) и молчанием, которая является центральной в самоопределении юного поэта-символиста, «решается» идентификацией Дарьяльского с идеалом Христа, с воплощенным символом метафизической реальности за пределами языка. Между прочим, это значит не только выход из бесконечной игры в мире знаков, но также и уничтожение индивида после краткого момента самоидентификации.

Поскольку рамки настоящей статьи ограничены, два тесно связанных других аспекта романа здесь во всех подробностях обсуждаться не будут: терапевтическая функция «Серебряного голубя» в переработке двух травматических любовных отношений в жизни Белого (Cioran. С. 237; Лавров. С. 196) и переосмысление утопических представлений автора, изложенных в эссе 1905 г. «Луг зеленый»[21]. Что касается первого их них, то события жизни Белого ярко демонстрируют: нарциссическая проекция мифической фигуры Софии на телесное, реально живущее существо (Лавров. С. 196–199) может приводить к трагическим последствиям. «Серебряный голубь» похож на роман с ключом, так как во всех трех вышеупомянутых «любовных» нарративах настойчиво повторяется Эдипов сценарий треугольников Блок-Белый-Любовь Дмитриевна (Лавров. С. 287; Cioran. С. 237)[22] и Брюсов-Белый-Нина Петровская (Cioran. С. 239). Но это повторение приводит вместо подлинной переработки

травмы — «переписки» ее с новой, счастливой концовкой — к обнажению так называемой эпистемологической кастрации[23] в центре потенциально мистического соединения с жизненными «воплощениями» Вечной Женственности. То есть повторение сценария «узнание Софии — разоблачение ложной или Падшей Софии» и вероятность того, что все это только игра воображения Дарьяльского, приводят к опыту разрыва между означающим и означаемым, в результате которого герой теряет способность верить своим глазам. В романе первая встреча Дарьяльского с Матреной в церкви предстает перед нами как травматический момент: она, с одной стороны, является повторением его так же травматического видения (Падшей?) Софии на заре, с другой стороны, нам становится ясно, что он ищет все то же самое лицо — амбивалентное воплощение Вечной Женственности — во всех женщинах (С. 248). Фактически повторение того же сценария со всеми женщинами в романе само является доказательством присутствия фрейдовского жуткого в тексте как главного следствия переживания эпистемологической кастрации[24].

Насчет отношения романа к утопическому нарративу в эссе «Луг зеленый» можно сказать почти то же самое. В этом тексте идея идеального общества воплощается в образе Жены Облеченной в Солнце (С. 328), и нарратив реализации утопии представлен как стремление разбудить Россию-Спящую Красавицу-Катерину-Эвридику поэтом — то есть новым Данилой-Орфеем — и ее превращение в инкарнацию Вечной Женственности[25]. В «Серебряном голубе», как в новеллистическом опыте пересмотра трагических нарративов Катерины и Эвридики, утопическая мечта Белого распадается на атомы. Хотя Дарьяльский некоторое время видит во всех трех женщинах олицетворение родины — имя Кати само намекает на Катерину «Луга зеленого», Матрена оказывается его «отчизной» (С. 275), а Аннушка как бы показывает ему дорогу домой — он не способен переписать трагические концовки их оригинальных историй. Не то чтобы поэт спас спящую Россию, но даже Эвридика делает поэта-Орфея безмолвным и уничтожает его. В этом смысле роман является не только критикой собственных утопических концепций Белого, но и орфического-герметического идеала творчества символистов[26].

В конечном счете, можно сказать, что в «Серебрянном голубе» мотивы соловьевской Софии, ключевого образа аутентичной индивидуальной и коллективной идентичности, рассыпаются в трех амбивалентных женских характерах. Критическое обсуждение этого явления в контексте важнейших интертекстов романа приводит к выводу, что жизненный, психический, творческий и теоретический кризис Белого в период около 1905 г. (Лавров. С. 157) и его критическое отношение к софиологии с 1908 г. (Cioran. С. 170) отражаются в оформлении всех трех центральных женских фигур в романе. Более того, они приводят к деконструкции Софии, которая, в свою очередь, расшатывает основы символистской эпистемологии романа и подрывает идеал теургического (жизне)творчества — ключа спасения как индивидуального, так и коллективного российского.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Топоров В. Н.* О «блоковском» слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Москва и «Москва» Андрея Белого. Сб. статей / Сост. М. Л. Спивак и Т. В. Цивьян. М., 1999. С. 212–316.

2 Ср.: *Cioran Samuel D.* Vladimir Solov'ev and the Knighthood of Divine Sophia. Waterloo, Ontario, 1977. P. 233–238. Далее — Cioran, с указанием страницы в тексте.

3 *Hajnády Z.* Sophia és Logosz. Debrecen, 2002. С. 248.

4 *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 293. Далее — Лавров, с указанием страницы в тексте.

5 *Elsworth J. D.* Introduction // Andrey Bely. The Silver Dove / Trans. by J. Elsworth. Evanston, Il., 2000. С. 18.

6 *Эткинд А.* Хлыст. М., 1998. С. 389–453. Далее — Эткинд, с указанием страницы в тексте.

7 *Elsworth J. D.* Introduction. С. 21.

8 *Szilárd L.* Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája. Budapest, 2001. С. 80.

9 См.: *Фрейд З.* Воспоминание, воспроизведение и переработка // Зигмунд Фрейд и психоанализ в России: Фрейд З. Работы по психоанализу / Сост., вступит. ст. и примеч. В. М. Лейбина. М.; Воронеж, 2000. С. 132–140. См. также электронный ресурс: http://psycho.org.ua/txt/freud/freud028.htm.

10 *Андрей Белый.* Серебряный голубь // Андрей Белый. Сочинения / Вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова. М., 2001. С. 316. Далее — с указанием страницы в тексте.

11 *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: 1988. С. 493–547. Далее — Соловьев, с указанием страницы в тексте. Ср.: Cioran. С. 30–35.

12 *Hajnády Z.* Sophia és Logosz. С. 252.

13 Ср.: *Brooks P.* Reading for the Plot. Cambridge, Massachusetts, 1984. С. 22.

14 *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 201–209.

15 *Cioran S. D.* A Prism for the Absolute: The Symbolic Colors of Andrey Bely // Andrey Bely: A Critical Review / Ed. by G. Janecek. Lexington, 1978. С. 108–113.

16 *Carlson M.* The Silver Dove // Andrey Bely: Spirit of Symbolism / Ed. By J. E. Malmstad. Ithaca, 1987. С. 81.

17 *Hajnády Z.* Sophia és Logosz. С. 253.

18 *Топоров В. Н.* О «блоковском» слое... С. 267.

19 *Cioran S.* A Prism... С. 108–113.

20 *Elsworth J. D.* Andrey Bely: A critical Study of the Novels. Cambridge, 1983. С. 79–80.

21 *Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. С. 328–334; *Elsworth J. D.* Introduction. С. 14; *Hajnády Z.* Sophia és Logosz. С. 238.

22 *Топоров В. Н.* О «блоковском» слое...

23 *Weber S.* The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment // Modern Language Notes. 1973. Vol. 88. № 6. С. 1111–1112.

24 См.: *Weber S.* The Sideshow... С. 1111–1112.

25 *Hajnády Z.* Sophia és Logosz. С. 254.

26 *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 54–101.

Д. З. Йожа (Венгрия)

К ПОЛИГЕНЕТИЧНОСТИ МОТИВОВ КОСТЮМОВ НИКОЛАЯ АПОЛЛОНОВИЧА

«И улыбается под сотней масок — смерть»
Вяч. Иванов «Терцины к Сомову», 1906

Цель предлагаемой статьи — рассмотреть многократно толковавшийся символический образ *красного домино*[1] в тексте романа «Петербург», включив его контекст, а также раскрыть интенции автора, выбравшего соответствующие костюмы для характеристики своего героя, Николая Аполлоновича Аблеухова, которые придают особый смысл преодолеваемому им пути инициации. Костюм домино, сконцентрировавший в себе квинтэссенцию размышлений Андрея Белого, функционирует в качестве катализатора в судьбе протагониста и содержит не только *напластовавшиеся* семантические слои, восходящие к образам предыдущих произведений Белого. В плане методологии затрагивались разнообразные аспекты истолкования этого образа, мы стараемся придерживаться следующих: 1. Предыстория лейтмотивно проходящего в творчестве автора образа домино. 2. Сопоставительный анализ с новеллой «Маска красной смерти» Э. А. По. 3. Автобиографический аспект. 4. Проблема диалога с Вяч. Ивановым (дионисийство и карнавальное сознание). 5. Социологический аспект (эсхатологизм, будущее России в свете пророчеств Вл. Соловьева — уместно припомнить контраргумент Бердяева, называвшего красное домино «символом подвигающейся революции, по существу нереальной»[2], которым он максимально предостерегает от вульгарных, социологизированных интерпретаций). 6. Поэтический аспект (принципы символотворчества, звукосемантики, акт семиозиса и поэтика молчания — как Н. В. Барковская, так и вслед за ней Б. Сабо подчеркивают, что домино — «немое»)[3]. 7. Взгляды Белого на историческое развитие христианства и альтернативу «отшельничества» (выводимые на базе фонетики и этимологии слова «домино»).

Чрезвычайно богатая предыстория мотива, постоянно курсирующего в корпусе творений Андрея Белого, и релевантные автоцитаты в тексте романа особенно настораживают исследователей[4].

Если в жанровом отношении своим «Петербургом» — как это впервые открыла Л. Силард[5] и как данные признаки жанра идентифицировала в своей

академической диссертации К. Сёке на материале «Серебряного голубя»[6] — автор создает новый жанр «романа-посвящения», то, согласно нашей рабочей гипотезе, смена костюмов протагониста соотносима со степенями его посвящения[7]. Сам акт переодевания — особенно если учесть высказанные Вяч. Ивановым в «Религии Диониса» (1905) идеи — сигнализирует подготовку адепта к ритуалу[8]. В поддержку теории об инициационном тексте целесообразно привести мысль Белого о *перерождении* в духе, связанную с «Петербургом». Она прослеживается в письме к Э. К. Метнеру от 26 декабря 1912 г., ведь автор, обращаясь к своему творению «мое дитя»[9], симультанно раскрывает его замысел и актуализирует мысль об алхимическом концепте рождения regis filius, а также о собственном опыте в антропософии. С ключевой идеей перерождения, положенной в основу оформления образа домино, мы сталкиваемся в тексте мемуаров «Между двух революций», где в главке «Домино» (кроме событий интимного характера 1906 г., составивших автобиографический слой семантики символа) развертывается эпизод о «мумии» (NB. *ассоциированность* его с «египетской темой», чем как бы реально *предвещается* локус перерождения Николая Аполлоновича), о «манекене художницы», найденном в чуланчике: мумия, вызвав в воображении Белого образ из собственной лирики, «в подсознании» отожествляется с собственным «я»[10]. Ход мысли созвучен рассуждению Бердяева, утверждавшего, что истинная революция, предтечей которой был Достоевский, есть «революция духа», поскольку «современная мистика» «астральна»[11], посему в оценке позиции автора «Петербурга» им выделено, что «возрождение» России возможно «*лишь* через гибель»[12]. В лирическом сюжете антецедентного стихотворения «Вакханалия», где концовка опять-таки маркирована моментом перерождения, с образом домино соседствует мотив «кровавого гроба», как метко заметила Сабо, «в который ложится лирический субъект», чтобы в гармонии с кодом дионисийства восстал из гроба «паяц-мертвец»[13].

У Николая Аблеухова костюмов — четыре. Поэтому спекулятивно можно их связывать с символикой числа 4, которое находится в прямой пропорции с 8 главами, однако «итальянская черная накидка», надетая им во время разговора с Дудкиным (С. 246), обозначает переходную фазу и в силу арифметической структурированности гармонизирована с архитектоникой, включающей «Пролог» и «Эпилог». Особенно драгоценны нам обильные комментарии самого автора. В главе первой мы видим, как Николай Аполлонович каждое утро превращается в «восточного человека», расхаживая «в бухарском халате», у него «завелись» «татарские туфельки» и ермолка на голове (С. 43–44). Появление этого костюма приурочено к моменту покидания матерью героя семьи. Не менее примечательно, что Вяч. Иванов не пропустил этот процесс перевоплощений в рецензии «Вдохновение ужаса» (1916): им четко зарегистрированы: «бобровая “николаевка”», «восточный халат» и домино, но молчанием обойдена одежда, фигурирующая в «Эпилоге», где лишь лаконично присутствует «древнеегипетский», а потом и «православный мистицизм»[14].

Бесконечно расширяя полисемантичность символа-образа *маски*, в самом же конце первой главы донельзя интенсифицируется значимость термина «маски»[15], канонизированного в литературном дискурсе эпохи и чуть ли не превратившегося в банальность в сознании среднего читателя (во многом благодаря названию блоковского цикла «Снежные маски»), — посредством отождествления его с «мозговой игрой». При этом, встраивая мотив в комплекс лейтмотивов, Белый включает образ домино в семантическое поле мысли о сотворении текста-микрокосмоса: «<...> под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил» (С. 56). В результате символ маски, если угодно — костюма, возводится в ранг одного из ультимативных символов русского символизма. В конце пути, в «Эпилоге», протагонист уже предстает наделенный атрибутами одежды, ассоциируемой с одеждой Л. Н. Толстого, т. е. появляются поддевка верблюжьего цвета, сапоги, золотая лопатообразная борода. Пройдя путь посвящения, адепт параллельно с приобретением духовного зрения «синие стал носить очки», которые, как об этом речь пойдет ниже, *mutatis mutandis* соотнесены с образом маски, преподнесенным в первой главе. Ввиду замысла, ориентированного на трансмутации героя, синие очки можно проинтерпретировать как знак атрофии физического зрения и появление ясновидения, т. е. познания высших духовных, иначе говоря — символических миров, проповедуемых в том числе и тем самым Г. С. Сковородой[16], сочинения которого читает герой в финале.

В рамках настоящего анализа мы сосредоточимся на причинах выбора Белым образа карнавального костюма домино и на контекстах, содержащих этот мотив. Как установила фактология, мотив обусловлен и событиями жизни, зафиксированными в мемуарах автора. А в феномене карнавализации не составляет труда уловить генетическое сходство с теми традициями юродства и шутовства, которые закодированы типом повествования, знакомым по текстам Достоевского. «Маску красной смерти» Э. А. По принято считать непосредственным антецедентом, из которого Белый перенял образ красного домино. Полагаем уместным уделить должное внимание этому источнику, тем более что кроме кратких замечаний, насколько нам известно, доскональное сопоставление текстов Белого и По доныне не проделано.

В «метановелле» По виртуозно интегрируются различные элементы сюжетов, известных по мировой литературе, в том числе по новеллистике. Замкнувшийся в крепости главный герой во время эпидемии, на манер Бокаччо, ищет спасения в компании веселящихся дам и их поклонников. Поскольку эксплицитный намек По на «Бурю» Шекспира несомненен благодаря вводу одноименного протагониста, между локусами изолированного замка и острова Просперо ставится знак равенства, и возникший таким образом интертекстуальный диалог побуждает даже среднего читателя задуматься над другими параллелизмами.

Относительно этого протообраза новеллы мы вынуждены сделать краткий экскурс, ибо «Буря» — квинтэссенция шекспировской мысли о теургическом

искусстве; протагонист-маг представляет собой идеальный автопортрет драматурга, действие моделирует священное действо, в котором Просперо играет роль и драматурга, и режиссера, стремясь к воссоединению трех начал — духа, плоти и души (воплотившихся в фигурах Ариэля, Калибана и Миранды), чем моделирован процесс созидания артефакта. За сказочной фабулой вычерчивается замысел творить текст «размышления о размышлении»[17]. Элементы шекспировского подтекста, реконструировавшего изначальное единство инициации и катарсиса, перекликаются с фигурами островитян и театрализованным эпизодом бала, замышленным героем в романе «Петербург». Эдгара По, переосмыслившего данный сюжет, Эллис недаром называет «первым пророком» символизма[18]. В беловедении, согласно нашим сведениям, увы, не упомянуто, что импульс для оформления сюжета новеллы По дала широко известная *петербургская* светская история, получившая резонанс у американской публики благодаря газетным сообщениям. Ограничимся перечнем тех ключевых моментов, пересказанных комментатором, которые обнаруживают параллелизмы в романе Белого.

История разыгралась в 1834 г. «в одном из домов Петербурга».

> «Группа молодых людей в *масках* и китайских костюмах внесла в дом, где происходил *маскарад*, *паланкин* с *китайским богдыханом*, оставила его посередине зала, где происходили *танцы*, и незаметно удалилась. Когда в конце вечера хозяин дома, желая поблагодарить "китайца", снял с него маску, то под ней оказался труп»[19].

Вовсе не исключено, что эта история посредством «светского фольклора» дошла до Белого, в таком случае образ таинственного паланкина соответствует карете сенатора, к которому в тексте романа недаром автор обращается как выполняющему «миссию разрушителя» *«богдыхана»*, «повелевшего» сыну «перерезать многие тысячи» (С. 237–238). Далее конец маскарада для сенатора есть конец карьеры, в фигуральном смысле — «светской» жизни. Перекочевавший в американскую новеллистику сюжет после «возврата» на родину осложняется утопическими обертонами апокалипсического визионерства «желтой опасности» Вл. Соловьева. Воображаемый в «мозговой игре» Николая Аполлоновича реквизит похорон отца предстает как вывернутый, зеркальный вариант паланкина: «наглухо заколоченный гроб» соответствует паланкину, что внушается весомой пометой Белого: «(ибо нечего хоронить)» (С. 330). Образ богдыхана-мертвеца сублимируется в фабуле По, превращаясь в носителя воздаяния[20], и трансформируется в образ Отца у Белого. Среди перекличек с новеллой По сразу бросается в глаза одежда «мертвеца»-пришельца, появляющегося в кульминационный момент: саван, в который он «с головы до ног»[21] окутан, т. е. *погребальное одеяние* напоминает не только образ белого домино и лейтмотивно повторяющийся образ «бледного» (воскового) лица Аблеухова-младшего, но, как в дальнейшем выясняется, имеет кардинальную точку соприкосновения с символами, изучаемыми в работе Вяч. Иванова. «Забрызганное кровью» одеяние персонажа По у Белого переконцептуализи-

руется в раздвоенных образах домино белого и красного цветов, одновременно имплицируя символику алхимической трансмутации и аллюзию на символы «белой лилии» и «красной розы», сочетание которых некогда воспевал Вл. Соловьев. У Белого имя По тенденциозно ассоциируется с актом инициации. Свидетельство об этом сохранилось в отчете о собственных антропософских метаморфозах: «Если бы я описывал не личность Рудольфа Штейнера, а себя в мигах Дорнаха, я написал бы о том невероятнейших рассказов в стиле... то сказок Андерсена, то... кошмаров Эдгара По <...>»[22]. В новелле По принц Просперо, однако, магических способностей лишается; будучи трусом, он верит в силы материального мира и разума, воплощая собой, согласно традиции русской религиозной мысли, логику человекобога. В маске его встречает смерть, и в крепости, уподобляемой острову шекспировской пьесы, он вынужден отказаться от чаемой власти. Поскольку описание пышных залов в новелле сопровождается интенсивной символикой цветов, которые стилизованно воспроизводят гамму фаз алхимической трансмутации (не говоря об акцентированности момента алхимической фазы «разложения», закодированной атмосферой смертоносной эпидемии, которая уничтожает своих жертв за несколько мигов), и вызывает в памяти и сюжетику «Синей бороды», центрированной на проблеме animus и anima, мы склонны думать, что Белый узрел в тексте По корпус, собравший пережитки инициации. Напрашивается и мысль о генетической связи с указанной нами статьей, целиком посвященной трактовке культа умерших и оргиастических празднеств древних эллинов, где Вяч. Иванов как бы мимоходом роняет слово о подобном сюжете: «То состояние души, которое так гениально рисует Пушкин в “Пире во время чумы”, было слишком ведомо древнему греку»[23].

Пресловутый локус романа «Петербург», связанный с Невой, кишащей бациллами, в этом смысле воплощает собою эквивалент «замка» По. Во второй главе развертыванию сюжетной линии способствуют многократные появления костюма домино.

Итак, порождение текста обусловлено изолированностью и разложением. Андрей Белый, по всей вероятности, верен концепции Гоголя о миметическом искусстве, разоблачая прием реалистического искусства вводом газетных сообщений. Все же одновременно имеется в виду тип тайнописи, характерной для гоголевского построения текста, и тем актуализируется мысль о поэтике магического реализма. Итак, выясняется, что секрет о спрятанном в комнате протагониста карнавальном костюме — уже вовсе не секрет; даже читающая газеты публика, т. е. каждый, об этом секрете может узнать, несмотря на то, что такое обнародование доктрины противоречит как антропософскому, так и масонскому и розенкрейцеровскому кодам романа. Дилемма молчания, вытекающая из перечисленных мотивов, в некоторой степени перекликается с тем феноменом символистского мира, который Н. Ю. Грякалова (в связи с разбором блоковского миропонимания) классифицирует как «молчаливый» мистицизм[24]. Молчание, противопоставляемое акту высказывания, становится

одной из центральных проблем поэтики русского символизма, в частности, благодаря его эзотерическим аспектам и интересам. Мотив молчания, сопровождаемый образом-символом домино, прикрепляется к сюжетному элементу самосозерцания и саморазглядывания: переодевшись в костюм, Николай Аполлонович смотрит на себя в зеркало в своей комнате. На бале Цукатовых домино выделяется молчанием. Этот сюжетный элемент моментально отсылает к многократно повторяющемуся образу озера и разглядывающему в нем себя Дарьяльскому из романа «Серебряный голубь». Последний мотив в своей отличной работе венгерская исследовательница А. Рейхманн интерпретирует как ранний образец нарциссического нарратива с акцентом на транскрипции мифологемы о Нарциссе. Соотнесенность двух романов обусловлена намеком, встречающимся как раз в предварительных комментариях к фрагменту, дающему монтаж «газетных вырезок» о появлении домино в различных местах в сопровождении имени Дарьяльского. Мотив зеркала, прикрепленный к образу домино, появляется дважды. Если, согласно теории А. Рейхманн, нить повествования, сконцентрированную на мифологеме о Нарциссе, можно интерпретировать как намерение автора переосмыслить акт семиозиса[25], то можно и сделать вывод о том, что через таинственность костюма, в рамках диалога двух текстов, Белый продолжает рассматривать принципы символотворчества, направленного на самопознание, равное инициации[26]. В этой связи не будет преувеличением предположить, что — как гласит формулировка Эллиса о назначении символизма, вошедшая именно в эссе об Андрее Белом — самосозерцание должно превратиться в активное «тайнодействие» под знаком оккультного[27]. Эта мысль в романе проявлена в мотиве смотрения в зеркало, связанном с мотивом переодевания, которое предзнаменует свершение действа. Египет, куда в эпилоге автор посылает своего героя, где Кант, представитель абстрагированного, раздробленного знания, «забыт», является локусом осуществления акта семиозиса. Не случайно Николаю Аполлоновичу «начинает казаться, что не все еще умерло; есть какие-то *звуки*; звуки эти грохочут в Каире» (С. 418).

В своем исследовании вакхической религии Вяч. Иванов, изучая ритуальные элементы культа покойников, восстанавливает сложную генеалогию масок, от погребальных, через ритуальные вплоть до масок греческой трагедии, и подобную функцию приписывает ритуальной одежде[28]. Маски суть «иконы самого бога трагедии», — заключает Иванов, — «Итак, погребальная маска и маска бога — одно и то же. Маски народных зрелищ суть маски тризн — маски покойников»[29]. Фиктивное действие, проявленное в тризне «с эпифаниями», представляет собой гуманизированный вариант жертвенного культа (С. 207). В свете выводов Иванова переодевание и маска в романе Белого есть не что иное, как драматизация «приближения» к божеству, обретения божественных качеств умершего, *отождествления с умершим*[30]. Иванов предупреждает: мужчины, участники обряда «приближаются к божеству не иначе, как ряженными, и в личинах». Оргиаст на древней тризне, «надевший маску», был «одержимый душой или божественною силой покойника»[31].

Бледность масок, «белые» (и красные) обличия, как сообщает Иванов, появились на лицах титанов, «скрывавших свои черты гипсом»[32]. Данный мотив *бледности* подчеркнуто атрибутируется лицу Николая Аполлоновича, характеризованного нарратором как имевшего «совершенно белый <...> лик», «подобный» «иконописному» (С. 44), на свадьбе Лихутиных «белость мраморного лица» (С. 66) также очевидна присутствующим, с появлением героя на улице посторонние шепотом вторят: «Античная маска», «Бледность лица», «Мраморный профиль», «Божественно» и т. п. (С. 47), будто из фраз слагается ритмико-семантический ряд, чтобы совокупно кульминировать в своего рода музыкальной секвенции, каноне, имитируя образец хора древнегреческой трагедии. Не удивительно, что в рецензии Иванова, знатока масок, данный комплекс идей отражается в жесте употребления опорных пунктов, послуживших основными понятиями при написании статьи о культе покойников: образ домино тенденциозно вписывается в смысловой контекст эпитета «бледный»: «вспыхивает в сырую осеннюю ночь бьющимися по ветру полотнищами шутовского *кроваво-красного домино*; *смертельно бледнеет* в небе перед падением черно-лиловых теней <...>»[33].

В частности, этот процесс обожествления пленяет воображение Белого при выборе костюма *домино*, в пользу чего говорит и декларирование им долга «обожествления» как высшего назначения человека (см. об этом в статье «Линия, круг, спираль — символизма»[34]). То, что образ домино и моменты надевания героем костюма позиционируются вне времени и вне пространства (так как локус Петербурга превращается в символическое пространство), тем внушая субъективацию «переживания времени» из-за отсутствия «какой-либо хронологически связной фабулы», убедительно доказано уже Дж. Элсвортом[35]. Согласно дефиниции в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона», словом «домино» «называлась прежде в Италии и Испании зимняя одежда *духовных* лиц — род плаща, накидывавшегося на плечи, с меховым капюшоном для защиты от непогоды». В словарной статье отчетливо конкретизирован и факт, что монашеский габитус трансформировался в карнавальный костюм: «Со второй половины XVI в. именем Д<омино> стали называть накидку, которую носят на маскараде вместо характерного костюма. В настоящее время это обычно черный или другого цвета плащ с капюшоном»[36]. Иначе говоря, одежда не перестала быть носительницей тех качеств, которыми она некогда была наделена, а все это только временно забыто. Этимология слова, кстати, подтверждая идею о центральной для символизма мысли обожествления, связана с именем уроженца Старой Кастилии, основателя ордена доминиканцев, восходящим к латинскому слову *Dominus, Dominicus*, обозначающему «божьего человека», человека «от Бога». Этот семантический слой приурочен к духовным стремлениям Николая Аблеухова, ставшего на пути самосовершенствования. Осознание читателем происхождения костюма домино, габитуса доминиканцев, достигается благодаря включению в текст мотива «вереницы черных капуцинов», появляющихся на вечере у Цукатовых. Нарратор нарочито

разоблачает родство двух орденов: пляшущие капуцины «составили цепь вокруг красного *сотоварища* <...> на груди же у каждого на двух перекрещенных косточках вышит был череп» (С. 160)[37]. Монашеская одежда доминиканцев «состоит из белой рясы с белым капюшоном, выходя на улицу, они надевают черную мантию с черным капюшоном»[38]. Символический *белый* цвет габитуса был выбран как знак *воскрешения Господня*, апостолы тоже ходили облаченные в белое, белый цвет — символ невинности, *черный цвет* мантии символизирует *раскаянье*. При определении семантики домино надо учесть и тот факт, что, по легенде, Святой Доминик был призван именно апостолом Петром совершить паломничество, а Павлом — проповедовать Библию[39]. Орден (ordo fratrum praedicatorum) получил от папы римского разрешение на проповедничество как «благодать» (gratia praedicationis), в случае протагониста «Петербурга», носителя секретного знания, это соотнесено с поэтикой молчания *vs.* проповедничества, которой одержим и «брат», автор «Розы и Креста». Рискнем сказать, что интерес Белого к Св. Доминику возник благодаря Данте[40], «учителю веры» (по слову Эллиса), инкорпорировавшему *житие* этого избранника, «посланца» и «садовника» Христа в XII песнь «Рая», где кроме расшифровки имен Доминика, его отца и матери, рождение святого отмечено как событие космического разряда; ему атрибутирована «вечных роз гирлянда» (в честь розария, связанного в католичестве с Домиником). Полученный им дар слова соотнесен с «голосом» нимфы Эхо («той, чье тело страсть, / как солнце — мглу сожгла тоской недужной»[41]). Говоря об элоквенции Доминика, Данте явно обращается к нему как носителю истинной словесности. Девиз ордена «только говорить с Богом и о Боге»[42] символически детерминирует путь героя Белого, который, надевши костюм, отказавшись от земного, штудирует «Книгу мертвых», чтобы в финале вступить на путь Толстого, творчество которого состоит в «углублении внутренней жизни», идущей «с великого опыта "*молчания*"», как Белый акцентирует в эссе этого периода[43].

При интерпретации этого центрального символа романа необходимо разъяснить тот слой его семантики, возникновение которого приписывается свойствам модернистской прозы, активизирующей глубинные «параинформативные» слои языка. В этом отношении особого внимания заслуживает трактовка духовного перерождения через гибель от огня в сб. «Пепел». Гностическая жажда смерти, как это широко обсуждалось историками литературы, пронизывает атмосферу символистского искусства. Примечательно в этой связи, как А. В. Лавров формулирует центральную символическую идею сб. «Пепел»: «<...> от восторженной "мистерии"» здесь улавливается переход «к трагедии "*самосожжения*" и смерти»[44]. Чтобы установить потенциальную семантику выделенного нами слова, необходимо учесть его значение в семиотическом пространстве русской культуры. Акт самосожжения немедленно вызывает ассоциацию с добровольной смертью раскольников, староверов. Вкупе с упоминанием общеизвестного интереса символистских кругов к разнообразным толкам русского сектантства, мы обязаны обратить внимание на свидетельство

С. М. Соловьева, сообщившего о совместном с Белым посещении общины раскольников в 1908 г.[45] Словосочетание «красная смерть»[46], фигурирующее уже в названии новеллы По, полуиронически эксплицируется как фатальная зараза, потом перерастает в космический символ, но нельзя игнорировать, что, с одной стороны, в сознании русского читателя название провоцирует мысль о самосожжении старообрядцев, знакомом и по народным лубочным изображениям. С другой стороны, именно в период генезиса сб. «Пепел», в 1904 г. увидела свет заметка Д. Зеленина под названием «"Красная смерть" у русских старообрядцев». В ракурсе нашей работы наиважнейшим моментом изложения Д. Зеленина оказывается факт родителеубийства, роднящий ритуал с проблематикой патрицида, присутствующей в романе Белого. Зеленин, подчеркивая конспиративный характер молчания этих общин, уведомляет о «практикующейся будто бы у сектантов "красной смерти" через задушение красной подушкой»; этот акт совершают «сын, дочь или другой родственник». Зеленин предупреждает, что слово «красная» здесь равнозначно слову «красивая», в чем выражены и теологические предпосылки обряда: «Добровольную смерть многие толки старообрядцев считают выше естественной смерти», сюда причисляются «самосожжение и добровольное голодание», которые являлись способами умерщвления плоти[47]. Заметим, что нетрудно уловить аналогию с катарской ересью, этим ответвлением древнего манихейства, отрицавшим плотское. Если в стихотворении «Вакханалия» образ домино соседствует с красным *гробом*, то в «Петербурге» через лейтмотивную символику цветов и материала (атлас) он непосредственно прикрепляется к образу *кровати* протагониста, где есть и *подушки* «отцеубийцы», и окрашенное *красным* цветом одеяло: «Спальня: спальню огромная занимала кровать; красное, атласное одеяло ее покрывало — с кружевными накидками на пышно взбитых подушках» (С. 43). Св. Доминик основал свой орден «под именем "Милиции Иисуса Христа"», «союз светских людей обоего пола для защиты церкви и для стремления к нравственному совершенству»[48]. В биографии Св. Доминика важным моментом является факт, что «он решился проповедью бороться» против альбигойской ереси, т. е. катаров, доктрина которых традиционно рассматривается как предтеча учений розенкрейцеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Здесь и далее курсив наш — *Д. З. Й.*

2 *Бердяев Н.* Астральный роман. Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург» // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. II / Вступит. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой. М.: Искусство, 1994. С. 439. Полная библиография трудов, посвященных анализу романа, увидела свет благодаря работе: *Ljunggren M., Åkerström H.* Andrej Bely's Peterbrug. A Bibliography. Göteborg: University of Gothenburg, 2012.

3 *Барковская Н. В.* Трагическая арлекинада в лирике А. Блока и А. Белого // Электронный журнал «Исследовано в России». 1999. №№ 1–4 (http://zhumal.ape.relam.ru/articles/1999/041.pd); Б. Сабо приходит к указанному выводу, опираясь на разбор стихотворения

«Маскарад» (*Сабо Б.* Домино и Арлекин в цикле стихотворений Андрея Белого «Город» // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 39.

4 Наряду с указанной работой Барковской, в статьях Д. В. Телегиной и Б. Сабо также дается скрупулезный перечень и анализ произведений Белого, в которых наличествует устойчиво повторяющийся мотив: «В летнем саду» (1906), «Маскарад» и «Праздник» (1908), наброски к драме «Красный шут» (1910), баллада «Шут» (1911). В мемуарной трилогии Белого исследователями выявлен автобиографический фон его генезиса. Данный комплекс текстов наводит Телегину на мысль, что домино, принесенное в дом Аблеуховых в «своеобразном "ящике Пандоры"» (последний символ открывает новые перспективы для исследований), символизирует созревание «плана мести» (*Телегина Д. В.* Интерпретация образа домино в романе Андрея Белого «Петербург» // Уральский филологический вестник. 2013. № 5. С. 103–106). Вовсе не претендуя на целостность изложения, мы все же не обойдемся без упоминания статьи Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (1905), где грандиозные векторы созидания этого символа космического разряда можно понять в софийном контексте концепта «мирового маскарада»: символ «маски красной смерти» непосредственно истолковывается как «третья» «мировая» «личина» русской музы, «обуславливающей мировую борьбу зверя и жены» (*Андрей Белый.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 416).

5 Об этом см. подробный список релевантных статей Л. Силард, включенных в работу: *Szilárd L.* A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban // «A ja sz vami...» Tanulmánygyűjtemény Szőke Katalin születésnapjára / Ред. Hetényi Zs., Kalafatics Zs., Józsa Gy. Z. Budapest: ELTE BTK «Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában» PhD program, Dolce Filologia XIV., 2016 (в печати).

6 *Szőke K.* «A szimbolizmus túlhaladása»? A paradigmaváltás problémája a XX. századelő prózájában (Andrej Bélij és Mihail Kuzmin). Akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2012 (рукопись). В диссертации сам жанр исследуется, исходя из сопоставительного анализа «Серебряного голубя» с «Крыльями» М. А. Кузмина.

7 Об этом также см.: *Szilárd L., Józsa Gy. Z.* Pétervár // Huszonöt fontos orosz regény / Szerk. Zs. Hetényi. Budapest: Lord–Maecenas, 1996. С. 147–149.

8 *Иванов В.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 185–220.

9 Ссылки на текст романа в дальнейшем даются по изданию: *Андрей Белый.* Петербург / Изд. подгот. Л. К. Долгополов. М.: Наука, 1981. См. в приложении — С. 514.

10 *Андрей Белый.* Между двух революций. М., 1990. С. 84.

11 *Бердяев Н.* Астральный роман. С. 447–454.

12 Там же. С. 445; здесь и в дальнейшем все курсивы, кроме оговоренных, мои — *Д. З. Й.*

13 *Сабо Б.* Домино и Арлекин в цикле стихотворений Андрея Белого «Город». С. 387–388.

14 *Иванов В.* Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1984. С. 624, 626.

15 Следует отметить, что Н. В. Барковская, указывая на аксиому З. Г. Минц (одежда у Белого «воплощает сущность»), справедливо сочла необходимым различить варианты разнообразных интерпретаций символа маски в текстах П. Флоренского, Блока и Белого, подчеркнув кардинальную важность символа (*Барковская Н. В.* Трагическая арлекинада в лирике А. Блока и А. Белого).

16 Об этом подробнее см.: *Лавров А.* Андрей Белый и Григорий Сковорода // Studia Slavica Hung. 1975. Т. 21. С. 395–404; Szilárd L. A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban.

17 Пьеса изобилует темами, родственными поискам символизма, в том числе — проблеме гносеологии: выдающийся венгерский шекспировед И. Гехер, определяя жанр пьесы как divina commedia phliosophiae, расшифровывает образ острова как символ мыслящего человека и Вселенной, состоящей из одного человека. Ступая на остров, и Просперо,

и действующие лица, и читатель, благодаря «рекреативной гипнопедагогии», подвергаются метаморфозам, осуществляемым силой веры (*Géher I.* Shakespeare–olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban. Budapest: Cserépfalvi–Szépirodalmi, 1991. С. 371–373).

18 *Эллис.* Русские символисты. Томск: Водолей, 1998. С. 20. О необыкновенной популярности По в символистских кругах см.: *Grossman J. D.* Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Literary Influence. Würzburg: Jag Verlag, 1973. С. 168–180. В силу интенсивного «творческого симбиоза» Белого и Блока следует считаться и с тем фактом, что интерес последнего к По возобновился именно в 1911–1912 гг. Первый русский перевод новеллы «Маска красной смерти» увидел свет уже в 1870 г.

19 *По Э. А.* Полное собрание рассказов / Подгот. текста А. А. Елистратовой, А. Н. Николюкина. М.: Наука, 1970. С. 164.

20 На воздаяние как на ключевой элемент в пути Дарьяльского обратила внимание Л. Силард. См.: *Szilárd L.* A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban.

21 *По Э. А.* Полное собрание рассказов. С. 358 (примечания).

22 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 493.

23 *Иванов В.* Религия Диониса. С. 195.

24 *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна. СПб.: Димитрий Буланин, 2008. С. 104. *Спивак М.* Андрей Белый в 1913 году: в поисках альтернативы слову // 1913. «Слово как таковое». К юбилейному году русского футуризма / Сост. Ж. Ф. Жаккар, А. Морар. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 181–193.

25 *Reichmann A.* Narcissus aranykora. (Poszt)modern Dosztojevszkij–olvasatok. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014. С. 289–354.

26 Ключевая история о Нарциссе как прототипе теургического творца, содержащая инициационные аспекты, была в центре размышлений русских символистов. Подробнее см.: *Józsa Gy. Z.* A nárcisztikus és felesleges hős Andrej Belij Az ezüst galamb című beavatásregényében // «A ja sz vami...» Tanulmánygyűjtemény Szőke Katalin születésnapjára. / Szerk. Heténi Zs., Kalafatics Zs., Józsa Gy. Z. Budapest: ELTE BTK «Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában» PhD program, Dolce Filologia XIV, 2016. С. 101–104 (в печати).

27 *Эллис.* Русские символисты. С. 269.

28 Постановка вопроса о потенциальном интертекстуальном диалоге между статьей Иванова и романом Белого и о его влиянии на генезис образа домино оправдана в свете следующих аргументов: 1. В примечаниях к «Вдохновению ужаса» эксплицитно говорится о влиянии Иванова на роман Белого, продумывающего свой «Петербург» у него «на башне» (*Иванов В.* Собр. соч. Т. IV. С. 784); то же и в комментариях к «Петербургу» (С. 556–558). 2. Формулировки Иванова, разбираемые в дальнейшем, подтверждают нашу гипотезу. 3. Согласно выводам Б. Сабо, образ маски, носящий в себе мотив смерти, восходит к дионисийству (*Сабо Б.* Домино и Арлекин в цикле стихотворений Андрея Белого «Город». С. 386).

29 *Иванов В.* Религия Диониса. С. 206.

30 Надевание маски — магический акт, устремленный к единению с потенциальными душевными и божественными качествами умершего: «Ясно, что человек, принявший черты покойника, облекшийся в его образ, надевший на себя личину, являлся носителем души, присущей образу. Если он налагает на себя маску, снятую с лица умершего <...>, его подлинное отпечатление, психическая и божественная потенция маски <...> еще усиливается <...>» (Там же. С. 201).

31 Там же. С. 191, 202.

32 Там же. С. 202.

[33] *Иванов В.* Собр. соч. Т. IV. С. 623.

[34] Время написания статьи, опубликованной в «Трудах и днях» (1912. № 5. С. 13–22), совпадает с временем работы над романом. Ср.: «Потому что единственным человеческим делом есть действие обоготворения: действие созидания в Боге — себя и других» (С. 20).

[35] *Элсворт Д.* Репрезентация эмпирического времени в «Петербурге» Андрея Белого // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова / Сост. Вс. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 795–805.

[36] Энциклопедический словарь: В 82 т. Т. XX. СПб.: Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. С. 959.

[37] В стихотворении «Маскарад» образ домино уже появляется окруженный капюшонами капуцинов. Об этом: *Барковская Н. В.* Трагическая арлекинада в лирике А. Блока и А. Белого.

[38] Энциклопедический словарь. Т. XX. С. 959.

[39] *Bedouelle G.* Dominikus: von der Kraft es Wortes. С. 245–246, 45.

[40] Об уникальном месте Данте и его творений в миропонимании и эзотерических поисках русского символизма подробнее см.: *Силард Л., Барта П.* Дантов код русского символизма // Studia Slavica Hung. XXXV. 1989. № 1/2. С. 65–95; насчет символисткой розенкрейцеровской мифологемы см.: *Глухова Е.* Еще раз о «дантовом коде» русского символизма. (Электронный ресурс: http://kogni.narod.ru/sotr.htm#glukhova).

[41] Пер. М. Лозинского; см.: *Данте А.* Божественная Комедия. М.: Наука, 1967. С. 363.

[42] *Bedouelle G.* Dominikus: von der Kraft es Wortes. С. 101.

[43] *Андрей Белый.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М.: Мусагет, 1911. С. 39.

[44] *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М.: НЛО, 1995. С. 253.

[45] Там же. С. 290.

[46] Приношу искреннюю благодарность Н. В. Барковской, обратившей мое внимание на выражение «красная смерть», восходящее к расколу, и снабдившей меня материалами по теме.

[47] *Зеленин Д.* «Красная смерть» у русских старообрядцев // Этнографическое обозрение. 1904. № 3. С. 68.

[48] Энциклопедический словарь. Т. XX. С. 959.

Л. Милентиевич (Сербия)

ТЕМА ОТЦЕУБИЙСТВА В «ПЕТЕРБУРГЕ» БЕЛОГО И «БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ» ДОСТОЕВСКОГО

«И отцы не раздражайте чад своих»
Еф. 6: 4.
«И восстанут дети на родителей, и умертвят их»
Матф. 10: 21.

Возгордившийся Иван Карамазов с его «слугой, Личардой верным», убивающий отца, и вечно мечущийся Николай Аполлонович, ангелоподобный «лягушонок», желающий расправиться с отцом, являются выражением одной и той же тенденции — тенденции мести в разных исторических периодах. Несмотря на то что Достоевский с недоверием относился к суду, сводящему проблему к простой арифметической формуле («тут у вас все очерчено, тут форма, тут геометрия»[1]) и неспособному вникнуть в психологию преступника, он вложил в речь адвоката мысль, которая в атеистическом мире с расшатанными ценностями напрашивается сама собой:

> «<...> такой отец, как убитый старик Карамазов, не может и недостоин называться отцом. Любовь к отцу, не оправданная отцом, есть нелепость, есть невозможность. <...> родивший не есть еще отец, а отец есть — родивший и заслуживший. О, конечно, есть и другое значение, другое толкование слова "отец", требующее, чтоб отец мой, хотя бы и изверг, хотя бы и злодей своим детям, оставался бы все-таки моим отцом, потому только, что он родил меня. Но это значение уже, так сказать, мистическое» (БК. 15. С. 169–170).

Это уже религия нового времени: разобщение родственных связей, прославление (пока еще негромкое) культа свержения отца, духовного и физического: сын отказывается от почитания создавшего его, получает «свободу и право впредь считать отца своего за чужого себе и даже врагом своим» (БК. 15. С. 171). Процесс начинается отцеубийством, и его коронует богоубийство. В этих двух романах «восставшие» представляют собой русскую интеллигенцию XIX века, которая пользуется смердяковыми для выполнения своих замыслов, как у Достоевского, и интеллигенцию (студентов с надломленным сознанием) рубежа XIX–XX вв., попавшую под влияние антигосударственных организаций и провокаций, — у Белого.

«Николаю Аполлоновичу предстоит... Словом: концертное трио, где Россия — партер»[2], — говорит Липпанченко, имея в виду предстоящий концерт, в котором в главных ролях должны выступить Николай Аблеухов, Александр Дудкин и Аполлон Аполлонович. Казалось бы, роли уже заранее предопределены, все трое обречены неумолимым роком исполнить должное. Рок со своей дирижерской палочкой вот-вот начнет свое представление под аккомпанемент революции. Отцеубийство должно состояться. Но тут-то и вплетается некоторая сила — сила, которая должна захоронить прошлое и воскресить будущее.

Тема семьи играет крайне важную роль в романах обоих писателей, вплетающих в романы собственный семейный опыт, который принимает эпохальное значение, ведь на фоне одной семьи разыгрываются судьбы мира.

У Белого на фоне революции зарождается индивидуальная революция в каждом отдельном человеке, а провокация и революция являются лишь импульсом к дальнейшему развитию действия, «но это — лишь наглядное, действенное обнаружение более глобальной провокации, атмосфера которой разлита во всем романе»[3]. На рубежах столетий человек вынужден пройти весь ужас навалившегося на него груза столкновения веков, не зная куда чалить и за что ухватиться — должен преодолеть себя и выстоять в битве «печального и длинного» с Медным всадником, Летучим Голландцем и Шишнарфнэ, и поэтому «революция, быт, 1905 год и т. д. вступили в фабулу случайно, невольно, вернее не революция, (ее не касаюсь я), а провокация; и опять-таки провокация эта лишь теневая проекция иной какой-то провокации, провокации душевной, зародыши которой многие из нас долгие годы носят в себе незаметно, до внезапного развития какой-нибудь душевной болезни»[4]. Кризис, наступивший в индивидуальном сознании, переносится на исторический, мировой, даже на космический ход событий, рисуя человека и его пограничное положение. Отсутствие Бога в мире приводит к разрыву связей с этим миром, в котором человек отрекается не только от прежних ценностей старого мира, но и посягает на свою плоть — мира, в котором отсутствие Бога в душах людей не может не «вести к отцеубийству, к отрицанию отчества. Революция всегда есть отцеубийство»[5].

Раздвоенным сознанием страдают все герои «Петербурга». Затаенная ненависть героя к отцу, тяжкие воспоминания и обида, нанесенная матери, созревали внутри и вылились в космическо-исторических масштабах. С одной стороны, Николай не столь явно интересуется социальными событиями и общественными явлениями, а с другой стороны, сенаторский сын дал слово убить отца-реакционера. И долго потом Николай оправдывался перед собой, что это казнь во имя идеи, и что он был «сторонником ниспровержения всех ценностей»; неумело продолжал оправдываться перед Дудкиным: «То есть я отца не любил... И, кажется, я не раз выражался... Но чтобы я?.. Никогда!» (Пб. С. 256). В квартире Лихутина он встает в позу ущемленного самолюбия и отвергает саму возможность его подозревать в гнусном акте: «Как могли вы поверить, чтобы я, чтобы я... мне приписывать согласие на ужасную под-

лость... Между тем как я — не подлец» (Пб. С. 377). Интересно, что перед приходом в квартиру Лихутина, окончательно разоблачив и сняв с себя маску, признав, что «никакого идейного дела и не было», и что он подлый трус, он все равно продолжает играть перед Лихутиным роль невинно страдающего «Петрушки». Социальная революция является только внешним толчком, предлогом давно скрытых бурь, рвущихся наружу и алчущих отмщения. А природа и пространство вокруг него неумолимо выносили вердикт, а эхо так и говорило: «Обманщик <...> Отцеубийца». Дав обещание, сенаторский сын легковерно забывает, что какая-то сила извне, уже неподвластная ему, грозит исполнить свой извечный и неизменный закон неумолимого рока.

Важную роль в произведении и в концепции идеи отцеубийства у Белого играет упоминание Михайловского замка с его мрачной историей. Дворец, обагренный кровью, в розово-красных тонах, является концентрацией истории под знаком отцеубийства — насильственное свержение и убийство императора Павла при участии Александра I. Можно выявить ряд перекличек между описанием убийства императора Павла I и несостоявшимся покушением на Аполлона Аполлоновича: описание императорской опочивальни, помятой простыни, еще теплой, дрожание темной тени и звук топающих шагов явно предвосхищают картину, в которой Николай увидит отца после комического взрыва сардинницы, сидящего на постели, ревущего безудержно, забытого всеми, на фоне общего грохота и топота по дому. С мифом Михайловского замка связан и Достоевский, учившийся в Инженерном училище. Его нравственная схема отцеубийства вместе с детскими впечатлениями о собственном отце во многом нашла отражение в Братьях Карамазовых[6].

Немаловажно и упоминание Кроноса-Сатурна, свергнувшего с трона своего отца и обозначившего смену богов, которая будет продолжена сыном-Зевсом, положившим конец титаномахии. С Сатурном в мифологии начинается новая эпоха, ознаменовавшаяся ниспровержением отца-Урана и положившая начало «совершенствованию божественных властителей мира в духе антропоморфизма, упорядоченности и правопорядка»[7], где с Сатурном связано также понятие непрерывного протекания времени, что (в сочетании с учением Штейнера) прямым образом сказалось на романе.

Сенаторский сын погружается в состояние глубокого транса и перемещается на Сатурн, где «сознание обладает наименьшей степенью ясности»[8], достигает первобытного и изначального сознания, которое было во времена Сатурна. Николай Аполлонович, заснувший на сардиннице, плавая в сферах вечности, открывает в себе старого туранца-разрушителя, несущего нигилизм и смерть, пришедшего в мир со стародавней миссией осуществления хаоса. Всемирная история заранее предопределена, цепь должна продолжиться. И вот, отец-Сатурн, преподобный монгол приходит и предрешает судьбу:

> «— “Задача не понята: вместо Канта — быть должен Проспект”.
> — “Вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена”.

— “Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта — равномерная, прямолинейная”.
— “Не разрушенье Европы — ее неизменность...”
— “Вот какое — монгольское дело...”» (Пб. С. 241).

И в отце, и в сыне течет монгольская кровь, оба несут с собой мировой нигилизм, опустошение и жажду хаоса — отец приходит напомнить сыну об их долге беззаветного служения идее массового уничтожения. Николай, в рефератах «ниспровергающий все ценности» и обрекший мир «огню и мечу», является ходячей угрозой, старой туранской бомбой, которая вот-вот грянет взрывом, ожидая «при помощи Канта, реакционера в познании, обосновать социальную революцию без всякого Духа»[9]. Но и в нумерации, циркуляции, абстракции находится губительное ариманическое начало, представленное в Западе. Ариманический принцип, тяга к уничтожению и разрушению тем самым присуща в равной степени и Николаю Аблеухову, и Аполлону Аполлоновичу — в обоих случаях «очи татарские угрожают России»[10].

В романах и Достоевского, и Белого отвращение к отцу проявляется и в плотской неприязни к нему: герои (Митя и Николай) нутром не переносят своих отцов, будто чувствуют их плоть физически. Само рождение Николая Аполлоновича есть воплощение греха, осквернение плоти и апология насилия, породившего еще больший ужас, состоящий из похоти, отвращения и испуга: «И раздувши до крайности ужас, поразбежались от ужаса; Аполлон Аполлонович — управлять российскими судьбами; Анна Петровна — удовлетворять половое влечение с Манталини (итальянским артистом); Николай Аполлонович — в философию» (Пб. С. 368). Николай сызмальства несет греховность вечно повторяющегося брачного насилия, кощунства над плотью, в котором уже нет сакрального «и будут два одна плоть» (Мф. 19: 5–9). Отсутствует движение «от плоти к духу»[11], открывающее последнюю святость, а отмечается лишь убийство одной плоти другой плотью, в котором нет окончательного откровения святой любви — результат воплощается в ужасе, который в себе несет Николай Аполлонович, продукт законного блудодеяния, «законного акта насилия»[12]. Николай Аполлонович на протяжении всего романа страдает и борется со своей плотью, дегенерацией крови и поганой наследственностью. Именно вожделение, унаследованное от отца, и житейская неудача с Софьей Лихутиной, к которой он питает сладострастные желания, толкает его дать согласие на убийство отца. В сознании Николая на протяжении всего романа чередуются теплые воспоминания детства с планом убийства отца, с которым он психически нераздельно связан. И часики все продолжают в нем тикать: пепп пеппович пепп еще жив в нем!

Бомба в нем самом заведена, и чувствуется назреваемый переворот: «Николай Аполлонович необходимость разрыва в себе ощущает <...> да и самая жизнь в нем — кривятся: оттого-то сенаторский сын гримассирует на страницах романа; пришло время дерзания: если мы не воспримем его, все равно, мы его ощутим: — ощутим проглоченной бомбой; над собою должны

мы взлететь: не взлетим — разорвемся»[13]. Должен совершиться прыжок над историей и выход из дурной бесконечности повторов, Николай (он же победитель) должен превзойти завет «не разрушение Европы — а ее неизменность», стряхнуть с себя окаменевшие наслоения и вырваться из отцовского удушья. Но революция должна быть бескровной. Кольцо возврата должно быть преодолено, холодная рука рока, которая обременяет всех персонажей, должна растаять, — человек должен преодолеть узы плоти, раскрепоститься и совершить революцию в себе самом, что является высшим и самым главным актом революции. Тиканье в животе Николая — это показатель того, что «младенец взыграл во чреве»[14]. И он вырвался. Взрыв сардинницы довольно иронически показан, но он знаменует конец одной эпохи и прокладывает путь к другой. Николай уезжает в Египет, к мумиям и пирамидам, среди которых он хоронит свое прошлое, «сидит перед Сфинксом часами», погружаясь в которого, он умерщвляет все свои прежние идеи. Сфинкс, «олицетворение темной бесконечности бытия и хаоса»[15], уже заменяется в конце пути Назаретом, местом рождения Христа, — добровольная смерть в Сфинксе предшествует грядущему воскресению в Галилее. Революция переходит в инволюцию: старые формы умирают и рождаются новые. Намечается восстановление духовной связи отца с сыном, обозначенное сменяющимися картинами, которые предстают в сознании отца и сына. Подчеркнут интерес отца по поводу приезда сына и осведомленность о том, чем его сын занимается. Но связь между отцом и сыном лишь намечается, им отнюдь не суждено вновь встретиться, разрыв состоялся — линия загнулась в спираль. Произошел выход из замкнутости круга и его дурной бесконечности и совершился переход в спиральное движение: «в круговом движении неправда — не все: и тут правда и ложь перемешаны. Правда в спиральном движении»[16].

Идея плоти и духа (как и Николая Аполлоновича) мучает каждого из четырех сыновей Федора Павловича Карамазова. Сладострастие отца перенеслось на каждого сына по-своему. Карамазовская сила сладострастия есть в Мите, но, в отличие от Федора Павловича, он сохраняет в себе живой огонь, «горячее сердце». Сила Эроса еще жива в нем — а в Федоре Павловиче разврат обезличен, от него веет метафизическим холодом небытия. В Мите представлено изначально в человеке живущее желание добра, но погрязшее в тине житейских и духовых нечистот. Митя четко и открыто разрывает свои отношения с отцом словами «зачем живет такой человек?» (БК. 14. С. 69). А шел он в келью старца, дабы примириться с отцом и просить прощения, но безудержный в своих выходках и осквернениях отец вновь утверждает в Мите мысль отречься от него. Отвращение к отцовской плоти Митя напрямую высказывает Алеше: «Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет своим лицом в ту самую минуту. Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь. Вот и не удержусь...»[17](БК. 14. С. 112)

Но Мите не суждено будет убить отца: «Мать замолила о нем» (БК. 15. С. 163). Божья благодать и дух, представленные в виде косых лучей в ком-

нате Федора Павловича, сберегли его, не позволив совершить трагический акт. В Иване карамазовская стихия выразилась в великой мощи разума, пытающемся осмыслить мировую гармонию. Весь пафос отрицания направлен не на Бога, а на его творение, на мироздание, несовершенство которого явлено в страданиях ни в чем не повинных детей. Ивану с его теорией «нет добродетели, если бессмертия» (БК. 14. С. 65) и «все позволено» предстоит пройти серьезную проверку на прочность и жизненность: могущественный человек должен пройти через испытание при помощи верного слуги Смердякова. Тутто и врываются извечные законы природы, где разум, математически определивший, что преступление не только дозволено, но и оправдано, уступает непреложным силам жизни, которые дают о себе знать в страшных муках совести и бесовских галлюцинациях. Трагедия Ивана — это трагедия великого ума, в котором наряду с титанической гордостью присутствует и бурлящая внутренняя жизнь, исключительное желание правды и стремление вывести окончательную формулу рая на земле. Но благие намерения неосуществимы, если они строятся на насилии и убийстве другого, хотя бы и самого последнего из людей — такой человек отпадает от Бога, теряет Его образ и подобие. Преступление дает человеку новое сознание, он уже «по ту сторону добра и зла», «с преступлением вскрывается один из этих темных родников наших идей и ощущений, и тотчас вскрываются перед нами духовные нити, связывающие мироздание и все живое в нем»[18]. В новом мире отвергаются всякие узы родства и человекобог хочет разорвать все связи. Отцеубийство — вершина человеческого бунта. Смердяков в одной сцене намекает, что между Иваном и ним находится некто третий, а именно Провидение. Но это «Провидение» оказывается выражением всемирной пошлости и демоничности идей Ивана, представленных в мелком и дрянном черте с лакейской душой. Все же земляная карамазовская сила в Иване перенесет падение и пересилит расшатанный рассудок: «горняя мудрствовати и горних искати, наше бо жительство на небесех есть» (БК. 14. С. 66). Ивану еще предстоит понять, что текучие основы жизни сильнее всех теоретических построений.

Кощунственный поступок Федора Павловича с Елизаветой Смердящей породил изверга Смердякова (ср.: зачатие Николая Аполлоновича), гниющее семя, отрицающего все и вся: святотатственно относится к Святому Письму (разговор с Григорием о том, когда Бог создал свет); в художественном произведении для него «про неправду все написано» (БК. 14. С. 115) (про «Вечера на хуторе близ Диканьки»); отрицает историю мира (скучно читать историю Смарагдова), — олицетворенный грех Смердяков несет в себе мировую пустоту отрицания этики, эстетики и истории. Именно к Смердякову, которому с детства внушалось, что он изверг и «из банной мокроты завелся», а не к Мите, в большой степени можно отнести слова Ивана «одна гадина съест другую гадину». Отцовское исчадие истребляет своего обидчика отца, и земля, которую обременяет и бесчестит Федор Павлович, воздает должное через грозную фигуру воплощенного греха. Страшная фигура Смердякова является орудием

на пути осуществления безбожной теории Ивана. Окончательный исход небытия, дыхание которого коснулось Смердякова, неминуемо ведет к собственному истреблению.

Но наряду с этими леденящими душу картинами семейства Карамазовых возникает тот идеал любви, единственно возможной и необходимой, в семействе Снегиревых, между отцом и сыном. Илюшка, видя публичное избиение своего отца, восстает за него и уже создает в своем уме план будущего возмездия и искупления отца. Как бы печально не выглядело семейство Снегиревых, из «недр» их дома веет чувством горящего семейного очага. Трагической теме отцеубийства противопоставляется искомый Достоевским идеал отношений отцов и сынов, сохранение сакрального чувства привязанности на фоне отречения от отчества, физического и духовного.

В обоих романах есть нечто поистине трагическое и умиротворяющее. Жизнь на глазах рассыпается, и, кажется, бездна, нависающая над Петербургом и Скотопригоньевском, вот-вот обвалится и повергнет во мрак все живое. Сыны расторгают узы с прошлым миром, и им первым делом надо истребить отцов: Николай Аполлонович, подобие отца во всем, ненавидя свою плоть и дурную наследственность, хочет отомстить отцу; Иван же, более всех похожий на отца[19], должен подтвердить свою человекобожескую теорию при помощи слепого орудия Смердякова, и на первой ступеньке его притязаний стоит собственный отец. Но как раз в этих романах показана гибельность пути, где всякое порицание отчества ведет к потере всех корней и еще более глубокому падению и растерянности человека в мире. Только следование заветам Господним может помочь человеку вновь взойти на верный путь, воссоединить разрозненные части в одно целое: «Мало одной веры, одного исповедания: нужно реально поднять знамя; мало носить на себе крест, нужно, чтобы крест Христов был в Тебе выжжен, чтобы он пресуществлял самую кровь Твою»[20].

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14, 15. Л.: Наука, 1976. Т. 15. С. 73. Далее — БК, с указанием номера тома и страницы в тексте.

2 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Петербург. М., 1994. С. 34. Далее — Пб., с указанием страницы в тексте.

3 *Лавров А. В.* Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л.: Наука, 1983. С. 567.

4 Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 35.

5 *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. М.: Захаров, 2001. С. 76.

6 Надо отметить, что ряд исследователей оспаривают факт убийства Михаила Достоевского крестьянами и дурные свойства его характера (см.: *Сараскина Л.* Достоевский. М.: Молодая гвардия. 2013. С. 103).

7 См. статью А. Ф. Лосева «Уран» в кн.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 549.

8 Там же.

[9] Из «берлинской редакции» «Начала века». Цит. по: *Андрей Белый*. Петербург. М., 2004. С. 504.

[10] Там же.

[11] *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. М.: Наука, 2000. С. 450.

[12] Ср. вызывающие отвращение мысли Николая Аполлоновича о его зачатии: «<...> представил себе фигурочку Аполлона Аполлоновича в момент исполнения супружеских отношений к матери, Анне Петровне: и Николай Аполлонович с новой силой почувствовал знакомую тошноту (ведь в один из этих моментов он и был зачат)» (Пб.: 221). Это напоминает важную идею Мережковского о блудодеянии под видом брака, где нет святого соединения, а лишь «смешение»: нельзя себе без отвращения представить тело молодой, буйной вакханки Анны Карениной рядом с бескровным и полумертвым телом министерской машины, Алексеем Карениным.

[13] *Андрей Белый*. На перевале. II. Кризис мысли. Пб.: Алконост, 1918. С. 119–122.

[14] *Андрей Белый*. Революция и культура. М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917. С. 13.

[15] *Андрей Белый*. Собр. соч.: Арабески. Луг зеленый. М., 2012. С. 180.

[16] *Андрей Белый*. Круговое движение (Сорок две арабески) // Труды и дни. № 4/5. 1912. С. 52–53.

[17] Отвращение к отцовской плоти связывает Митю Карамазова и Николая Аполлоновича.

[18] *Розанов В. В.* Мысли о литературе. Легенда о Великом инквизиторе. М.: Современник, 1989. С. 83.

[19] Интересно, что связь Ивана и отца неоднократно подчеркивается Смердяковым и чертом. Указано, что, приехав в дом отца, Иван с Федором Павловичем «уживаются как не надо лучше» (БК. 14. С. 14). Их связывает и резонное заключение Ивана про то, что отец «был поросенок, но мыслил он правильно» (БК. 15. С. 32).

[20] Из письма Белого к М. К. Морозовой 1912 г. Цит. по: *Андрей Белый*. Петербург. М., 2004. С. 512.

Н. В. Злыднева (Москва)

ТЕКСТ / КОНТЕКСТ «КАМНЯ» В ПОЭЗИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО*

Настоящая статья является частью более крупного замысла, задача которого — в том, чтобы реконструировать «текст» камня в русской литературе, в частности, в поэзии символизма. На основе Национального корпуса русского языка, поэтического подкорпуса, автором настоящих строк исследовались контексты словоформ *камень, каменный, (о)каменеть, каменщик* в поэзии символистов в основном второго поколения — Иннокентия Анненского, Юргиса Балтрушайтиса, Константина Бальмонта, Александра Блока, Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина. И, конечно, Андрея Белого. Основное внимание нами уделялось анализу семантико-синтаксических связей существительного *камень* с формами глаголов и прилагательных. Среди глаголов в особую группу выделялись глаголы действительного залога. Проводился анализ отношения словоформ к оппозиции *живой/мертвый*, собраны статистические данные по наиболее частотным и, наоборот, самым редким употреблениям эпитетов, составляющих базовые характеристики «текста» камня. Исследовалась частотность рифм с данными словоформами, их поэтическая метаморфизация, а также семантические инварианты встроенности словоформ в концепты, описываемые оппозицией *природа/культура*. Результаты исследования показали, что наряду с областью совпадений (обусловленных клишированными формами в поэзии символизма), имеется значительный разброс семантико-синтаксических значений *камня* у отдельных поэтов в его качественных и количественных характеристиках. Главным результатом явился обобщенный тип поведения концепта, наличие определенной инвариантной основы структуры текста, залегающей поверх идиостилей авторов и обусловленной как общими характеристиками поэтического языка, которые заданы параметрами стилистической формации, так и стереотипами представлений о камне в русском культурном сознании и шире — в мифопоэтической модели мира, отраженными в естественном языке и хранящими память об архаическом единстве культуры. По абсолютному количеству употребления словоформ, связанных с *камнем*, полярную позиции образуют по отношению друг к другу Балтру-

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского Научного Фонда в рамках проекта «Живой камень: от минералогии к мифопоэтике» (грант № 14-18-02194).

шайтис (наименьшее количество: 9 вхождений на 9 документов) и Брюсов (наибольшее количество — 165 вхождений на 128 документов). Частотность использования рассматриваемой словоформы среди остальных участников исследования колеблется в среднем между 30 и 60: Бальмонт — *камень* 59 вхождений на 44 документа, Блок — *камень* 64 на 51 и *каменный* 13 на 12, Волошин *камень* 67 на 55, Анненский — *камень* 28 на 16 и *каменный* 3 на 2. У Белого *камень* 39 на 31 и *каменный* 31 на 28. Глагол *каменеть* довольно редок и потому учитывается как статистическая погрешность. Отмечен случай лишь предикативного наречия с основой *камен-*: *каменно* у Белого, о чем пойдет речь в дальнейшем.

В основе использования словоформы *камень* у символистов лежит идея кристаллической структуры, генетически и типологически объединяющей органический мир и мир искусства (ср. тождество скалы, розы = дома, книги) и в мифопоэтической картине мира противопоставленной символистской прозрачности и поверхностности (зеркала): «Метафора кристалла тематизирует, таким образом, аутопоэтологическую сущность поэзии эстетизма»[1].

Камень в поэзии символистов осциллирует от состояния живого (преимущественно у Блока) до мертвого par excellence (у Бальмонта). В обоих случаях его отношение к оппозиции *живой/мертвый* маркировано. Независимо от того, к какому члену этой оппозиции камень тяготеет эксплицитно, in implicito он обнаруживает свойства агенса, реализует активное поведение, в основном проявляющееся в способности порождать *огонь/свет*, что нашло выражение и в аллитерации (общая частая рифма — *камень/пламень*), а также *падать* и *бить/дробить*. К свойствам камня как активного (живого) субъекта относятся и синестезийные проявления камня как мотива-концепта, прежде всего, в его связи с акустическим (у Блока) и визуальным (у Волошина) началами. Мотив живого камня порождает антропоморфные метафоры в отношении идентификации с частями тела (сердце), а также в плане психологизации (тоска и пр.). Активность камня отмечена движением, реализуясь, в частности, в мотиве *пути* у А. Блока, и соответствующими глаголами (*падать*). Антропоморфное начало в отношении фундаментального противопоставления *природа/культура* проявляется как демонизированная (диаволическая, по выражению Ханзена-Лёве), стихийная сила, одновременно обусловленная как волей сверхчеловека, так и физическими законами материального мира в ее крайних проявлениях[2]. Особенна важна для символистов роль камня как носителя — хотя и пассивного — языка и речи: широкое распространение получили мотивы надписи на камне, библейские аллюзии. Говорящий камень противопоставлен камню кричащему, как культура природе. Здесь можно позволить себе отчасти не согласиться с наблюдениями, содержащимися в вышеупомянутом труде А. Ханзена-Лёве, полагающем, что в мифопоэтическом символизме камень проявляет себя как начало преимущественно апофатическое. Кроме того, отождествление камня с *Я/Ты* поэта выявляет его способность к порождению поэтического слова. Мифопоэтические значения проступают в минерале

по логике соотношения био- и ноосферы — как проекция материи, усложняющейся в процессе эволюции.

Каково в этом «тексте» камня место камня Андрея Белого?

Камень у Белого разнообразен в своих семантико-синтаксических связях в качестве словоформы и столь же широк как основанный на словоформе концепт в плане выстраиваемого поэтом минералогического каталога: базальт, амиант, бриллиант, изумруд, лазурит, мрамор, бирюза. Можно сказать, что при средней степени частотности слова камень Белого наиболее разработан в отношении разнообразия частей речи и поэтических метафор. Его свойства быть живым обусловлены, как правило, гибкой подвижностью языковой характеристики.

Приведем перечисления атрибутов камня: косные, дикий, седой, алтарный, твердолобый, белый (3; вместе с бел-горюч), мутный, старый (2), падающий, красный, мраморный, могильный, тяжкий (2), тяжелый, тяжковесный, гребенчатые, дорожный, ценные, золотые (каменья), крепкий.

Слово «каменные» встречается в связке со следующими существительными: гроты, стены, хрящ, скат, кряж, данность, пустыня, хворь, мир, лики, духи, отвесы, пробоины, башни, пол, крыльцо, перила, строения, трубы, бремя, кресты, башня, карниз, балконы, провалы, облик (каменно-белый), трещины, грани.

Наиболее частотен в «тексте» *камня* Белого эпитет *белый*.

Восседает меж *белых камней*
на лугу с лучезарностью кроткой
незнакомец с лазурью очей,
с золотою бородкой

(«Восседает меж белых камней...» [«Не тот», 2]; 1903)[3];

Он стал на приволжских откосах —
Поник над родною рекой.
На *камень упал бел-горючий*.
Закутался в серый халат

(«Каторжник» [«Россия»]; 1906–1908).

Белый камень символистов, как известно, был унаследован акмеистами — А. Ахматовой и О. Мандельштамом. В мифопоэтическом символизме белый камень как первичный символ отсылает к женскому началу (см. стихотворение Бальмонта «Краса Дева») и восходит к апофатическому белому цвету с его женской сферой и софиологической мудростью[4]. Очевидны автометаописательные обертоны значения *белого камня* у Андрея Белого, обыгрывающего собственный псевдоним. Но особенно интересны контексты *белого камня*, о которых и пойдет речь.

Несмотря на высокую морфологическую и грамматическую разработанность словоформы *камень* (*камень, каменный, каменеть, каменно*) в поэзии Андрея Белого, оппозиция *живой/мертвый* камень здесь практически не про-

слеживается. Тем не менее активность камня ярко выражена в связи с глаголом действительного залога: камень сияет, бьет, жжет, мозжит, жалит, свистит.

Тяжелый *камень стекла бьет* —
Позором купленные стекла
(«В летнем саду» [«Город»]; 1906);

На кружевах бархатной робы
Все *ценные камни сияют*
(«Променад» [«Прежде и теперь»]; 1903);

Тяжкий камень, свистя,
Неожиданно сбил меня с ног —
Тяжкий камень, свистя,
Размозжил мне висок
(«Суждено мне молчать...» [«Блоку», 3]; 1903);

Цифрами оскалились версты полосатые,
Жалят ноги путника *камни* гребенчатые
(«Горе» [«Россия»]; 1906);

Колпак слетел, но гном трубит — ученый.
В провал слетели *камни* под ногою.
Трубою машет
(«Я вознесен, судьбе своей покорный...»
[«Возврат», 1]; 1903).

Функции камня как агенса проявляются и в антропоморфных метафорах, основанных на переносе на части тела:

Скрежетала — в *камень твердолобый*:
Молотами выколачиваемая скрижаль,
Чтобы — разорвались его твердые злобы
В золотом расколотую даль
(«Я схватывал молча — молот...»
[«В горах», 2]; 1922).

А также — на параллелизме, сравнении с роковой участью поэта, описываемой в рамках поэтической коммуникации Я/Ты:

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Браздя юдольный свет,
Покоя ищешь ты
(«Кольцо» [«Тристии»]; 1907).

Активность *камня* у Белого проявилась и в использовании глагола *каменеть*:

И там внизу — окаменели скаты.
Мерцают вспыхом каменные гроты.
Играют светлой пеной водопады
(«Возврат» [«Трепетень»]. 1902–1931).

А также — предикативного наречия *каменно* (уже в поздние годы творчества):

У чаши темной
Каменно вознес
Свой глаз огромный,
Пламенный, как нос

(«Все пожрал» [«Трепетень»]; 1931).

Особенно характерны для Белого необычные предикативные наречия типа *каменно*:

Мне снова юностно: в моей душе, — кликуше, —
Былые *мглы* и дни раздельно сплетены

(«Я — отстрадал, и — жив...»
[«Летние блески»]; 1926).

Впрочем, это характерно для символизма вообще (ср. у Блока: «А под маской было звездно»).

Пример из Белого указывает и на чувствительность поэта к мотиву пламенеющего камня, опирающегося на аллитерацию *камень/пламень*: она достигает у Белого — среди исследуемых поэтов — пожалуй, наибольшей степени выраженности и проявляется от простой рифмы к внутренней и другим формам созвучий:

Шиповник, как *пламень*,
Висит над водой;
Бьют пенные брызги
О *камень* седой

(«Серебряно плещет струя ручейка...»
[«Лесные встречи», 5]; 1902–1931);

Заликуйте,
Юнейшие, —
Смелым
Пламенем!
<...>
Знаменуйте,
Мудрейшие, —
Белым
Каменем!
<...>
Над Мариями,
Марфами, —
Над Мариями,
Марфами

(«Гимн» [«Исход»]; 1921);

А пыльный, полудневный *пламень*
Немою глыбой голубой

Упал на грудь, как мутный *камень*,
Непререкаемой судьбой

(«Июльский день: сверкает строго...»; 1920);

Ты — *пламенный*, в крылатке серой
Средь зданий, *каменных* пустынь:
Глаза, открытые без меры, —
В междупланетную ледынь,
Свои расширенные сини
Бросают, как немой вопрос,
Под шапкой пепельных волос

(«Первое свидание»; 1921);

Тот, звуковой, — во все излит;
Та, звуковая, — золотая;
И этот — *камень* лазулит;
И этот — *пламенная* стая

(«Первое свидание»; 1921).

Особенно интересны лексические сопряжения камня и мглы, возникающие в рамках паронимической пары *пламень/камень* (но и не только — вспомним контекст с наречием юностно), чрезвычайно в символизме распространенной: эту довольно банальную рифму можно найти в поэзии Городецкого, Блока, Бальмонта.

В слепых очах, в глухорожденном слухе —
Кричат тела.
Беспламенные, каменные духи!
Беспламенная мгла!

(«Тела»; 1916).

Есть и другие случаи сопряжения *мглы* с *пламенем*:

В звучном жаре
Дыханий —
Звучно-пламенна мгла

(«Слово»; 1917).

В связи с *мглой* хочется вспомнить одну из последних статей недавно ушедшей от нас Т. М. Николаевой «Это загадочное слово мгла»[5]. Лексический анализ словоформы *мгла* сделан ею также на базе Национального корпуса русского языка. *Мгла* в русском языке описывается поэтическим корпусом как полупрозрачная субстанция (суспензия — с пылью/пеплом), имеющая коннотацию смерти, завесы, отделяющей тот мир от этого. В статье приводится четверостишие Белого:

Мы были — сумеречной мглой,
Мы будем — пламенные духи.

Миров испепеленный слой
Живет в моем проросшем слухе...
(«Карма»; 1917).

Слово *пламенный* тем самым попадает в пространстве лирики поэта сразу в два семантических узла/кластера — *камня* и *мглы*, устанавливая между последними хрупкое тождество в противопоставлении между *камнем* и *мглой* посредством цепочки *пламени/пламенный/пламенеть*. Интересно, что *мгла* — в соответствии с темой стихотворения, посвященного карме, постоянству в трансформациях — отнесена к прошлому времени, а *пламень* — к будущему, но это будущее наполнено *пеплом*, метафорически обозначая память об ушедших мирах. Темпорализация *пламени* опять отсылает к словоформе *камень* по принципу противопоставления одного другому, ассоциируясь с одной из главных свойств *камня* в культурном сознании — преодолевать время (мифопоэтика «прорастает» в общепринятом понимании физических свойств минерала по признаку неорганического, которому свойственна стабильность, прочность, неизменность). Отсюда мемориальная функция камня в культуре. Наполненная пеплом *мгла* как диссоциированная фракция, суспензия (нечто, что раньше было камнем) осуществляет тем самым посредническую функцию (что соответствует и выводам Т. Н. Николаевой) между пламенем (живым) и камнем (мертвым) и при этом сближает, отождествляет их как противопоставление в тождестве, как две родственные разнонаправленные стихии, *огонь* и *земля*. Камень и пепел объединены и мотивом *белого*:

И над каменным
Кряжем —
— Невнятными
Майями
Дальних
Печальных
Годин —
— Быстро выпала
Ворохом
Белого пепла
Зима...
(«О полярном покое»; 1922).

Сравним у С. Городецкого:

Вот уж виден этот *камень*,
А из *камня белый пламень*, —
Адовик, страна твоя!
(«Богомол»; 1906).

Белый цвет камня отнесен к категории времени, причем последнее описывается как мгла/майя: *майя годин*. К категориям времени относятся эпитеты *старый* и — с антропоморфным переносом — *седой*. *Камень* и *пепел* посред-

ством *мглы* как медиатора описывают время, а общее и для камня, и для пепла свойство быть *белым*, во-первых, повышает камень в статусе[6] и, во-вторых, обращает время в пространство, то есть сообщает ему качество вечности, обездвиженности.

Вместе с тем *камень* у Белого наделен свойством живого. Движущийся камень — пущенный из роковой пращи — это живое, лишенное покоя существо, вырванное из своего физического бытия и стремящееся в него вернуться обратно. *Камень пламенеющий* (в связи с рифмами, в том числе анаграммированными) — это тоже *живой камень*. У Белого пламенеют особенно излюбленные им драгоценные камни, напомним, среди них — амиант, бриллиант, изумруд, лазурит, бирюза, что соответствует выводу исследователя о том, что «Для <...> раннего символизма <...> превращение в (драгоценный) камень <является> предпосылкой к бессмертию артефакта»[7].

Такого рода противоречивое единство *живого* (по признаку способности к движению) и мертвого (по признаку обездвиженности) составляют особенность «каменного текста» у Белого, его антиномическую природу. Это само по себе было бы вполне тривиально, если бы не медиатор *мгла* (с его семантической эквивалентностью слову *пепел*), означающий затрудненное зрение, то есть в переживании времени акцентируется зрительное начало, переводя время в категорию пространства. Пепел, делающий камень не просто белым, а по-человечески старым (седым), снимает противоречие *живой/мертвый*, перемещая его в поле оппозиции *неживой/немертвый*:

Шиповник, как пламень,
Висит над водой;
Бьют пенные брызги
О камень седой

(«Серебряно плещет струя ручейка...»
[«Лесные встречи», 5]; 1902–1931).

Камень седой + *брызги* — отсылают к *мгле*. Становится понятным, что *камень* Андрея Белого родственен тому особому сумеречному медитативному состоянию сознания (озаренного лишь отдельными всполохами пламени), которое заставляет вспомнить основанную на полутонах живопись В. Борисова-Мусатова, мерцающую графику В. Чекрыгина, каменеющие пейзажи коктебельских акварелей М. Волошина. Таким образом, *камень* из падающего и бросаемого, то есть из физического объекта неживой природы, стремится — посредством активизации своих кинетических возможностей и стяжения антропоморфных свойств — превратиться в (немертвый) субъект, способный пламенеть, сиять, жалить и, преодолевая неумолимость пламени-времени, овладевать пространством. Таков результат семантического анализа леммы камень в поэтическом подкорпусе Андрея Белого.

Эту линию Белого позже разовьет Велимир Хлебников, сменив белое на черное, а пламенеюще-мглистое на телесно-эротическое:

«*Черные живые камни стоят* среди стволов, точно темные тела великанов, вышедших на войну» («Зангези»; 1922);

«И их темно-зеленый узор обвил камень сеткой» («Ка»; 1915);

«Он испытывал мучения Монтезумы, когда все бывало безоблачным или когда Лейли *подымала камень и дотрагивалась до него губами и тихо целовала его, не подозревая в нем живого существа*, и говорила языком Гоголя “тому, кто умеет усмехаться”» («Ка»; 1915).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 44.

2 О так называемом «диаволическом символизме» см. там же.

3 Все цитаты даются по Национальному корпусу русского языка (http://www.ruscorpora.ru). Здесь и далее выделено мною — *Н. З.*

4 *Ханзен-Лёве А.* Мифопоэтический символизм. Система поэтических символов. СПб., 2003. С. 576.

5 *Николаева Т. М.* Это загадочное слово *мгла* // Категория взрыва и текст славянской культуры. Сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2016. С. 34–43.

6 *Иванов Вяч. Вс.* Цветовая символика в географических названиях в свете данных типологии (К названию Белоруссии) // Балто-славянские исследования 1980. М., 1981. С. 163–176.

7 *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. С. 65.

О. А. Клинг (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ: АВАНГАРД ДО АВАНГАРДА

Перефразируя слова Достоевского о Гоголе, можно сказать, что весь русский авангард во многом вышел из полы сюртука Андрея Белого.

Андрея Белого можно назвать авангардистом до авангарда.

Одно из свойств литературы, если под ней понимать не только тексты, но (хотел написать «а», однако «но», если выразиться в стиле Андрея Белого или Хлебникова, побеждает здесь «а») и совокупность всего того, что помимо текстов входит в понятие «литература», а это контекст, литературный и журнальный (по отношению к эпохе Белого это было еще актуально; не в пример нашим дням), издательский, критический, биографический и внебиографический, на уровне творческой истории произведения, поэтики текста или совокупности тестов («текст без берегов»: того или иного писателя, направления, эпохи и т. д.), интертекстуальность, многое-многое другое, чего в статье не перечислить. Литературная томограмма конца XIX — начала XX в. поменялась за сто с лишним лет стремительно.

Еще не так давно идея о том, что точка отсчета авангарда в России начинается не с 1914, а на десятилетие раньше, была новой, воспринималась как гипотеза. Речь идет о понимании термина «авангард» в расширительном значении. И в то же время в конкретном — как историко-литературного явления конца XIX — начала XX в. Сегодня такой взгляд на авангард утвердился.

Следует вспомнить, как это происходило в короткую эпоху конца XX — начала XXI в., в эпоху, которую, может быть, со временем назовут платиновым веком русской культуры. Тогда многое менялось в нашем представлении о литературе. Это один из самых радикальных историко-литературных переломов.

В первую очередь это касалось проблемы *символизм и авангард*. В противовес точке зрения исследователей (А. Флакер, П. Бюргер, И. Смирнов и др.), которые настаивали на принципиальном отличии моделей мира у символистов и авангардистов, появилась другая (известный немецкий ученый Р.-Д. Клюге), согласно которой авангард только довел идеи символистов до крайности, а не изобрел сам.

В символизме — европейском и русском — происходило столкновение двух тенденций: предавангардистских и «неоклассических». Таким образом, предтечей и даже началом авангарда был символизм.

Итак, за последнее время изменилась литературная томограмма начала XX в. Восстановлена более полная и более объективная картина культурного развития той эпохи. В свете этого попробуем увидеть приметы авангарда до авангарда у Андрея Белого в синхроническом аспекте. Правда, очень трудно, а может быть, и не стоит вовсе сбрасывать со счетов диахронический подход. Следует, однако, помнить не только о соссюровском понимании термина «синхрония» в филологии, но и об этом термине в психологии, в том числе понятом в духе К.-Г. Юнга. Речь идет о необычном совпадении нескольких внешних событий с внутренним состоянием, переживаниями.

Совершенно с другой стороны к теме «Белый и авангард» подходил М. Л. Гаспаров — исследовал влияние футуристов на позднего символиста.

Юнговское понимание синхронии подходит к вычленению у Белого авангарда до авангарда, к пониманию его творческой эволюции. Точкой отсчета для изучения синхронистического среза в творчестве Белого берем временной отрезок с 1901 по 1904 г. Особое внимание — 1903 г. Он имеет исключительное место в истории русского символизма и русской литературы в целом и в творческой судьбе Белого в частности. Синхронический срез творческих исканий Белого в контексте очередного периода «бури и натиска» русского символизма дает очень многое. Белый и его еще тогда немногочисленные тексты — часть решающего наступления Брюсова на литературном фронте за место символизма под солнцем. В письме к Белому от 31 июля 1903 г. Брюсов пишет: «Эта осень — что-то вроде генерального сражения. Ватерлоо или Аустерлиц?»[1]. Перечисляя 8 сборников стихов, которые планировал издать «Скорпион» в 1903 г. (Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Федора Сологуба, самого Брюсова, И. Коневского, Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта), Брюсов включает в состав модернистского авангарда имя Белого. Скорее всего, это аванс на будущее: Белого мало кто знал в те годы. У него не было в 1903 г. весомой литературной репутации. Его литературный багаж к тому времени был крайне скуден. Опубликованы к 1903 г.: еще за подписью «Борис Бугаев» статьи «Певица» и «Формы искусства» в журнале «Мир искусства» за 1902 г. (№ 11 и 12), «открытое письмо» «Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам» в «Хронике» журнала «Мир искусства» (1903. № 7). В альманахе «Северные цветы» (М., «Скорпион») за 1903 г. были напечатаны цикл стихов «Призывы» и драматический отрывок «Пришедший», в «Альманахе книгоиздательства “Гриф”» (М., 1903) — цикл стихов и «Отрывки из 4-й симфонии», в № 1 журнала «Новый Путь» — отрывок из письма Белого к Мережковскому под заглавием «По поводу книги Д. С. Мережковского “Л. Толстой и Достоевский”» (за подписью «Студент-естественник»).

Решающим событием, конечно, стало рождение писателя Андрея Белого в середине ноября 1901 г. В составленной А. В. Лавровым «Хронологической канве жизни и творчества» Белого читаем: «Решение М. С. Соловьева и В. Я. Брюсова печатать 2-ю “симфонию” с маркой издательства “Скорпион” под псевдонимом “Андрей Белый” (придуман М. С. Соловьевым)»[2]. В апреле 1902 г. выходит «Симфония (2-я, драматическая)».

В февральской книжке «Нового пути» за 1903 г. печатается уже за подписью «Андрей Белый» рецензия на «Драму жизни» К. Гамсуна (выпущена в «Скорпионе» в 1902 г., переведена С. А. Поляковым), заказанная Брюсовым; в 1904 г. — «Северная симфония (1-я, героическая)» («Скорпион»).

Правда, у Белого уже есть неопубликованные или незавершенные произведения. Летом 1903 г. создан почти весь том «Золота в лазури», написаны, но еще ждут выхода в свет важнейшие для миропонимания Белого статьи «О теургии», «Символизм как миропонимание», «Критицизм и символизм». Обозначим здесь, что вышло у Белого в 1904 г.: самое главное — «Золото в лазури», цикл стихов и рассказ «Световая сказка» в «Альманахе “Гриф”», статьи и рецензии в «Весах» и др. изданиях.

Важный момент: когда Брюсов в 1903 г. пишет о накале литературной борьбы — «Ватерлоо или Аустерлиц» — книга «Золото в лазури» еще в «Скорпионе» в виде рукописи. Но именно Белого Брюсов рассматривает как своеобразный литературный таран, который должен пробить брешь в оборонительной стене противника — писателей-реалистов. Именно на это были нацелены не только «Скорпион», но и затевающиеся «Весы». Ведь история «Весов», особенно в первые два года издания, когда в них печатались только статьи и рецензии, — это история одного из самых решительных сломов в русском литературном сознании XX в.

В Белом Брюсов видит огромный авангардный потенциал, который сметет многое на устоявшемся литературном поле. Не случайно появление книги «Золото в лазури» будет встречено шквалом нападок, который уступал разве что выходу в свет в начале 1890-х гг. сборников «Русские символисты» и был преддверием нападок на русских футуристов.

Вспомним понимание синхронии у Юнга: необычное совпадение нескольких внешних событий с внутренним состоянием, переживаниями. В случае с Белым и волной авангарда 1903–1904 гг. это работает.

Русский футуризм вырос из двух предавангардных волн в промежутке двух десятилетий — 1894 и 1904 гг. На гребне предавангардной волны был Брюсов, а рядом — Белый.

При этом у Белого, как у всех зачинателей нового, теория и практика идут рука об руку. Он не только авангардист до авангарда. Но и формалист до формализма.

В плане теории показательна статья 1902 г. «Формы искусства». Слово *«форма»* у Белого многозначно. Это и синоним к понятию *«виды искусства»*. И такое значение в статье доминирующее. Однако осознанно или подсознательно Белый все же оперирует понятием «форма», а не понятием «вид». Здесь неслучайна двойственность словоупотребления — да, форма как вид искусства, но эта классификация дана на основе специфики *формы* произведения в разных видах искусства. Так два значения слова у Белого сливаются воедино. Правда, свою статью Белый называет не «Форма в искусстве», что было и возможно по смыслу, а «Формы искусства». Но вслед за Брюсовым он одним

из первых ставит проблему *формы* в центр эстетики. Мы знаем, что русские формалисты называли себя морфологической школой, но остались в истории мировой науки *формалистами*. Сходный случай был в искусстве: «гилейцы», будетляне с легкой руки Брюсова остались все же русскими футуристами. Но точкой отсчета для русского формализма является статья Белого 1902 г. «Формы искусства», которую в 1910 г. он включит с авторским комментарием в книгу «Символизм». Даже в 1925 г. Б. Эйхенбаум называл «Символизм» настольной книгой всего поколения 1910-х гг., откуда формалисты, по его признанию, многое взяли, отбросив, правда, «мистику».

В ответном письме А. А. Блоку (Блок разбирал статью «Формы искусства») от 6 января 1903 г. Белый оперирует тремя уровнями анализа искусства:

> «Центр Вашего письма — указание на недостаточно резкую границу у меня между искусством и более чем искусством, т. е. теургией; но мой угол в статье — формы <...>. Взгляд на эволюцию искусства, рассматриваемого: 1) формально (дух музыки), 2) идейно (искание Лучесветной Подруги), 3) мистически (последняя музыка Конца)»[3].

По мнению Белого, «в статье перспектива не соблюдена. Смутно намекаю “о главном” в чуждой сфере формальности»[4].

Хотя Белый называет «сферу формальности» «чуждой», от словосочетания «сфера формальности» ведет мостик к формальному методу. Как уже было сказано выше, русские формалисты во многом приняли теорию Белого, но отвергли решительно мистику.

Напомним, что название доклада Белого в студенческом филологическом обществе, из которого выросла статья в «Мире искусства», — «О формах искусства» — отчетливо обозначает двойственное понимание писателем проблемы формы (доклад стал поводом для скандала). И все больше пробивается значение слова «форма» не как вид искусства, а как его внешняя, формальная сторона. Кстати, комментируя свою статью 1902 г. к переизданию в книге «Символизм», Бе́лый так и пишет: «Существует два главных взгляда рассмотрения искусства; искусства классифицируются с точки зрения их содержания и формы»[5].

Затем у Белого при разговоре об искусстве появятся такие понятия как «пища», «переработка»[6], от которых рукой подать до формалистского термина «материал». И само понятие *«материал»* (С. 95) также встречается во второй главе статьи «Формы искусства». Другие понятия из анализируемой статьи Белого — «формы и краски», «отношения света к тени», «цвет и качество формы, т. е. *вещество формы* (курсив мой. — *О. К.*)» (С. 90) — также являются вариантами «материала» формалистов. Белый придает словосочетаниям *«вещество формы», «вещество»* особое значение, вводит понятие об «искусстве *вещества*» (С. 90) как новой форме искусства:

> «Цвет формы является звеном, соединяющим искусство формы с живописью; вещество формы заставляет нас подчеркнуть возможность существо-

> вания <...> искусства *вещества.* Качество вещества, его характер может быть предметом искусства» (С. 90).

Перечисленные выше понятия Белого вместе с его «качеством вещества» подтверждают предположение о том, что в статье «Формы искусства» речь идет не только о его видах, но и о *форме* как о составной части произведения.

Но даже в размышлениях о двух типах форм — пространственных и временных («Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возникают пространственные формы искусства, во втором случае — временные» — С. 90) Белый понимает их не только и не столько как *виды* искусства. У него акцент на разнообразие, особенности (любимое у формалистов — специфику искусства) форм.

К «трем пространственным формам искусства» Белый относит «живопись, скульптуру, зодчество» (С. 91). Во «временных формах искусства» Белый отмечает «значение движения»: «Отсюда роль ритма как характер временной последовательности в музыке, искусстве чистого движения» (С. 91).

Особое место отводится поэзии:

> «Если музыка — искусство беспричинного, безусловного движения, то в поэзии это движение обусловленно, ограниченно, причинно. Вернее, поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени. Здесь совершается <...> переход от пространственности к временному» (С. 91).

Белый не случайно обращается к Шопенгауэру:

> «Итак, поэзия — узловая форма, связующая время с пространством. Соединение пространства и времени является, по Шопенгауэру, сущностью материи. Шопенгауэр определяет ее как законопричинность в действии. Отсюда необходимость причинности и мотивации в поэзии как формы "закона основания". Эта причинность может выразиться разнообразно: и сознательной ясностью, сопровождающей образы, и внутренней обоснованностью поэтических образов. Логическая последовательность является, выражаясь образно, как бы проекцией причинности на плоскость нашего сознания, понимая под нашим сознанием то, что Шопенгауэр определяет как разумное знание» (С. 91).

Хочется обратить особое внимание на центральное для Шопенгауэра положение (важное для Белого): «Знать — значит иметь в своем духе для произвольного употребления такие суждения, которые имеют в чем-либо, вне себя самих, достаточное основание познания» (С. 91).

Белый подчеркивает: «Творчество руководит сознанием, а не сознание творчеством». Но тут же в связи с Гете создает афоризм: «Kunst происходит от слова können (уметь)» (С. 92). И это тоже предварение идеи русских формалистов об искусстве как делании вещи.

Белый уточняет, как он понимает форму: «Под формой искусства мы разумеем способы выражения изящного, связанные друг с другом определенным единством их внешнего обнаружения» (С. 95).

Белый расшифровывает:

> «Для многих видов поэзии таким единством будет слово, для живописи — краски, для музыки — звук, для скульптуры и архитектуры — вещество. Имеется возможность говорить о качестве и количестве необходимого материала для формы. Важно, чтобы наименьшее количество материала для формы было наилучшим образом приспособлено к выражению содержания. Полнота передачи художественного содержания зависит не только от количества материала, но и от качества его. Лаконизм является существенною чертою искусства: лучше недосказать, чем пересказать. Форма и содержание находятся в обратном отношении друг к другу» (С. 95).

Так декларируется примат формы над содержанием. И это — авангардистский принцип *делания* произведения искусства; на языке Белого 1902 г. — *вещества формы,* «искусстве *вещества*», которое он реализовал в своем раннем творчестве до авангарда. В Белом уже на раннем этапе творчества воедино и органично сливались устремления теоретика и практика авангарда.

Принцип «вещества формы», «искусства вещества» (на языке авангарда, цель которого — дать новое, опрокидывающее привычные приемы изображения действительности) подчеркнуто манифестарно проявился во Второй Симфонии Белого:

> «Стояла душная страда. Мостовая ослепительно сверкала.
>
> Трещали извозчики, подставляя жаркому солнцу истертые, синие спины.
>
> Дворники поднимали прах столбом, не смущаясь гримасами прохожих, гогоча коричнево-пыльными лицами.
>
> На тротуарах бежали истощенные жаром разночинцы и подозрительные мещане.
>
> Все были бледны, и надо всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди.
>
> Оттуда лились потоки металлической раскаленности. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде»[7].

Так как Белый выдвинул в статье «Формы искусства» положение о том, что «поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени» (С. 91), создание симфоний на стыке прозы и поэзии призвано было дать произведение, показывающее сам механизм пересоздания действительности в искусство. Отсюда роль ритма, о котором Белый также писал в статье «Формы искусства». Этот прием узнаваем и в более поздних прозаических произведениях Белого, в том числе в «Петербурге».

Авангард до авангарда у Белого можно продемонстрировать на примере стихотворения «Осень» (август 1903 г.) из «Золота в лазури». Это цикл, состоящий из двух стихотворений.

1

Огромное стекло
в оправе изумрудной
разбито вдребезги под силой ветра — чудной —
огромное стекло
в оправе изумрудной.

Печальный друг, довольно слез — молчи!
Как в ужасе застывшая зарница,
луны осенней багряница.

Фатою траурной грачи
Несутся — затенили наши лица.

Протяжно дальний визг
окрестность опоясет.
Полынь ветлой испуганно нам машет.

И красный лунный диск
в разбитом зеркале, чертя рубины, пляшет.

2

В небесное стекло
с размаху свой пустил железный молот...
И молот грянул тяжело.
Казалось мне — небесный свод расколот.

И я стоял,
как вольный сокол,
Беспечно хохотал
среди осыпавшихся стекол.

И что-то страшное мне вдруг
открылось.
И понял я — замкнулся круг,
И сердце билось, билось, билось.

Раздался вздох ветров среди могил: —
«Ведь ты, убийца,
себя убил, —
убийца!»
Себя убил.

За мной пришли. И я стоял,
Побитый бурей сокол —
молчал
среди осыпавшихся стекол.

У Белого есть три произведения под названием «Осень». Самое знаменитое из них (и по праву) — «Осень» 1906 г. — «Мои пальцы из рук твоих выпали. / Ты уходишь — нахмурила брови. // Посмотри, как березки рассыпали / Листья красные дождиком крови». Отсюда вышла любовная лирика

С. Есенина. «Осень» 1903 г. менее известна, однако именно в ней отразились авангардистские искания Белого.

Во-первых, «лесенка», которую, как уже давно писал М. Л. Гаспаров в связи с «Весельем на Руси», следовало бы называть не лесенкой Маяковского, а лесенкой Белого. А ведь лесенка Маяковского — хрестоматийный пример авангарда в поэзии. И это растиражировано многократно.

Во-вторых, небесная семантика, порой ее называют даже небесная арматура футуристов, которая будто бы принципиально отлична от символистской. В этом стихотворении Белого она представлена в изначальном своем виде. У Белого есть и чаще всего присутствует и другое небо — в духе символизма, как воплощение гармонии. И это считается символистским штампом, от которого отказались авангардисты. Но уже и у Белого *небо* в разбираемой нами «Осени», предельно катастрофично: «Огромное стекло / в оправе изумрудной / разбито вдребезги под силой ветра — чудной...» Более того: «В небесное стекло / с размаху свой пустил железный молот... / И молот грянул тяжело». В небо запущен даже не «ананас», о котором много писали критики и который виртуозно исследовал В. Абашев в статье «Ананас на русской почве: о стихотворении Андрея Белого “На горах”»[8], а «железный молот». При этом кто является носителем этого действия — «В небесное стекло / с размаху свой пустил железный молот...», не совсем ясно: то ли лирический герой, то ли двойник «горбуна седовласого» из стихотворения «На горах».

Композиция цикла — зеркальная. Это подчеркивает и семантику зеркала — центральную для цикла.

Письмо, точнее — часть письма Белого к Блоку от 19 августа 1903 г. можно считать автокомментарием к циклу «Осень». На это указывают датировка и письма, и цикла (август 1903 г.) и место создания обоих произведений — Серебряный Колодезь. Это совпадение не случайно. И это еще один ключ для сопоставления и понимания, например, мотива изумрудов. При чтении первого стихотворения цикла можно на некоторое время подумать, будто речь идет о предметном мире — о зеркале, «стекле в оправе изумрудной». Но письмо к Блоку указывает на другое происхождение образа — природное. Белый в духе авангарда переконструировал действительность до неузнаваемости, что видно, повторимся, из письма к Блоку:

> «И Осень сказала: “Да уж сумею, сумею я летние изумруды переплавить в золото и багрец”... С той поры началось увядание. На изумрудном фоне показались пятна золота — пурпурного золота, чтоб засохнуть, свалиться, пролететь <...>. Вот сижу на террасе и пишу Вам. <...>. Большие желтые листья, срываясь, проносятся. Летят, улетают, как времена. Вечно-грядущая, нежная, милая, ясная близость пересыпает жемчугами — и брызжут, и бьют в оконные стекла капли эти — слезы осени...»[9].

В этом письме раскрывается подтекст цикла «Осень»:

> «Чье-то похолодевшее лицо *так просто* улыбнулось, закрыло тонкими пальцами глаза. И шепчет, и шепчет: “В безвременье... на далекую родину... сквозь мир... улетим — сквозь мир улетим!..” Хочется крикнуть:

> "Милая, Неизвестная, Дорогая... Что уж тут — летим!.." В воздухе плящут атласы Ее воздушно-прозрачных риз. Несется. Несутся ветром атласы Ее воздушно-прозрачных риз»[10].

Перед нами яркий образец авангардистской деконструкции действительности. И по этому пути пойдут многие представители авангарда.

Ограниченные рамки статьи не позволяют обратиться к другим работам Белого. Упомяну только рецензию Белого на Гамсуна в «Новом пути», где Белый пишет о переводе Полякова: «Перевод так хорош, что нельзя пожелать лучшего»[11]. Особого разбора заслуживает авангардная теория и практика Белого 1904 г. — многочисленные статьи и рецензии в «Весах».

Но и синхронистический срез творчества Белого, который был частично представлен в данной статье, доказывает: Белый был авангардистом до авангарда.

Андрей Белый, как и весь символизм в целом, оказал огромное влияние на Бориса Пастернака. Тем не менее Пастернак, который, может быть, был, особенно до «Второго рождения», одним из высших достижений русского авангарда, отдавая должное Белому, считал, что его путь, как и искания Велимира Хлебникова, тупиковые.

За вычетом раннего Б. Пастернака (особенно «Детства Люверс»), «Зверинца» Хлебникова, произведений Б. Лифшица и некоторых других, проза авангарда в России представлена Андреем Белым. Он не только ее родоначальник, но и одна из вершин.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Переписка <В. Я. Брюсова> с Андреем Белым. 1902–1912 / Вступит. ст. и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 360.

2 *Лавров А. В.* Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 773–805.

3 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2011. С. 24.

4 Там же.

5 *Андрей Белый.* Формы искусства // Андрей Белый. Собр. соч.: Символизм. М.: 2010. С. 370.

6 «Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления. Действительность является по отношению к искусству как бы пищей, без которой невозможно его существование. Всякая пища идет на поддержание жизни. Для этого необходимо ее усвоение. Перевод действительности на язык искусства точно так же сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности» (*Андрей Белый.* Формы искусства // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 90. Далее — ссылки с указанием страницы в тексте).

7 *Андрей Белый.* Старый Арбат: Повести. М.: 1989. С. 97–98.

8 Russian Literature. 2002. Vol. LI. С. 121–143.

9 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 94.

10 Там же.

11 Новый путь. 1903. № 2. С. 171.

Н. Милькович (Сербия)

МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА ПОЭТА-ПРОРОКА В СБОРНИКЕ «ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Немало в истории мировой литературы, а в том числе и в русской, было лириков, подтверждающих древнюю мысль о том, что поэт является своеобразным рупором или медиумом между высшими силами на небесах и народом на земле. При упоминании термина поэт-пророк в нашем сознании сразу всплывают имена Пушкина и Лермонтова. К числу этих пророков принадлежал, несомненно, и Андрей Белый — этот «мирогражданин»[1], как сам себя назвал. Если почитать воспоминания его современников и ему близких людей, то Белого чаще всего описывают такими словами, как шут, юродивый, гений, сейсмограф, клоун, сивилла и др.

Его пророческий дар виден уже в первом поэтическом сборнике «Золото в лазури» (1904). Перед читателем проходит ряд сказочных персонажей: кентавров, гномов, великанов и др., взятых, видимо, из Первой Симфонии и поэзии В. Брюсова, но наряду с ними ярким является и образ поэта-пророка. Уже в первых строках лирический субъект, сочувствующий поэту, заклинает его «говорить о неслышном полете столетий»[2]:

Поэт — ты не понят людьми.
В глазах не сияет беспечность.
Глаза к небесам подними:
с тобой бирюзовая вечность...

(«Бальмонту». С. 80).

Но поэт ничего не боится, поскольку сам ведает конец своего пути и поэтому говорит: «И умчусь сквозь века в лучесветную даль...». Для Белого понятие луча, света (лучесвета) очень важно, потому что, с одной стороны, луч ассоциируется с солнцем как символом высшего животворящего начала, а свет — с символом Божественного света, белизны. Белый писал, что «белый цвет — символ богочеловечества. Белый сверкнувший луч мистического солнца — условие необходимое для восприятия божественного “видения”»[3]. Это роднит его с Давидом, который в 50 псалме превозносит молитву: «Окропиши мя иссопом, и очищуся; омыеши мя, и паче снега убелюся».

Одиночество и оставленность — это тяжелая ноша пророка, которую он поневоле берет на себя, ибо «никакой пророк не принимается в своем отечестве» (Лк. 4:24). У Белого в «Золоте в лазури» пророк именно такой: он по-

стоянно один, находится он то в пустыне, то в горах, то в толпе, которая его не понимает:

Стоял я дураком
в венце своем огнистом, <...>
один, один, как столб,
в пустынях удаленных...

(«Жертва вечерняя». С. 165);

Сирый, убогий в пустыне бреду.
Все себе кров не найду...

(«Одиночество». С. 170).

К его словам никто не прислушивается, никакого отклика он не получает; на его призыв только «завыл трусливый шакал...» (С. 165). Находясь на кладбище, он слышит лишь, как «губы бескровные шепчут мольбу... / стонут в гробу» (С. 149) — это, видимо, рвутся духи предков — мотив, который позже появится и у Мандельштама в стихотворении «Да, я лежу в земле, губами шевеля», а потом и у других (Ахматова, Бродский).

М. Кеангели справедливо отмечает, что пространство сборника построено на «оппозиции по вертикали небо — земля»[4], но нам кажется неверным его замечание, что сборник лишен любой топографии, ведь в нем есть земной топос (пустыня, горы, пещера), введенный для того, чтобы ярче нарисовать образ пророка.

Лирический субъект, понимая важность и тяжесть своего бремени, выдает себя смело даже за нового Христа:

Проповедуя скорый конец,
я предстал, словно новый Христос,
возложивши терновый венец,
разукрашенный пламенем роз

(«Вечный зов». С. 85).

Лирический субъект часто возвышается над толпой, контрастирует с ней, ведь он «безумный великан, / на карликов свистящий» (С. 175). Одно из его жилищ — горная пещера: «привольно мне в моей пещере горной» (С. 140). Этот образ отсылает к библейским отшельникам, но также и к Ф. Ницше, ведь Заратустра, проповедуя вечное возвращение, тоже жил в лесной пещере: «<...> Заратустра опять возвратился в горы, в уединение своей пещеры, и избегал людей <...>»[5]. Более того, напомним, что в одной из сцен Заратустра встречает именно карлика: «Стой, карлик! — сказал я. — Я! Или ты! Но я сильнейший из нас двоих: — ты не знаешь самой глубокой мысли моей! Ее бремени — ты не мог бы нести!»[6].

Эсхатологические проповеди — основная миссия пророков. В отличие от ветхозаветных пророков, которые предвещали новую эру и пришествие мессии, пророк у Белого пытается обратить внимание окружающих на то, что рядом, хотя они этого и не замечают.

Пророк у Белого сам возлагает на себя мученический терновый венец, имеющий посвятительное значение. На нем расцвели розы, залитые мученической кровью, но когда речь идет об ушедших кумирах, тогда розы становятся белыми: «Он — букет белых роз» (С. 91). Этот образ есть в Первой Симфонии, где описывается «молодой отшельник, сонный, грустно-камышовый, в мантии из снежного тумана и в венке из белых роз»[7]. Похожий образ-символ позже появится у Блока в поэме «Двенадцать»: «в белом венчике из роз — / впереди — Иисус Христос». Но, как мы уже отметили, пророк, будучи не понят людьми, от подобия Христа, через лжехриста и жалкого, осмеянного арлекина, который «рыдает как дитя» (С. 86), опускается до уровня дурака:

Полный радостных мук
утихает дурак.
Тихо падает на пол из рук
сумасшедший колпак

(«Вечный зов». С. 87).

На примере сборника «Золото в лазури» можно говорить и о соотношении позиции лирического субъекта и самого автора (Белого), потому что, согласно воспоминаниям современников, Андрей Белый, и жил так, как писал — он, по характеристике И. Эренбурга, «блуждающий дух, не нашедший плоти, поток вне берегов»[8]. В одном из писем к А. Блоку он отмечает: «<...> роль юродивого, антихриста, декадента, шута мне послана свыше»[9]. Нечто подобное писал и Ф. Степун: «Психологически близорукие люди часто называли его паяцем: все-де в нем нарочито. Простоты в Белом, правда, не было, но не было в нем и нарочитости: он был скорее юродивым, чем позером»[10]. М. Стойнич-Царичич замечает: «“Золото в лазури”, несомненно, является лирической исповедью»[11].

Наверно, лучшее описание типа поэта, к которому относится Белый, сформулировал С. Есенин в посвященном ему стихотворении «Пришествие»[12]:

Снова мне, о боже мой,
Предстает твой сын. <...>

Из прозревшей Руссии
Он несет свой крест. <...>

Нет за ним апостолов,
Нет учеников

(«Пришествие». С. 150).

Лирический субъект в сборнике предстает и в образе священного рыцаря, охраняемого солнечными лучами, ведь его кольчуга «из горячих, воздушных лучей» — это образ мифического персонажа, чьим покровителем является само солнце. Создается впечатление, что он похож на крылатого ангела, так как в строках «холодеющий вихрь золотой, / затрепал мои белые перья» нарисован образ небесного воина. Этот образ можно отнести и к двенадца-

той главе Апокалипсиса св. Иоанна Богослова, в которой говорится о Жене, «облеченной в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд», которой на подмогу прилетает архангел Михаил с ополчением ангелов, чтобы защитить ее от красного дракона. В ряде других стихотворений пророк носит на голове венок из звезд. Звезды тоже можно отнеси к апокалиптическим символам — там Господь «держал в деснице Своей семь звезд». Встречаются в этом сборнике и другие апокалиптические образы, например, звук трубы и рога: «Мой гном, мой гном, возьми трубу возврата!» («Возврат». С. 140). Или:

Ослепший викинг встал над скалами,
спаленный богом.
Трубит печально над провалами
загнутым рогом

(«Поединок». С. 128).

При этом надо учитывать, что труба — символ двузначный: «"Конец" — в символическом и воплощенно-историческом смысле понимается или ужасом, или любовью. Апокалипсическая труба — и радость, и ужас»[13].

При создании образа пророка Белый выступает продолжателем традиций В. Соловьева:

Для пророка, отца своего,
мы построили храмы,
Не забудем его
никогда мы...

(«Смерть». С. 102).

Явный намек на Соловьева лучше всего виден в стихотворении «Старец», где строки «и кадит на восток, / на восток золотой» перекликаются со стихотворением «Ex oriente lux» Соловьева. Еще сильнее его образ маячит в стихотворении «Не тот», в котором он — «как новый Христос» с «золотисто-янтарной бородкой» — преподносит народу букет белых фиалок, символ Софии, Вечной Женственности. Намек на Соловьева виден и в пророчестве о восстании «двух пророков», за которыми — «последняя борьба мировая» (С. 175).

Идеи о новом пришествии Христовом, о Заре и Вечной Женственности являются той основой, на которой держится мир пророка в «Золоте в лазури», а окончательная цель, к которой стремится поэт — это раствориться в эфире. Более того, осмелимся заметить, что эфир в сборнике мыслится как некая утопия, ведь у русских символистов-аргонавтов была мечта умчаться «За солнцем, за солнцем, свободу любя, <...> в эфир голубой!..» («Золотое руно». С. 81).

М. Кеангели отмечает что лазурь является символом высшего мира в поэтике символизма[14], а нам кажется, что эфир в настоящем сборнике — синоним лазури, всего лишь другое ее именование. Голубизна и в учении Гете о цвете представляет даль, поглощающую человека. В лазури, по словам Белого, должна явиться сама София.

Видение пророка связано с концепцией «священных цветов» (белый, желтый, багряный, бирюзовый, пурпуровый и др.), являвшейся квинтэссенцией творчества Белого. Он писал в одном из писем к Блоку: «<...> от цветов никогда не откажусь, ибо в цвете для меня заключено все то, что создает эзотеризм и цену религиозных образов»[15]. Наряду с цветами, мир Белого стоит и на другой опоре: это вечные звуки, музыка сфер. Кажется, что этот пифагорейский код Белый унаследовал у отца, Н. В. Бугаева, знаменитого математика и философа. Андрея Белого можно уподобить призме, через которую его отец, словно Ньютон, пропустил луч света. Этот цветозвук и есть синестезия Андрея Белого.

Гете утверждал, что цвета являются языком природы, но, в отличие от символистских поисков синестезии, он настаивал на том, что «цвет и звук совершенно несравнимы»[16]. Весь этот взрыв красок, предстающий перед глазами лирического субъекта, сближает его с художниками-импрессионистами, с их умением видеть мир в красочной гамме.

Но дорога Белого, как и дорога лирического субъекта в «Золоте в лазури», была устлана не только розами. Помимо врагов, которых он себе нажил, ему приходилось бороться еще и с самим собой. Как Дон Кихот, он вел неустанную борьбу за постижение своего собственного «Я», так как художник, по его мнению, должен «стать своей собственной художественной формой»[17]. Так характеризовал его Ф. Степун: «<...> фехтует Белый на летающих трапециях не с реальными людьми и врагами, а с призраками своего собственного сознания, с облаченными во всевозможные “ты” и “они” моментами своего собственного монадологически в себе самом замкнутого “я”»[18].

Не всегда у пророка есть сила продержаться до конца: он мучается, падает, даже «камень размозжил ему висок». Не тот ли это камень, о котором говорится в Евангелии: «<...> тот, кто упадет на этот камень, разобьется, а на кого он упадет, того раздавит» (Мф. 21:44).

Лирический субъект предстает перед толпой и в образе мага, ищущего людей и пророков, «о тайне неба вопиющих», то есть он ищет себе равных. Небо на протяжении всего сборника представляет идеал, к которому лирический субъект устремлен.

Очень интересна и идея аргонавтизма, развиваемая Белым в стихотворении «Золотое руно» и получившая развитие в прозаическом отрывке «Аргонавты». Здесь открывается научная сторона его пророческого гения, ведь солнечный корабль, который они строят, предвосхитил эксплуатацию солнечной энергии:

> «Здесь <...> строился огромный корабль Арго, могущий препроводить к Солнцу аргонавтов. Энергия золотых лучей препровождалась в солнечный конденсатор. Воздушный блеск здесь переходил в жидкую лучезарность, которая дальнейшим конденсированием превращалась в золотую ковкую броню для Арго. Будучи изолирована, броня не подвергалась действию жара. Прекращая изоляцию, можно было подвергнуть броню медленному превращению в лучистый блеск с развитием тепловой энергии,

потребной для перенесения Арго и пассажиров сквозь мировые пространства к Солнцу»[19].

Лирический субъект сборника себя не жалеет и отдается целиком своим убеждениям. Белый писал: «И верно — мы отдохнем после жизни; а пока не нужно жалеть сил — нужно сжигать свою жизнь, быть и ледяным и жарким — сжигать жизнь во имя Будущего»[20].

Сборник «Золото в лазури» является прелюдией дальнейшего творчества того, кто «думой века измерил». В заключение приведем высказывание Белого:

> «<...> в наших обычных литературных оценках мы больших людей уплощаем, и что следует иногда уметь дать слово поэту, представить ему наше сознание, убрать предрасудки того сознания; представить ему наше сознание как чашу, чтобы поэт в нас себя перелил и пережил, и уже только потом составить на основе сопереживания свои абстрактные суждения»[21].

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. М., 2001. С. 204.

2 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб.; М., 2006. С. 80. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

3 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 43.

4 *Кеангели М. М.* Лазурь и лазурный у А. Блока и А. Белого // Русская речь. 2010. № 5. С. 31–34.

5 *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М., 2004. С. 77.

6 Там же. С. 151.

7 *Андрей Белый.* Северная симфония (1-я, героическая). М.: Скорпион, 1904. С. 109.

8 *Эренбург И.* Портреты русских поэтов. Берлин: Аргонавты, 1922. С. 61.

9 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 78.

10 *Степун Ф.* Мистическое мировидение и пять образов русского символизма. СПб.: В. Даль, 2012. С. 301.

11 *Stojnić-Caričić M.* Simbolička doktrina Andreja Belogo. Beograd, 1971. С. 199.

12 *Есенин С.* Полн. соб. соч. в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2010. С. 150.

13 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 24–25.

14 *Кеангели М. М.* Лазурь и лазурный у А. Блока и А. Белого. С. 31–34.

15 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 59.

16 *Гёте И. В.* Учение о цвете. Теория познания. М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. С. 19.

17 *Андрей Белый.* Будущее искусства // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 144.

18 *Степун Ф.* Встречи. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей. 1962. С. 162–175.

19 *Андрей Белый.* Золото в лазури. М., 1904. С. 201.

20 Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. С. 171.

21 См. речь Андрея Белого на открытом заседании Вольной философской Ассоциации в Петербурге, посвященном памяти Александра Блока, 28 августа 1921 г. в кн.: Памяти Александра Блока = In memory of Aleksandr Blok. 1880–1980. London: Overseas Publication Interchange Ltd., 1980. (Переиздание кн. 1922 г.). С. 31.

С. М. Пинаев (Москва)

«МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ — ЗА ГРАНЯМИ ВРЕМЕН...»: АНТРОПОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА И АНДРЕЯ БЕЛОГО

Творческие судьбы Волошина и Белого пересекались неоднократно. Одним из самых знаковых «пересечений», вероятно, следует считать антропософские пристрастия, которые во многом определили и сблизили художественные миры двух поэтов. Впрочем, не только сблизили...

М. А. Волошин не был поэтическим иллюстратором каких-либо теорий или учений. В «час таинственных наитий»[1] он ощущал «И терпкость прошедших столетий, / И едкого знания сок» (С. 91). Он «слышал» «гул идущих дней» (С. 98) и постигал «откровенье вечной красоты» (С. 396). Эти знания и ощущения отнюдь не вливались в стройную устойчивую систему. Творчество Волошина представляет собой духовные искания поэта, в меньшей степени — философа. Его сознание — это «сонное» сознание поэта-ясновидца, совлекающего покров «со всего, что в формах, в цвете, со всего, что в звуке слов» (С. 87). «Вечные поиски истоков» (С. 88) приводят Волошина к антропософским откровениям, которые в значительной степени определили «период больших личных переживаний романтического и мистического характера»[2], а также наложили заметный отпечаток на его творчество. Разумеется, заметную роль в формировании мироощущения поэта сыграл Р. Штейнер, интерес к работам которого впервые проявился у Волошина в сентябре 1905 г. (поэт миновал рубеж 28-летия), хотя к «обоснованию и обобщению» своих антропософско-поэтических наитий, как явствует из письма Волошина к Ю. Л. Оболенской от 21 октября 1913 г., он пришел сам[3]. Близким поэту был тезис Штейнера: антропософия — путь познания, сориентированный на приведение духовного в человеке к духовному во вселенной. Впоследствии Волошин выразит свое критическое отношение к антропософии, но это будет, скорее, протест против штейнеристов (как людей, «изнасилованных истиной»), чем против самого Штейнера, к работам и формулам которого поэт, по его словам, все же возвращался.

Тяга к антропософии как бы растворяется у Волошина в его увлечении оккультными науками, эзотерикой. Весной и летом 1905 г. поэт активно общается с теософкой А. Р. Минцловой. Их встречи сопровождаются изучением руки художника и беседами об оккультизме. Волошинская знакомая всячески подогревает его антропософские пристрастия. Не без содействия своей духов-

ной наставницы поэт проходит «мистерию готических соборов» (июль 1905). Примерно тогда же Волошин читает масонскую литературу, изучает каббалу. 22 мая, после приема в «Великую ложу Франции», он становится масоном. «Интерес к оккультному познанию был настолько велик, — отмечает художник в «Автобиографии», — что совершенно отвлек меня от русских событий 1905 г. и удержал <...> вдали от России»[4].

Следует отметить, что антропософские мотивы в творчестве поэта далеко не всегда звучат в «чистом» виде, что они чаще всего вливаются в более широкую эзотерическую ауру. К тому же — поэтически переосмысляются. Так, важнейший антропософский постулат — блуждание в звездных коридорах вечности и перевоплощение человеческого «я» — воспринимается Волошиным как утверждение торжества и бессмертия духовного начала, превозношение личности в ее божественной ипостаси: «И не иссякнет бытие / Ни для меня, ни для другого: / Я был, я есмь, я буду снова! / Предвечно странствие мое» («Я верен темному завету...», 1910; С. 154).

Мистические пристрастия Андрея Белого изначально проявились в утверждении принципа теургии (статья «О теургии», 1903), понимаемой им как «способность религиозного делания»[5] (то, что С. Булгаков вслед за Вл. Соловьевым связывал с активностью софийного преображения мира). Белый-поэт нашел выражение импульса магической теургии в образе аргонавтов («Золотое руно», 1903), устремляющихся «за солнцем, свободу любя», «в эфир голубой»[6]. Поэт, в понимании Белого, «борясь с упадающим мраком», преодолевает время и пространство, постигая и «безумье миров» и «полет столетий» («Бальмонту», 1903; С. 80). Его устремления надмирны. Его «обитель» не совпадает с земной системой координат: «В страхе замрем / Грустны и немы. / И не поймем — / Где мы. // Белый атлас... / Свод полнозвездный... / Приняли нас / Вечные бездны» («Туда», 1904; С. 265).

Уже здесь намечена почва для восприятия антропософии как системы тайного знания о гиперфизическом мире человека и тайнах Вселенной, духовной науке, которую Н. Бердяев предпочитал называть «космософией».

Андрей Белый встретился с Р. Штейнером, как пишет он в своих воспоминаниях, в 30-летнем возрасте (встреча состоялась весной 1912 г., когда поэту было уже за 30), и это была, по его словам, «встреча со *светом тепла*», ощущение «ясности зрения», разумеется, зрения мистического. «В Рудольфе Штейнере, “внутреннем учителе”, раскрывался педагог, незаметно окрыляющий ученика свободою и непредвзятостью; и тут педагог сливался с мыслителем»[7]. Благодаря Штейнеру Белый «понял *впервые* себя» и «понял *впервые* Иисуса»[8].

Волошин никогда не считал Штейнера своим непосредственным учителем и не погружался с головой в бездны антропософского учения. Его духовно-религиозные «блуждания» пересекались с «личностью доктора Штейнера» («...Ты встречный, ты иной, / Но иногда мне кажется, / Что ты — / Я сам». С. 412) и терялись в «пути усталости». Белый, как человек более страстный, полностью отдается духовной науке, становится адептом Доктора и его «сокровенных знаний». «Инопланетный гастролер» или, по выражению Д. Мальмстада,

«исследователь неведомых земель обретенной реальности», Андрей Белый назвал «антропософский» период своей жизни (наиболее интенсивный — в 1912–1916 гг.) более богатым, «чем вся жизнь “до” и вся жизнь “после” (в событиях внутренних и странных)»[9].

Волошин воспринимал антропософские постулаты на уровне сознания или подсознания, холодно-отстраненно. Эзотерические увлечения не затрагивали его психофизической природы. Белый в «Материале к биографии» вспоминает случаи «выхождения из себя (когда я, не засыпая, чувствовал, как выхожу из тела и нахожусь в астральном пространстве)», ощущения себя «точно беременной женщиной, которой надлежит родить младенца <...> “Я” большое», «вхождения в Дух». В записях за 30 декабря 1913 г. Белый вспоминает, что на лекциях Штейнера об «Аполлоновом свете» произошло чудо: «<...> мне показалось, что сорвался не то мой череп, не то потолок зала и открылось непосредственно царство Духа: это было, как если бы произошло Сошествие Св. Духа; все было — свет, только свет <...> когда я двинулся с места, я почувствовал как бы продолжение своей головы над своею головой метра на 1½; и я чуть не упал в эпилепсию <...>. Духовные миры как бы опустились на нас <...> весь день и всю ночь длились для меня духовные озарения <...>»[10].

М. Волошин воспринимал антропософию как человекопознание — анатомию души и духа, т. е. выявление высшей мудрости, заложенной в формы жизни. Разумеется, далеко не все здесь представляется ясным и самоочевидным. Даже близко знавшая поэта Марина Цветаева, называя Макса «знающим», «пантеистом», «гетеянцем», не пыталась нащупать «мост к его штейнерианству, самой тайной его области», о которой она ничего не знала, «кроме того, что она была, и была сильнее всего»[11]. Так или иначе, без учета антропософского мировоззрения невозможно полноценно воспринять такие стихотворения Волошина, как «Сатурн» (1907), «Солнце» (1907), «Луна» (1907). Отголоски штейнеровских теорий ощутимы в стихотворениях «Кровь» (1907), «Грот Нимф» (1907), из более поздних: «Пещера» (1915), «Материнство» (1917), «Подмастерье» (1917) и др. Даже в 1919 г. в Одессе Волошин будет вызывать своими антропософскими парадоксами ироническое подтрунивание И. Бунина.

Рудольф Штейнер и его последователи считали, что человек в своей стадии земного воплощения является промежуточной фазой эволюции его духовного «я». Кроме физического мира, доступного чувственному восприятию, существуют и другие сферы. Материальный мир представляет собой лишь сгущение элементов этих сфер. Материя вторична, она возникла и развилась из духа. Это же можно сказать и о земном шаре. Прежде чем дойти до своей нынешней стадии, он проходил через три фазы телесного воплощения, перемежаемой состоянием чистой духовности. Первое планетарное воплощение Земли — Сатурн (Сатурническая стадия), второе — Солнце, третье — Луна. Без знания этой антропософской концепции невозможно эзотерическое прочтение стихотворений Волошина «Сатурн», «Солнце» и «Луна».

Одним из наиболее показательных в этом плане представляется сонет «Сатурн». Здесь открывается целая галерея образов антропософской космогонии:

и почти что духовное состояние Земли на первой стадии своего существования (у Волошина — сгущение звездного сока), и представление Штейнера о том, что в космическом становлении человека участвуют духи воли («творящих числ и воль мерцающий поток»), и то, что Земля и нечто, предшествующее человечеству, состояло сначала из «воли», потом из «тепла», наконец, из «света» («мерцающий поток») и «звука» («живые ткани тел, но тело было звук» — С. 111). Не случайно очень высоко ценила этот сонет А. Р. Минцлова. Сразу же после его написания в апреле 1907 года она направила поэту письмо, в котором просила его рассказать о Сатурне — «о том Сатурне, где витали — не люди еще, нет! Но призрако-люди...»[12].

Андрей Белый несколько позднее в своих поэтических и прозаических опытах пытается зафиксировать символы своих «духовных узнаний»[13], зарисовать «жизнь ангельских иерархий на Луне, Солнце, Сатурне в связи с человеком», видя в этом человеке себя и воспринимая «иерархии» как «звучащие образы»[14]. Работая над романом «Петербург», Белый прямо или косвенно передавал героям произведения свой антропософский опыт. В частности, перерождение Николая Аблеухова обусловлено его тягой в астральные миры, «космическую безмерность»[15], осознанием жизни как круговращения бытия. Подобно Волошину, Белый соотносит истинную «родину» человека с космическими мирами, а его судьбу — с движением светил. Тело воспринимается как «ненужный балласт», отбросив который можно отлететь от земли в «мировые безмерности», туда, где «стародавный Сатурн поднимал из огневого центра черные эонные волны»[16].

Сообщая М. В. Сабашниковой о задуманных стихах «планетного» цикла, Волошин, в частности, пишет 12 ноября 1906 г.: «При разрыве с каждой планетой бывает страшная трагедия, которая и заложена в той стихии, которая выработалась на этой планете. Кровь — трагедия Сатурна. Зрение и ощупь — трагедия Солнца. Пол — трагедия Луны». И еще: «<...> кровь возникла на той планете, что была древнее Солнца <...>». Человеческий дух сопричастен тайнам вселенной. Кровь также «знает больше человека»[17]: «И мысль рванулась... и молчит. / На дне глухая кровь стучит... / Стучит — бежит... Стучит — бежит... / Слепой огонь во мне струит. / Огонь древней, чем пламя звезд, / В нем память темных, старых мест...» (С. 110). С антропософской точки зрения прочитываются и финальные, несколько загадочные строки стихотворения «Кровь»: «Зачем во тьму кровосмешений, / К соприкосаньям алых жал / Меня — Эдипа, ты послал / Искать зловещих откровений?» (С. 110).

«В жизни человеческий Дух, — пишет Р. Штейнер в книге «Теософия», — является повторением самого себя, с плодами своих прежних переживаний в прошлых жизнях»[18]. Эта взаимоотносительная связь земных воплощений в чем-то сродни индийской карме. Ее-то, этот закон, определяющий цикл телесных воплощений, очевидно, и имеет в виду поэт, уподобляя его античному року, а самого себя — Эдипу, брошенному в мир зловещих предопределений.

Антропософско-мистические настроения М. Волошина с наибольшей полнотой проявляются в венке сонетов «Corona Astralis» (1909). Здесь и уверен-

ность поэта в своих духовных возможностях, и «замирание» духа перед тайнами космоса и вечности («ужас звезд»), и потребность в контактах с астральными мирами («Полночных солнц к себе нас манят светы». С. 138), и ощущение вселенной внутри себя: «Гробница Солнц! Миров погибших Урна! / И труп Луны, и мертвый лик Сатурна / Запомнит мозг и сердце затаит... // В крушеньях звезд рождалась мысль и крепла. / Но дух устал от свеянного пепла, — / В нас тлеет боль внежизненных обид!» (С. 141). У Белого — аналогичные образы и мысли: «Мы — ослепленные, пока в душе не вскроем / Иных миров знакомое зерно. / В моей груди отражено оно. / И вот — зажгло знакомым, грозным зноем...» («Воспоминание», 1914; С. 400).

«Боль внежизненных обид» отсылает нас к образу Эдипа из стихотворения Волошина «Кровь». Здесь — та же расплата души за прожитые когда-то жизни, инспирируемая кармическим роком. Память Серого ангела (как охарактеризовал М. Волошина В. Бетаки)[19] не может быть поколеблена «крещением» в Лете, дающей забвение. Она вбирает в себя не только прошлые жизни души, но и («мы помним все...») фрагменты дочеловеческого бытия: «бег планет» и «мысль земли» («В крушеньях звезд рождалась мысль и крепла, / Но дух устал от свеянного пепла...»; С. 141). Спустя четыре года Белый словно бы откликнется М. Волошину стихотворением «Антропософам», используя ключевые символы «Corona Astralis»: «Мы взметаем в мирах неразвеянный прах. / Угрожаем обвалами дремлющих лет; / В просиявших пирах, в набежавших мирах / Мы — летящая стая хвостатых комет» (С. 408).

По большому счету, Белый остался верен антропософии и в последующие годы, даже в тяжелейших условиях Советской России. В своем поэтическом творчестве он пытается не только выразить «любви невыразимой знанье», но и осознать — вслед за Волошиным и опираясь на Штейнера — законы «творящих числ и воль»: «Открылось мне: в законах точных числ, / В бунтующей, мыслительной стихии — / Не я, не я — благие Иерархии / Высокий свой запечатлели смысл» («Дух», 1914; С. 399–400). В стихотворении «Асе» (1916), посвященном А. А. Тургеневой, его сподвижнице в антропософских исканиях, слышатся мотивы, созвучные образам из волошинского цикла стихов «Когда время останавливается» (1903–1905), а также — стихотворения «Кровь»; впрочем, ощущаются и отсветы мечты о Прекрасной Даме: «Бегом развернутых крылий / Стала крылатая кровь; / Давние, давние были / Приоткрываются вновь. // В давнем — грядущие встречи; / В будущем — давность мечты: / Неизреченные речи, / Неизъяснимая — Ты!» (С. 399). (Ср. у Волошина: «В безднах скрывается новое дно. / Формы и мысли смесились. / Все мы уж умерли где-то давно. / Все мы еще не родились»; С. 86).

В 1918 г. в Москве, в условиях, отнюдь не способствующих мистическим озарениям, Белый создает три стихотворения с одним и тем же названием: «Антропософии» (тогда же было написано «Сестре антропософии», а за пять лет до этого — стихотворение «Антропософам», кстати, посвященное приверженной антропософскому учению М. Сабашниковой, все еще — официальной жене М. Волошина). Во втором стихотворении (согласно композиции

книги «Звезда»; по хронологии — первом) обращают на себя внимание такие строфы: «Нас соплетает солнечная мощь, / Исполненная солнечными снами... / И наши души, как весенний дождь, / Оборвались слезами между нами. // ...И "ты" и "я" — перекипевший сон, / Растаявший в невыразимом свете... / Мы встретились — за гранями времен / Счастливые, обласканные дети...» (С. 406). Здесь и весьма традиционный для символистской поэтики начала XX в. образ Солнца («солнечная мощь» как объединяющее, созидающее, животворное начало), вполне «антропософский» выход за «грани времен» (время, отмеченное смешением пластов) и столь характерный как для Белого, так и для Волошина мотив сновидения, в котором по-своему «проигрывается» история человечества, да и конкретных людей — продолжающаяся «за гранями времен».

Доктор Штейнер, по воспоминаниям А. А. Тургеневой, «старался указать нам в лекциях на те силы, которые стоят за историческими событиями...»[20]. Вот и Андрей Белый ощущает судьбу России разверстой «Туда, — в развалы грозной эры / И в визг космических стихий, — / Туда, — в светлеющие сферы, в грома летящих иерархий» («Родине», 1916; С. 407). М. Волошин в стихотворениях из книги «Anno Mundi Ardentis. 1915» с присущей ему легкостью объединяет языческо-мифологическую образность с библейской символикой. При этом порой ощущается связь с конкретной топонимикой, с реальными событиями. Так, например, в стихотворении «Пролог» (которое мыслилось поначалу как «пролог» ко всему «военному» циклу) есть строка: «И на замóк небесных сводов...» (С. 200). Здесь — недвусмысленное уподобление расположенного на холмах Дорнаха Небесному Иерусалиму, куда «на великую и высокую гору» ангел вознес Святого Иоанна «в духе» (Откр. 21:10). Загадочный стих «На землю кинул он ключи» (С. 200) воспринимается как контаминация образов из Апокалипсиса: ангел, имеющий «ключ от бездны» (Откр. 20:1) и «кладезь бездны», из которого вышла чудовищная саранча (Откр. 9: 1–10). Основные доминанты творчества Волошина постепенно сводятся к апокалиптическому восприятию событий, которое обострится в годы революции и гражданской войны.

Андрей Белый воспринимает революцию с мистическим экстазом. Он ощущает в ней мятежную очистительную силу, сродни природным катаклизмам. Революция вызывает «моря неизливные слез», но ведь существует христианское утешение («Лучом безглагольного взора / Согреет сошедший Христос»; С. 409). Кроме того, согревает вера в высшее предназначение России, ее главенствующую роль в будущих судьбах человечества: «И ты, огневая стихия, / Безумствуй, сжигая меня, — / Россия, Россия, Россия — / Мессия грядущего дня!» («Родине», 1917; С. 409–410). Белый воспринимает историю извне, с позиции антропософской мудрости, через некий синтез возвышенной скорби и софийного всеприятия: «Не плачьте: склоните колени / Туда — в ураганы огней, / В грома серафических пений, / В потоки космических дней» («Родине», 1917; С. 409). Россия, по Белому, — это «безумное дитя» в «летающей стихии». Пусть мир рушится «в столбах громового огня». Его возрождение неизбежно: «гробовая пелена» истории уже распадается под взглядами «Не-

бесной Жены»: «И оперяясь из весны, / В лазури льются иерархии; / Из легких крылий лик Жены / Смеется радостной России» («Младенцу», 1918; С. 409). В поэме «Христос воскрес» (1918) социальная революция представлена как проявление мировой мистерии мученического движения человечества в духовно преображенный всеобщим страданием и жертвенной кровью обновленный мир, ознаменованный христовым воскресением.

В поэзии Волошина второй половины 1910-х мы не находим космического преображения мира в результате воскресения Господня. Есть соотношение России с рабским видом Христа («Россия», 1915); возникает и другая параллель: уподобление России бесноватому, которого исцелил Сын Человеческий («Русь глухонемая», 1918). Есть «во Христе юродивая Русь» («Святая Русь», 1917; С. 218), однако — нет ее устремления «в грома летящих иерархий». От антропософского символа Христа Иисуса, «Солнечного духа», свершившего на земле «мистерию Голгофы», Волошин пришел к восприятию православного Образа, как правило, открыто не называемого, однако вызывающего ассоциации с «распятой» Россией.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Волошин М. А.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст. А. В. Лаврова; сост., подгот. текста В. П. Купченко и А. В. Лаврова; прим. В. П. Купченко. СПб.: Петербургский писатель; Наука, 1995. С. 103. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

2 *Волошин М. А.* Автобиография [«по семилетьям»] // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Советский писатель, 1990. С. 31.

3 *Волошин М. А.* Собр. соч. / Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. Т. 10. М.: Эллис Лак, 2011. С. 47.

4 *Волошин М. А.* Автобиография. С. 38.

5 *Андрей Белый.* О теургии // «Новый путь», 1903. № 9. С. 102.

6 *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 81. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

7 *Андрей Белый.* Воспоминания о Штейнере. Paris: La Presse Libre, 1982. С. 146.

8 Там же. С. 318

9 *Андрей Белый.* Материал к биографии (интимный) // Минувшее. М., 1992. Вып. 6. С. 342.

10 Там же. С. 346, 363, 364.

11 *Цветаева М. И.* Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 262.

12 *Волошин М. А.* Собр. соч. Т. 9. М.: Эллис Лак, 2010. С. 297.

13 *Андрей Белый.* Материал к биографии (интимный) // Минувшее. Вып. 6. С. 361.

14 Там же.

15 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Петербург. М., 1994. С. 239.

16 Там же. С. 242.

17 *Волошин М. А.* Собр. соч. Т. 11. Кн. 2. М.: Эллис Лак, 2015. С. 145–146.

18 *Штейнер Р.* Теософия: Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. Ереван: Ной, 1990. С. 58.

19 *Бетаки В.* Звездный странник // Континент. 1977. № 14. С. 350.

20 *Тургенева А. А.* Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гетеанума. М.: Новалис, 2002. С. 77.

С. Гардзонио (Италия)

«БЕРЛИНСКИЙ ПЕСЕННИК» АНДРЕЯ БЕЛОГО: ПОИСКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

В 1922 г. Андрей Белый выпустил книгу стихов «После разлуки. Берлинский песенник». Об ее истории и соотношении с поэтической книгой Марины Цветаевой «Разлука» много писалось[1]. Писалось также о кратком предисловии к нему под названием «Будем искать мелодии», однако его центральный вопрос — *мелодизм*, на мой взгляд, нуждается еще в некоторой добавочной трактовке.

Данный вопрос тесно связан с проблемой полного переосмысления концепции стиха у Андрея Белого, концепции, которая исследуется главным образом с опорой на стиховедческие штудии в сборнике «Символизм» (1910) и на его позднюю работу «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (1929). Привожу некоторые высказывания из известных работ А. В. Лаврова и М. Л. Гаспарова. Лавров замечает:

> «Программное обоснование своих новаций Белый дал в предисловии к сборнику стихов “После разлуки” (1922), где провозгласил “*мелодизм* как необходимо нужную школу”, позволяющую вскрыть “интонационный жест смысла”; как попытку демонстрации “мелодических” приемов он рассматривал весь корпус поэтических текстов, составивших его книгу. В данном случае примечательно, что эксперименты в области поэтической техники, начатые в пору штейнерианского “ученичества” и отразившие новый всплеск мистического воодушевления Белого, <...> даже усугубились в очередной “нигилистический” период его духовной биографии, с наибольшей остротой переживавшийся в Берлине в 1922–1923 гг. и отмеченный кризисом антропософских убеждений и тяжелой личной драмой — разрывом с А. Тургеневой»[2].

Гаспаров, который тщательно исследовал стиховедческие взгляды поэта и его новаторские разыскания на почве стиха, отмечает, что окончательное оформление ступенчатого стиха («лесенки») Маяковского в поэме «Про это» (1923) произошло вслед за появлением «После разлуки» и под вероятным воздействием опытов Белого по дроблению стихотворных строк[3]. Что касается собственно концепции мелодии, то Гаспаров выделяет ее два главных признака у Белого: «неповторимая целостность» и «связь со смыслом»[4]. Он также объясняет: «Слово “мелодия” пришло сюда из “Символизма” <...>, где оно обо-

значало непрерывную вереницу строк с “отступлениями от метра”. Мелодия для Белого — синоним индивидуальной, неповторимой интонации текста»[5].

Но рассмотрим внимательнее само предисловие Андрея Белого к сборнику. Поэт в начале текста подчеркивает желание основать новую поэтическую школу:

> «<...> я считаю, что после символизма не было сколько-нибудь действительно новых сдвигов к грядущему стилю поэзии; акмеизм был благоразумной реакцией, временно, быть может, необходимой; в дальнейших новаторских попытках сказывалось лишь естественное разделение труда в гранении деталей стиха: появились ритмисты, появились футуристы, подчеркнувшие звук слова; появились имажинисты, подчеркнувшие образ и т. д.»[6].

Тут возникает вопрос: кого имеет в виду Белый под “ритмистами”? Конечно, сам термин «ритмист» отсылает к известному учению Эмиля Жака Далькроза, но тут скорее всего у Белого имеется в виду поэзия С. Боброва и Г. Божидара. О них писал в 1919 г. в своей «Хартии экспрессиониста» И. Соколов: «Центрифугисты-ритмисты Бобров и Божидар довели вопрос ритма до головокружительной высоты»[7]. Дальше Белый пишет:

> «Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха: мелодия целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии); мелодия в стихе есть господство интонационной мимики» (С. 61).

И сразу же утверждает:

> «Стих есть всегда отвлечение от песни; *мелодизм* — вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градации школ; текст музыки, песня, имеет свои правила, несовпадающие с правилами разделения стиха на строчки, строфы и, наоборот, подчиняющие образы, ритмы и звуки мелодическим, интонационным задачам; — м е л о д и з м — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычуры образов, звуков и ритмов, не координированных вокруг песенной души лирики — мелодии; ритм есть господство абстрактно-музыкального начала в поэзии; и оттого-то так часто ритмисты в своих поисках ритма либо создают лишь сложные метры, либо, расшатывая классический метр, создают расхлябанный и скучный в своем однообразии стиль стиха <...>» (С. 61).

В последнем высказывании, скорее всего, имеется в виду теория ритма, разработанная Божидаром (Б. Гордеевым), хотя в рецензии на поэтическую книгу Цветаевой «Поэтесса-певица» (1922) Белый называет ритмистом и А. Блока[8]. Итак, Белый подтверждает значение мелодии как определяющего элемента стиха:

> «Только в мелодии, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены

на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм. Метр есть порядок стопо-, строко-, и строфоведения, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы (*chronos protos*); ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов на места его нахождения в целом; метр — сумма; ритм — наименьшее кратное; поэтому: метр — механизм, а ритм — организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации (орган в биологии рассматривается и с точки зрения цели); ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть м е л о д и я» (С. 62–63)[9].

Мелодию, по мнению Белого, можно создать на основе интонации:

«Мы прекрасно знаем, как меняется интонация хотя бы в знаках препинания; два представления "Н о ч ь" и "т е м н о" могут быть связаны по разному знаками: 1) "Н о ч ь. Т е м н о" (Жест спокойного рассказа). 2) "Н о ч ь... Т е м н о..." (Отрывистый, неспокойный темп). 3)"Н о ч ь: т е м н о" (Здесь второе понятие вытекает из первого: *так как* ночь, то — темно) и т. д. Прослеживая жизнь знаков, мы видим индивидуализм у писателей: "т о ч к а" есть знак прозы Пушкина, "т о ч к а с з а п я т о й" — Толстого; "д в о е т о ч и е" мой знак; "т и р е" — знак, излюбленный модернистами. Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как другими элементами предложения» (С. 62).

Очень интересно проследить, как Белый отделяет свой мелодизм от модернизма. Тут возникают некоторые вопросы и некоторые зазоры между теорией и практикой. Белый объявляет в предисловии, что двоеточие — «его знак». Но, отметим, в сборнике «После разлуки» Белый его вообще не применяет. Одновременно он относит тире к знаку модернистов, а сам наполняет стихи сборника «После разлуки» именно тире. Как мне кажется, тут явное влияние Марины Цветаевой и ее сборника «Разлука» (об этом ниже).

Дальше Белый дает практическое описание нового поэтического метода:

«Провозглашая м е л о д и з м, как необходимо нужную школу (хотя бы для уравновешивания целого, распавшегося в неравновесие пересыщенных образов и аллитераций стиха), я намеренно в предлагаемых мелодических опытах подчеркиваю право простых совсем слов быть словами поэзии, лишь бы они выражали точно мелодию; и наоборот: все старание мое направлено на выявление возможной сложности этой мелодии; мелодию я вычерчиваю, порою высвобождая ее из круга строф и строк; и потому-то все мое внимание в "песенках" сосредоточено на архитектонике интонаций; расположение строк и строф — пусть оно будет угадано, в мелодии» (С. 63–64).

Мне показалось полезным привести все эти отрывки из предисловия, чтобы теперь более подробно проанализировать саму теорию мелодизма и связанные с ней тексты, чтобы определить, насколько четко в них реализуются особенности провозглашенной Белым теории.

Конечно, само понятие мелодизма отсылает нас к традиции музыкальной теории стиха. Ее в России в свое время ввел А. Кубарев, и ее стали потом развивать А. Львов, Ф. Корш и другие, вплоть до любопытного трактата востоковеда барона Д. Гинцбурга о стихе Лермонтова[10].

Если Кубарев подчеркивал роль напева в ритмическом строении стиха и старался ввести понятие музыкального симметрического такта для определения самого размера стиха, то Львов идет дальше и указывает на особенности музыкального строения народного стиха, который находится в центре внимания академика Корша. Именно у Корша разработана теория, по которой в народном стихе слог растягивается на две части ритма, что подразумевает зависимость языкового текста от напева.

Такое же явление отмечается и в текстах Андрея Белого. Л. Гервер пишет: «"Буквальное пение" чаще всего подразумевало использование известных мелодий — так сказать, сочинение стихов на *cantus prius factus*»[11]. В подтверждение она приводит свидетельство Й. фон Гюнтера о Белом: «Он имел обыкновение читать свои стихи нараспев, используя мотивы народных песен»[12]. Она цитирует известную книгу М. Л. Гаспарова «Русский стих 1890-х — 1925-х годов в комментариях» (раздел «Мелодическая и интонационная графика») и замечает, что, наряду с «тактометрической» записью Квятковского, Гаспаров относит к этому разделу «лесенку» В. В. Маяковского (начало стиха в ней «звучит более отрывисто, а конец — более плавно»[13]) и «мелодические» опыты Андрея Белого, который «печатал почти каждое слово в отдельную строку (как бы выделяя его курсивом) и сдвигал части фраз вправо (как бы требуя соответственного повышения или иного напряжения голоса)»[14]. В заключение она пишет: «Переводя комментарий Гаспарова на музыкальный язык, можно сказать, что "лесенка" Маяковского определяет, скорее всего, особенности звукоизвлечения. Перед нами вновь оппозиция staccato и legato ("более отрывисто" / "более плавно")»[15].

Для того чтобы лучше определить соотношение стихов Белого с поэтической манерой М. Цветаевой, особенно полезна уже упомянутая статья «Поэтесса-певица», рецензия Белого на сборник «Разлука»[16]. М. Саакьянц, переиздавшая ее в журнале «Вопросы литературы» в 1982 г., отмечала:

> «Белый был поражен "Разлукой" <...>. Ее стихи показались ему родственными его собственным поэтическим поискам. Он моментально написал о "Разлуке" статью, которую назвал "Поэтесса-певица". То был захлебывающийся восторженный стиховедческий анализ; поэт доказывал, что в стихах главное — "порывистый жест, порыв" и что стихи Цветаевой, как вся русская поэзия, "от ритма и образа явно восходят к мелодии, утраченной со времен трубадуров"»[17].

Белый завершает рецензию такими словами:

> «Но не в лингвистике и не в пластике сила ее; если Блок есть ритмист, если пластик по существу Гумилев, если звучник есть Хлебников, то Марина

> Цветаева — композиторша и певица <...>; мелодии же Марины Цветаевой неотвязны, настойчивы <...>. Мелодию предпочитаю я живописи и инструменту; и потому-то хотелось бы слушать пение Марины Цветаевой лично <...>; и тем более, что мы можем приветствовать ее здесь в Берлине»[18].

Обратимся опять к статье Л. Гервер, отмечавшей:

> «В статье Белого "Поэтесса-певица" раскрыты важнейшие свойства "мелодической поэзии": "Марина Цветаева не прочитываема без распева" (чтение нараспев. — *Л. Г.*); "И забываешь <...> образы, пластику, ритм и лингвистику, чтобы пропеть как бы голосом поэтессы то именно (пропеть голосом поэтессы — придать стихам ее, Цветаевой, а не собственную интонацию: "то именно". — *Л. Г.*), что почти в нотных знаках дала она нам" (<...> это "почти" уберегает от окончательного перехода к пению, отсылая к звучанию типа *Sprachgesang*)»[19].

Как известно, встреча Белого с Мариной Цветаевой в Берлине в 1922 г. описана в мемуарном очерке поэтессы «Пленный дух. Моя встреча с Андреем Белым». В нем приводится письмо поэта от 16 мая 1922 г., в котором, среди прочего, читаем:

> «Позвольте мне высказать глубокое восхищение перед совершенно крылатой мелодией Вашей книги "Разлука". Я весь вечер читаю — почти вслух; и — почти распеваю. Давно я не имел такого эстетического наслаждения, а в отношении к *мелодике* стиха, столь нужной после расхлябанности Москвичей и мертвенности Акмеистов, ваша книга *первая* (это — безусловно). Пишу — и спрашиваю себя, не переоцениваю ли я свое впечатление? Не приснилась ли мне Мелодия?»[20]

Интересно тут противопоставление цветаевских стихов стихам московских футуристов и питерских неоклассиков. В них, очевидно, Белый не улавливает *неповторимой целостности* и *связи со смыслом,* которые образуют фундамент его нового стиха.

Как известно, Цветаева ответила Белому «про мелодию», а при их последней встрече Белый отметил: «Вы знаете, что это не книга, а песня: голос, самый чистый из всех, которые я когда-либо слышал». В статье, тогда же написанной, Белый отмечает в стихах Цветаевой бледные образы, эффектные строчки, дешевые эффекты и себя спрашивает, в чем же их сила. Она, по мнению поэта, в «порывистом жесте» («порыв изумителен жестикуляционной пластичностью, переходящей в мелодику целого»).

Дальше Белый критикует работу Эйхенбаума о мелодике стиха, в которой знаменитый ученый «останавливается на мелодическом синтаксисе, подчиняющем прозаический синтаксис». Белый убежден, что новаторство цветаевских стихов полностью проявляется в пении, и здесь он по-своему интерпретирует роль разных размеров, от спондея до хориямба. Возникает естественный вопрос: формально и функционально сопоставимы ли стихи «Разлуки» со стихами «После разлуки», и если да, то на каких основаниях?

Этим вопросом уже занимался М. Л. Гаспаров в упомянутой статье «Слово между мелодией и ритмом. Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого». В ней великий ученый старался выявить понятия мелодии и ритма у Белого на основе нами уже процитированных текстов: 1) письма Белого Цветаевой от 16 мая, приведенного поэтессой в статье «Пленный дух»; 2) рецензии Белого на сб. «Разлука» и 3) предисловия Белого к сборнику «После разлуки».

Гаспаров указывает на *цельность* и *целостность* как на главное в определении Белым «мелодического стихосложения». Именно *цельность* и *целостность*, в понимании Белого, реализуются благодаря интонации, и именно интонацию Белый называет (не слишком удачно, по мнению Гаспарова) «мелодией»[21]. Он рассматривает роль рифмы и ритма в рождении интонации у позднего Белого (от ритмической и рифмованной прозы как предельного полюса аморфности и интонационной легкости до противоположного полюса максимальной четкости, четырехстопного ямба). В связи с тяготением Белого то к мелодической аморфности, то к строгим ритмам, Гаспаров отмечает, что «мелодия и ритм — два противоположных берега, между которыми носится поэтика Белого»[22]. Одновременно Гаспаров анализирует стихи Цветаевой и приходит к заключению, что только с большой натяжкой можно назвать стиховую систему Цветаевой «мелодикой» в том смысле, какой придавал этому слову Андрей Белый[23].

Однако, как мне кажется, небезынтересно сопоставить некоторые характеристики стихов цветаевской «Разлуки» и сборника «После разлуки» Белого. Кое-что интересное можно заметить уже в первом тексте Цветаевой:

Башенный бой.
Брошенный бой.
Где на земле —
Мой
Дом,
Мой — сон,
Мой — смех,
Мой — свет,
Узких подошв — след[24].

Очевидно, тут большую роль в синтаксисе и в интонации играет тире, тот самый знак, который Белый определяет как «излюбленный модернистами» и которому он противопоставляет собственное двоеточие (смотри выше). Любопытно, что изобилие тире характерно для сборника Белого «После разлуки»:

Кругом не ям —
Березовые
Пни;
И —
— Перламутровые пни;
И —

— Перламутрами
Унизанные,
Розовые —
— Крылья коромысла (С. 65).

Тут конечно возникает сразу следующий вопрос: почему Андрей Белый себя отличает от модернистов и одновременно применяет якобы ими любимое тире? Если проанализировать весь текст «После разлуки», то проявляется очень интересный и неожиданный факт. Конечно, Андрей Белый обширно применяет тире, но одновременно он его очень часто сопровождает именно двоеточием:

а) Замолчи и замри: —
В золотоокие, долгие ночи

б) Ложь: —
— Искажение

в) Уродливое
Искажение
Жизни: —
— Худое! (С. 81).

В стихах «Разлуки» Цветаева тоже очень часто применяет двоеточие, но с тире — лишь в тех случаях, когда она приводит якобы прямую речь. В этом смысле графический выбор Андрея Белого совсем оригинален и очевидно служит тому, чтобы еще больше подчеркивать «нотный характер» знаков препинания. Сочетание двоеточие с тире свидетельствует об особой попытке интонационно и мелодически выделить слово в выбранном ритмически рваном размере, состоящем главным образом из односложников, спондеев и хориямбов. Вместе с словоразделами знаки препинания как бы определяют исполнительную долготу стиха и характер стиховых и музыкальных пауз.

Напомню, что пишет А. П. Квятковский по поводу паузы:

> «Более резко обозначаются интонационно-логические паузы в стихах поэтов 20 в. — А. Белого, В. Маяковского, Н. Асеева, С. Кирсанова и др.; поэты разбивают стих на отдельные строки, тем самым указывая читателю на свою декламационную трактовку стиха»[25].

К этому стоит добавить и давнюю идею Андрея Белого о гласных как о тонах, в противоположность согласным с их шумовой природой. Высотным отношениям между гласными соответствует вертикальная шкала из пяти делений — снизу вверх: У, О, А, Е, И (для простоты Я принимается за А, Ю за У, Ё за О, Ы за И)[26].

Итак, в стихах Белого отмечается попытка определить инструментовку стиха, долготу его пауз, его интонацию, которые реализуются в авторском мелодическом задании. Как мы видим, вопрос о знаках препинания централен для изучения стиха сборника «После разлуки». Известно, что данный вопрос

всегда волновал Белого и что он по-разному его решал, придавая ему большое значение как в своей экспериментаторской прозе, так и в стихе. В связи с опытом 1922 г. возникает еще очень интересная параллель. Ведь с опытом Белого можно соотнести некоторые попытки по-новому обращаться к вопросу о пунктуации и о нотации художественного текста (имеются в виду теоретические и творческие пробы И. Сельвинского, А. Чичерина, А. Квятковского).

Таким образом, главное, что Андрей Белый отмечает в сборнике «Разлука», — это индивидуальную, неповторимую интонацию, что для него, как писал М. Л. Гаспаров, является синонимом мелодии. То, что система знаков препинания играет в ее создании значительную роль, явно вытекает из проанализированных здесь текстов Белого.

В дальнейшем проблема мелодики стиха будет развиваться Белым в книге о «Медном всаднике» и в предложенной в книге «Мастерство Гоголя» системе пауз и нотации стихового ряда[27]. Конечно, вопрос о музыкальности беловского письма гораздо шире, чем мы могли здесь осветить. Он касается многих других проблем, в том числе проблемы сонатной формы и переклички теорий Белого с известным трудом А. Танеева «Подвижный контрапункт строгого письма» (1909)[28], но ее исследование уже выходит за рамки настоящей статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Саакянц А. А.* Встреча поэтов: Андрей Белый и Марина Цветаева // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 367–385; *Тамарченко А.* Андрей Белый и Марина Цветаева: зарождение интонационной теории стихотворного ритма // Andrey Belyj: Pro et contra. Milano, 1987. P. 247–264; *Гаспаров М. Л.* Слово между мелодией и ритмом. Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. М., 1997. С. 148–161; *Шталь-Швэтцер Х.* Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 161–199.

2 *Лавров А. В.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 48.

3 *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 436–437.

4 *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед. Белый-стихотворец // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. III. М., 1997. С. 435.

5 Там же. С. 432.

6 Цит. из изд.: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 2. С. 61. Далее ссылки даются на Т. 2 этого издания с указанием страницы в тексте.

7 От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М., 2001 С. 266 (переиздание сб. 1924 г.).

8 Надо отметить, что Белый в статье «Будем искать мелодии» считал ритмистов течением, последующим за символизмом, а в рецензии «Поэтесса-певица» определение «ритмист», кажется, носит лишь описательный характер и, скорее всего, относится к дольнику Блока.

9 Тут полное подтверждение указания М. Л. Гаспарова о том, что у мелодии для Белого два главных признака: «неповторимая целостность» и «связь со смыслом».

10 *Кубарев А.* Теория русского стихосложения. М., 1837; *Львов А.* О свободном или несимметрическом ритме. СПб., 1858; *Корш Ф. Е.* О русском народном стихосложении // Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. СПб., 1896. Т. I. Кн. 1. С. 1–45;

Т. II. Кн. 2. С. 429–500; *Гинцбург Д. Г.* О русском стихосложений. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. Пг., 1915.

11 *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии (первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 101.

12 *Азадовский К. М.* «...У нас с Вами есть что-то родственное» (Белый и Йоганнес фон Гюнтер) // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 478. В «Симфониях» также есть множество парафраз на популярные напевы (см. вступит. ст. и прим. А. В. Лаврова в кн.: *Андрей Белый.* Симфонии. Л., 1991. С. 82, 112, 511, 513, 516 и др.).

13 *Гаспаров М. Л.* Русский стих 1890-х — 1925-х годов в комментариях. М., 1993. С. 20.

14 Там же.

15 *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии... С. 109. Чуть ниже уточняется вопрос о ритмике и высотности музыкальном подходе Белого к стиху: «Ритмика, совместно с артикуляцией, составляет основу того, что Белый называл мелодией. Для Белого-теоретика "ритм" и "мелодия" — понятия почти тождественные: мелодия понимается им как "интонационный жест смысла", а ритм — как "интонационный жест рождения стихотворения в нас". <...> Что же касается высотности, безусловного признака музыкальной мелодии, то она, по-видимому, и не подразумевалась Белым (как и другими поэтами музыкальной формации). Если в молодые годы он именно пел свои произведения, то позже стало ценным другое: во-первых, неповторимая, своя интонация, во-вторых, не собственно пение, а особого рода чтение» (Там же. С. 115).

16 Она появилась на страницах газеты «Голос России» 21 мая 1922 г.

17 *Саакянц А. А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999. С. 87.

18 Голос России. 1922. 21 мая (№ 971). С. 7.

19 *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии... С. 116.

20 *Цветаева М. И.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 281–282.

21 *Гаспаров М. Л.* Слово между мелодией и ритмом. С. 150–151.

22 Там же. С. 152.

23 Там же. С. 154.

24 *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 208.

25 *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966.

26 *Андрей Белый.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 253.

27 *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 219.

28 *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии... С. 121 и след.

Д. О. Торшилов (Москва)

УЧЕНИЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО О ПАУЗЕ НА ФОНЕ ИСТОРИИ РУССКОЙ НАУКИ О СТИХЕ

В «Ритме как диалектике» Белый писал: «Сколько меня ругали за сомнительный термин “паузная форма” вместо механической констатации “межсловесный промежуток”»[1], а дальше делал вид, будто выражения «пауза» и «словораздел» в его случае взаимозаменимы: «<...> если бы даже я тут был неправ, предлагаю скептикам “*паузные формы*” “a”, “b”, “c”, “d”, называть “межсловесные промежутки” типа “a”, “b”, “c”, “d”. Что от этого изменится?»[2] Это не единственное место в книге Белого, где его «пауза» приравнивается к общепринятому «словоразделу». Однако можно показать, что так он делал то ли от нежелания вступать в полемику (полемики в книге и без того слишком много), то ли даже от непродуманности проблемы до конца, и что представления Белого о паузе вовсе не равны представлениям обычной метрики о словоразделе или цезуре, то есть закрепленном словоразделе; при этом они не равны и тем представлениям о «метрической» паузе, из-за которых сам этот термин является в стиховедении опальным и которые и были причиной критики (за которые его «столько ругали»).

«Метрической» паузой мы называем такую, которая требует отрезка времени — не хронометрического физического времени, а именно стихотворного, заданного размером. Это имеет и обратную силу: такая пауза участвует в формировании строки размера. Это пауза, аналогичная паузе в музыкальных нотах, — такт не сможет сложиться без нее. Она заполняет некоторую единицу времени, обязательную для выполнения схемы размера. Соответственно, при введении такой паузы в стих явно или имплицитно вводится понятие такта и он мыслится аналогично какой-то форме музыки или речитатива. Такой паузы в классическом русском стихе, вне всякого сомнения, нет — кроме случаев, когда поэты-экспериментаторы делают это нарочно и обозначают такую паузу тем или иным знаком, окончательно приравнивая запись стиха к музыкальной нотации, а стих к речитативу.

Как кажется, в интересующий нас период из близкого Белому круга исследователей о такой паузе первым заговорил С. П. Бобров в статье «Трехдольный паузник у Пушкина» в 1915 году[3]. Он описал и назвал «паузником» размер, за которым впоследствии закрепилось название «дольник» (то есть такой, в котором между ударными слогами один или два безударных). Бобров описывал

его через замену «паузой» одного из безударных слогов трехсложного размера; через аналогию с греческой метрикой[4] Бобров имплицитно вводит такт.

В том же году вышла посмертно книга Д. Г. Гинцбурга[5]. Разносторонне образованный, наблюдательный, тонкий в отдельных суждениях и при этом невероятно самоуверенный дилетант, Гинцбург утверждал, что на такте основано любое стихосложение (классическое квантитативное греко-римское, новоевропейское, квантитативное арабское, русское), считал отныне упраздненными «размеры» и пользовался значками музыкальной нотации — в том числе значками пауз.

В первой половине 20-х теорию такого типа тщательно развивал М. П. Малишевский[6]. Он совершенно прямо сближал стих с музыкой, текст — с нотами, употреблял множество взятых из теории музыки терминов (например, «ключ» или «доминанта»). В том числе он вполне закономерно говорил и о паузах, таких паузах, которые занимают одну или более «мору» метрического времени; по аналогии с квантитативным стихом Малишевский делил стих на единицы времени, «моры»; таким образом вводился и такт.

Любопытно, что в самом начале 20-х Белый встречался с Малишевским; сохранился проект договора на открытие при Дворце искусств «Студии стиховедения» за подписями Андрея Белого, А. А. Касьянова, М. П. Малишевского, И. С. Рукавишникова и Г. А. Шенгели[7]. Проект этот не осуществился. Малишевский, как нам кажется, был самым ярким и последовательным теоретиком этого типа; систематичность и размах его наступления на здравый смысл оставляют сильное впечатление.

С середины 20-х разрабатывал довольно наивную «тактометрическую» теорию А. П. Квятковский[8]. Он прямо постулирует «такты» и пустые места в них, занятые паузами; он был и одним из поэтов, писавших стихи со значками пауз — и игнорировавших то обстоятельство, что при их помощи любая речь может быть заключена в любое количество тактов, что отменяет сам вопрос о собственной организации стиха; за это все теории тактометрического типа и были справедливо отвергнуты, и любые представления о «паузе» в размере — вместе с ними.

Другой участник предполагавшейся «Студии стиховедения», Г. А. Шенгели, также не избежал учения о паузах («леймах» — термин греческой метрики); он подробно говорит о «паузном стихе» близко к Боброву и Квятковскому, хотя осторожней последнего[9]; в «паузник» вписывается, кроме дольника, множество разных явлений — от усечений в цезуре до логаэдов (единообразных разностопных строк). «Лейма» Шенгели обозначается значком, по сути вводящим музыкальный такт (она может быть простой и двойной).

Белый в своих стиховедческих работах никогда не вводит в стих такта и не делает операций, вводящих его подспудно. Это он и имеет в виду, когда говорит о возможности приравнять его «паузу» к «межсловесному промежутку» или словоразделу. Но когда одновременно он начинает защищать паузу, то все его ссылки на других ученых, признававших паузу, скорее сбивают с толку,

чем проясняют суть дела. «Ни Брюсов, — пишет он, — не подвергает ее сомнению, ни Маяковский, ею определяющий строку, ни просто “конкретный” ученый, хоть старый, как Вестфаль, ни Корш»[10]. Брюсов не дает определения паузы, но примеры из его «Науки о стихе»[11] показывают, что он понимал паузу (в отличие от просто цезуры или словораздела) как имеющуюся в конце строки или в ее середине при сильном синтаксическом разделе, таком, который отмечен пунктуационно и интонационно — восклицательным знаком, многоточием и т. п. Эта пауза в трехсложных размерах резко увеличивает возможность сверхсхемного ударения после нее (в терминах Брюсова «делает ипостасу правильной»). Ни пауза в конце стиха, о которой часто говорят теоретики, ни подчеркнутый синтаксический перерыв внутри стиха к простому словоразделу отношения не имеют.

Относительно Маяковского Белый, вероятно, имеет в виду его «ступеньку» (ср. рассуждение в «Как делать стихи» о том, что простой пунктуации, даже точки, недостаточно для остановки внутри строки; необходима декламация или графическая ступенька[12]). Никаких рассуждений собственно о паузе у Маяковского нет. Именно во время работы над «Ритмом как диалектикой», находясь под сильным впечатлением от творчества Маяковского и от статьи «Как делать стихи» в особенности (об этом есть документальные свидетельства[13]), Белый экстраполирует на Маяковского собственные поиски в области формы, потому что сам в 20-е годы пытается в стихах расположить слова на листе так, чтоб они выражали детали воображаемого произношения, в том числе и паузы[14].

Упоминания Р. Вестфаля и Ф. Е. Корша отсылают к предшествующему периоду теории стиха, еще к XIX веку. Белый был хорошо знаком с «Греческой метрикой» Я. А. Денисова[15], ученика Корша, излагавшего свой предмет в основном в согласии с Вестфалем[16]. О Денисове он весьма сочувственно упоминает в своей книге[17], сохранился также его конспект книги Денисова[18] — как кажется, того времени, когда он собирался читать курс по стиху в Пролеткульте[19].

Однако «паузы» Денисова и Вестфаля относятся к древнегреческой квантитативной метрике; в ней, без сомнения, имеет место счет времени морами, а в той ее части, которая говорит о лирике, благодаря единству с музыкой могло иметь место и что-то вроде такта. К русскому стиху это все отношения не имеет, и Белый не пытается перенести это на него; параллелизм его представлений с Денисовым и Вестфалем скорее в другом, более важном моменте — как они, опираясь, в свою очередь, на древнюю метрику, признавали в стихе возможность разных по долготе долгих слогов, так и Белый постоянно настаивал на неравенстве ударений разных слов и стоп. Нужно сказать, что именно тогда, когда Белый в России подвергался критике стиховедов следующего поколения, в Германии в области изучения греческой метрики Пауль Маас провел аналогичную реформу[20], назвав представления о долгих разной долготы схоластической выдумкой древних грамматиков и объявив, таким образом, заблуждением и пережитком то, за что Белый ценил Денисова и Вестфаля (и одновременно

так же оставив без принципиального объяснения древние «ипостасы» стоп, как в русском стихе остаются без него те «пропуски» ударения, с которых начинались исследования Белого).

Упоминая Корша, Белый, по-видимому, имеет в виду его работу «О русском народном стихосложении»[21] (то есть о стихе былин), в которой Корш признает паузу в конце строки (безусловно, имеющуюся при музыкальном исполнении), иногда рисует паузу и в цезуре, между постулированными им полустишиями; но в былинном стихе пауза также может оправдываться музыкальным исполнением.

Отсылки к практике исполнения стиха, декламации, встречаются в 20-е годы и у самого Белого[22], и также скорее сбивают с толку, представляя дело таким образом, будто Белый не понимает разницы между произвольной паузой декламатора и паузой в самом размере. Эти отсылки у Белого связаны с тем, что тема декламации в это время была актуальна; помимо распространенности собственно практики публичного чтения, в то время пишутся работы С. И. Бернштейна о декламации[23], а с Бернштейном Белый встречался и беседовал в Институте живого слова[24]. Но именно анализ сделанных Бернштейном записей его декламации[25] показывает, что скорее Белый выражал свое понимание стиховой структуры подчеркнутыми паузами при чтении, нежели зависел от практики декламации в понимании устройства стиха.

Тем не менее, несмотря на несходство со всеми упомянутыми мнимыми союзниками, «пауза» Белого вовсе не является ни просто словоразделом, ни цезурой. Убедиться в этом очень просто хотя бы по тому, что при взгляде на его схемы видно, что пауза возможна в начале строки[26] — именно в начале, а не в конце, где ее часто допускают теоретики. Мало того, она возможна и в начале стихотворения, где речи о словоразделе идти не может уже никак.

Выражение «пауза» в речи Белого вообще вторично по отношению к выражению «паузная форма»[27]. Исследования строк с пропусками ударения относительно метрической схемы ставило Белого перед вопросом о том, каким образом возможен этот пропуск (а иногда, наоборот, сверхсхемное ударение) при сохранении единства строки и равенства строк друг другу. Объяснение, на котором остановилось академическое стихосложение — то, что в русском классическом стихе учитывается то число ударений и слогов, то только число слогов, отчего оно и является «силлабо-тоническим» — кажется Белому недостаточным (он называет его «хромающим на обе ноги» — и силлабическую, и тоническую[28]).

В поисках ответа на вопрос, как возможен пропуск ударения в двусложном размере, Белый возвращается к началу. Так называемый «пропуск» — «так называемый» потому, что его еще нет, поскольку еще нет самой схемы размера — вызван различной длиной слов, — точнее, ударных групп. Различные типы сочетания ударных групп разной длины Белый и называл поначалу, в работах, вошедших в книгу «Символизм», «паузными формами», типом соединения слов. В русских трехсложниках, где пропуск ударения редок, ритмика,

по Белому, вообще заключается в основном в разном рисунке сочетания слов разной длины, то есть паузных форм; хотя в «Символизме» этого еще прямо не сказано (прямо это сказано в трактате «О ритмическом жесте»[29]), возможно, это говорилось на заседаниях «Ритмического кружка» в 1910–1911 гг., где присутствовал и С. П. Бобров, делавший доклад именно о трехсложниках[30], а через несколько лет истолковавший дольник как увеличение этих «пауз».

Учение Белого о стихе сформировалось окончательно не во время «Символизма» и не во время занятий «Ритмического кружка», а позже, в революционные годы. В написанном в это время «Ритмическом жесте»[31] оно развернуто наиболее последовательно. Из него напечатана только вводная главка[32]. Через 10 лет, в «Ритме как диалектике», который Белый начинал писать как третью редакцию «Ритмического жеста»[33], это учение изложено уже очень кратко и сбивчиво, поскольку фокус интереса его автора в это время был уже в другом. В революционные годы Белый частично изложил его в статье «О ритме» в пролеткультовском журнале «Горн»[34], отказавшись почему-то от объяснения кривой Рема, но зато показав, что соотношение уровня ритмического разнообразия с содержанием можно представить и без нее.

Если суммировать рассуждения Белого в «Ритмическом жесте», получится примерно следующее. Рассмотрение метрических единиц начинается с мельчайшей, со слова-стопы (если можно так выразиться, «ритмической», а не «метрической» стопы). Слово само является стопой, то есть единицей счета ритма, просто в силу того, что размер еще не задан, еще неизвестен — и в этом Белый тоже согласен с греческой метрикой, которую он знал по пересказам Вестфаля и Денисова. Русское слово по своей просодической структуре из-за ударения решительно асимметрично, и в том смысле, что имеет одну ритмическую вершину, и в том, что безударные, как о том свидетельствует различие редукции гласных в разных типах безударных, не равны друг другу. Каждая более крупная единица, по Белому, повторяет устройство этой мельчайшей.

Соединение двух слов Белый называет диподией, снова приблизительно заимствуя термин из классической метрики, не разъясняя связанных с ним противоречий и снова подставляясь, таким образом, под критику, потому что диподий в смысле греческого стиха в русском нет и не может быть. Строго говоря, есть две диподии — сочетание двух слов или двух ударных групп является «диподией» в том же смысле, в котором слово является стопой, так сказать, ритмической диподией. Эта диподия, по Белому, как и слово, будет иметь одну ритмическую вершину, а не две равновеликие — а какую, зависит именно от способа соединения, который он по привычке и называл «паузной формой»; поскольку ударение длинного слова, по Белому, сильнее, чем ударение короткого, то в простом случае общее ударение будет падать на него, и речь идет не о логическом ударении и не о том интонационном подчеркивании, которое зависит от произвола декламатора, но о заданном объективными лингвистическими параметрами, которые, по убеждению Белого, в удачном стихотворении поэт использует так, что они не противоречат логическим,

то есть смысловым, ударениям, а декламатор должен всего лишь озвучить их, не привнося лишнего. Принципы, по которым определяется общее ударение диподии, подробнее описаны в статье в «Горне», чем в сохранившейся части «Ритмического жеста», но все же прояснены недостаточно и там, и там, и это самое слабое место теории Белого.

Соединение двух диподий или триподий, «колон», как говорит Белый, повторяя Денисова и Вестфаля, или, по-нашему, «строка», также будет асимметрична, т. е. будет иметь неравные ритмические вершины и одну самую высокую; то же относится к соединению колонов в строфу и строф в стихотворение. Где именно эта вершина (или вершины) для строфы, показывает кривая, построенная по принципу А. А. Баранова (Дмитрия Рема), а для стихотворения — она же, построфно усредненная. У поэта с развитым слухом на ритмическую вершину попадет и содержательный акцент, что не более таинственно, чем совпадение в речи логического ударения с силой произнесения[35].

«Паузная форма» — это то, что соединяет слова-стопы в «диподии», а их — в строки. Это не словораздел или цезура (что с латинского переводится «разрез»), то есть результат деления и разрезания, а наоборот, способ сложения разнородных единиц; чтобы сложение могло произойти, необходима пустота, или пауза, а для «разрезания», наоборот, нужно сплошное целое. А поскольку индивидуальные особенности есть и у первой ударной группы строки, и у первой в стихотворении, понятно, что «паузная форма» есть и у начала строки, и у начала стихотворения.

Можно сказать, что разница описания стиха через порядок его сложения или через деление уже готового — разница любопытная, но ничуть не влияющая на результат, и цепляться за выражение «пауза» было только делом привычки. Разница обнаруживается на более высоких уровнях эстетической теории. В описание стиха через термины деления целого неизбежно встроено его понимание как явления вторичного, как условной операции, произведенной с уже готовым языковым целым. На самом примитивном уровне такое понимание приводит к тезису, что стих существует благодаря скандовке, благодаря тому, что в школе учат читать его с элементами скандовки — как минимум, для определения школьниками размера. Трудно поверить, но роль школьной скандовки в самом определении стиха на самом деле упоминалась в первом издании «Русского стихосложения» Б. В. Томашевского[36], что вызвало у Белого в «Ритме как диалектике» серию насмешек («Духóт | рицáнь | ядýх» и т. д.[37]). Это почти то же самое, что объяснять существование синтаксиса правилами пунктуации. Этого тезиса Томашевский в последующих книгах не повторял. Но и его знаменитый тезис «ничего нет в стихе, чего бы не было в языке, кроме самого стиха»[38], с точки зрения Белого, является примерно тем же самым, то есть условной перестановкой границ «языка» (стих аксиоматически мыслится вне их), мыслительной операцией, вполне аналогичной скандовке, условно переставляющей границы ударных групп. Для потебнианца и романтика Белого аксиомой была, напротив, натуральная данность эстетического, его

наличие уже в природе[39], а значит и данность художественного, поэтического и даже стихового уже в языке, до «культуры», понятой как установление и условность; установление и условность для гумбольдтианца не только не способны породить поэзию, но наоборот, элиминируют даже ее возможность.

Таким образом, «паузная форма», «величина, обратная ударению», возможность пустоты — это то, что обеспечивает возможность ненасильственно эстетического и одновременно снимает противопоставление «природы» и «культуры» или неокантианских «наук о природе» и «наук о духе», о чем Белый в 20-е годы неоднократно писал. Иногда он говорит о «паузной форме» в совсем не стиховедческих контекстах. Например, во время путешествия по Кавказу летом 1927 г., когда он очередной раз работал с ритмическими кривыми, больше всего его впечатлил Казбек. Он описывает Казбек так: «Красота — красотой: не она, а — явление смыслов, градация их, в гамме граней земли, потому что Казбек есть гигантский ритмический жест, данный в паузе неба и воздуха, не говорящих открыто; стоит тишина глубины <...>»[40].

Дело не только в сходстве хребта с ритмической кривой, но и в молчании и пустоте неба и воздуха, которые дают хребту осуществиться и стать осмысленным. Сходны с восприятием Казбека и собственные акварели Белого этих лет, на которых он рисует кавказские горы[41]. При яркости красок, при хаотическом многообразии вьющихся линий и кропотливой детализации, они, казалось бы, должны вот-вот оказаться буйной орнаментикой и чистой абстракцией, но вместе с тем они нимало не декоративны, не орнаментальны, и даже вообще не *красивы* (ср. выше: «красота — красотой: не она...»); они фигуративны и *изобразительны* в корневом смысле слова — они *изображают* некие массы, застывшие в вихревом движении и грозно, отчетливо и беззвучно (в тишине «паузной формы») говорящие невербальными смыслами.

Наконец, можно вспомнить о роли пауз даже в композиции и сюжетосложении художественной прозы Белого. При чтении «Глоссолалии» нелегко понять, почему каждый новый планетный период не прямо развивается из предыдущего, но отделяется от него паузой небытия, так что в новом периоде миру приходится снова кратко проходить уже пройденные стадии развития. Объяснение, что так было и в исходной космогонии Р. Штейнера — в «Очерке тайноведения», не является исчерпывающим, потому что из Штейнера Белый заимствовал совсем не все; однако, как замечали В. М. Пискунов и Г. Ф. Пархоменко[42], в «Котике Летаеве» мир, каким представляет его Котик, к концу каждой главы сгорает в огне. Первый том «Москвы» кончается тем, что Коробкин впадает в амнезию, из которой выходит только в IV главе второго тома. В ненаписанном третьем томе «Москвы», насколько его план известен со слов К. Н. Бугаевой[43], должно было обнаружиться, что взрыв, которым заканчиваются «Маски», должен был вызвать рецидив этой амнезии — сознание снова возвращалось к Коробкину не в самом начале романа. Эти перерывы сознания, ночи, играют в строении крупной прозы Белого ту же роль пауз, необходимых для возможности продолжения и строительства целого.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Андрей Белый.* Собр. соч.: Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 2014. С. 31.

2 Там же. С. 33.

3 *Бобров С. П.* Новое в стихосложении Пушкина. М., 1915. С. 7–14.

4 Там же. С. 8.

5 *Гинцбург Д. Г.* О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. Пг., 1915.

6 Из его работ см., напр.: *Малишевский М. П.* Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии. Ч. 1. Метрика. М., 1925.

7 ОР ИМЛИ РАН. Ф. II. Оп. 2. Ед. хр. 17.

8 *Квятковский А. П.* Тактометр. Опыт теории стиха музыкального счета // Бизнес: Сб. литературного центра конструктивистов. М., 1929. Затем излагалась в: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1940 (2-е изд. — 1966).

9 *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1940. С. 85–92.

10 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 32.

11 *Брюсов В. Я.* Наука о стихе. М., 1918. С. 90–92.

12 *Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 113–114.

13 *Торшилов Д. О.* Об истории книги // Андрей Белый. Ритм как диалектика... С. 318, 359–362; ср.: *Зайцев П. Н.* Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи / Сост. М. Л. Спивак.. М., 2008. С. 102.

14 Ср.: *Андрей Белый.* После разлуки. Берлин, 1922. С. 10–11 и др.

15 *Денисов Я. Э.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888.

16 *Westphal R.* Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Volker auf Grundlage d. vergleichenden Sprachwissenschaft. Berlin, 1892.

17 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 40.

18 РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 1–5.

19 На это указывает положение конспекта среди документов. А также то, что Белому тогда впервые нужно было читать связный учебный курс по этому предмету. Об этом свидетельствует и «использующее марксистскую фразеологию» объяснение того, что изучение стиха нужно «для овладения <...> орудием производства (обобществление)» (Там же. Л. 5).

20 *Maas P.* Griechische Metrik. Leipzig, 1923.

21 *Корш Ф. Е.* О русском народном стихосложении. СПб., 1901.

22 Напр.: *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 40.

23 *Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Вып. 1. 1927.

24 Там же. С. 18.

25 Хранятся в Государственном литературном музее, одна издана на CD (*Андрей Белый.* Голос прошлого // Голоса, зазвучавшие вновь. Записи 1908–1950 гг. / Руководитель проекта Л. А. Шилов. М., 2003).

26 Напр.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 76–78.

27 Именно оно возникает еще в работах периода «Символизма» и всегда стоит на первом месте в объяснениях Белого.

28 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 40.

29 *Андрей Белый.* О ритмическом жесте // НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 32.

30 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 248.

31 НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 4. Ед. хр. 1. Л. 32; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59; ср.: *Торшилов Д. О.* «Ритмический жест»: стиховедческие штудии Андрея Белого революционных лет // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: материалы Международной научной конференции. СПб., 2010. С. 425–434.

32 *Лавров А. А., Гречишкин С. С.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII. Тарту, 1981. С. 97–146.

33 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 337 (ср.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 40).

34 *Андрей Белый.* О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 47–54.

35 Нужно сказать, что даже там, где, поддаваясь как влиянию современников, так и собственной всегдашней тенденции сближать музыку и искусство слова, Белый все же начинает говорить о языковом ритме в специфически музыкальной терминологии, а именно в начале главы о ритме из «Мастерства Гоголя», рассуждения приводят его не к установлению такта, но к важным именно ему темам — неравенству разных безударных (как и разных ударных), автономности ударной группы и производности ритма именно от нее (*Андрей Белый.* Собр. соч.: Мастерство Гоголя. М., 2013. С. 238). Впрочем, анализ Белым ритма прозы и паузы в ней — отдельная тема.

36 *Томашевский Б. В.* Русское стихосложение. Пб., 1923. С. 10.

37 *Андрей Белый.* Ритм как диалектика... С. 248. С. 49–50, 88, 287.

38 «Л. И. Тимофеев в своей книге “Теория стиха” справедливо пишет: “Нет ничего в стихе, чего не было в языке” (стр. 74); однако эта формула требует одной поправки: в языке нет самого явления стиха» (*Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 60. Дальше Томашевский, что характерно, сразу переходит к метру, т. е. к стиху, взятому уже как культурное установление).

39 Ср. обширное рассуждение о единстве природного и культурного в письме к Иванову-Разумнику от 24–25 сентября 1926 г. (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 366–370) или описание кавказских ландшафтов как работ разных мастеров в «Ветре с Кавказа» (М., 1928. С. 60–61). О Потебне: «14) Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон Гумбольдта и Потебни <...> 15) Но символическая школа не останавливается на учениях Потебни, ища углубления их» (*Андрей Белый.* Почему я стал символистом... Анн Арбор, 1982. С. 57).

40 *Андрей Белый.* Ветер с Кавказа. С. 242.

41 См.: Андрей Белый. Александр Блок. Москва. М., 2005; *Ота Д.* «У гор — говор: с-л-о-в-о!»: О горных пейзажах Андрея Белого в собрании РНБ // Андрей Белый в изменяющемся мире. М., 2008. С. 527–535.

42 *Пискунов В. М., Александров В. Д., Пархоменко Г. Ф.* Становление самосознающей души // Андрей Белый. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 9.

43 *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб., 2001. С. 130, 156–157.

Н. Г. Шарапенкова (Петрозаводск)

«ДУХ ГЕТЕ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФАУСТОВСКИХ МОТИВОВ В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»*

«Гете, как центр, к которому, — писал Андрей Белый, — тянутся «из всех стран Европы, где Шиллер, Гегель, молодой Шопенгауэр, наш Тютчев <...> в парадоксальных сплетениях воистину образуют церковь культуры, движимую духом единым — "духом Гете"»[1].

Андрей Белый связан с Германией, по словам А. В. Лаврова, «корнями своего мироощущения и творчества»[2]. Подтверждение этому находим и в научных, эстетических, культурологических занятиях русского писателя-«гетеанца», и непосредственно в его художественном творчестве.

Важнейшим основанием для сопоставления писателей — Гете и Андрея Белого — является *синкретичное* мировоззрение того и другого. И. В. Гете именовал себя «этико-эстетическим математиком», тогда как «гетеанец» Андрей Белый дает свою, типологически близкую формулу собственному мировоззрению — *«плюро-дуо-монизм»*[3].

Андрей Белый, к 1914–1916 гг. последовательный приверженец «духовной науки», прочитав «Размышления о Гете» Э. К. Метнера[4], увидел в них ужасную, искаженную правду о Штейнере и его толковании сочинений немецкого классика. В работе шведского исследователя Магнуса Юнггрена под интригующим названием «Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера»[5] дана во всех подробностях, с привлечением многочисленных документов и свидетельств, непростая история взаимоотношений Метнера и Андрея Белого.

Андрей Белый во время работы над «ответом» Метнеру читает статьи и работы Р. Штейнера, посвященные Гете, его мировоззрению и разбору «Фауста» с точки зрения антропософского учения («Очерк теории познания Гетевского мировоззрения, составленный принимая во внимание Шиллера»[6] как дополнение к «Естественно-научным сочинениям Гете» в Крюшнеровском издании «Немецкая национальная литература», «Духовный склад Гете сквозь призму Фауста», «"Фауст" Гете как образ его эзотерического мировоззрения»[7] и др.).

У Белого в этот период, помимо погружения в труды Штейнера о Гете, был опыт мистериально-драматургического переживания фаустовских мизан-

* Работа выполнена в рамках реализации комплекса мероприятий Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012–2016 гг.

сцен. Ася Тургенева вспоминает: «Мы уже работали над сценой “Положение во гроб” — сценой борьбы Ангелов с Мефистофелем за Фаустову энтелехию. Доктор Штейнер как всегда демонстрировал со сцены эти картины»[8].

В Дорнахе сложилась непростая и порой невыносимая для Белого ситуация (платонические отношения с женой Асей и страстное увлечение ее сестрой Наташей Тургеневой). Эти трагические жизненные коллизии предстают в «Материале к биографии» Андрея Белого через фаустовские мифологемы. Писатель сравнивал себя с Фаустом, за душой которого охотится черт Мефистофель. Образ Вагнера, ученика Фауста, приобретает в интерпретации писателя, инспирированной штейнеровским духом, особый смысл. В этом документе мы находим такое свидетельство: «Я нес в себе Фауста, борющегося со всеми “Вагнерами”, блуждающими среди нас»[9].

В период подготовки сочинения-ответа «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (М.: Духовное знание, 1917) и в большей степени — после внимательного прочтения трудов своего учителя Андрей Белый поднял Гете на необозримо высокую духовную ступень человеческого развития, выявляя «гетеанские корни антропософии»[10].

Все эти штудии, предпринятые Андреем Белым в 1914–1917 гг., не могли не сказаться и на последнем романе писателя. В последующую эпоху (в период создания своего знаменитого труда) Андрей Белый толкует творчество Гете непременно в координатах целого: «“Гетизм” — дух культуры — не есть учение, или система образов, или система морали, или религии: он некое целое, — дух, святой и живой, окропляющий своим импульсом многообразие импульсов»[11].

Образы драмы Гете (Фауст, Вагнер, Мефистофель, Гретхен) попадают в антропософский контекст, становясь мифологемами, о чем свидетельствует переписка и работы писателя последующих лет. Андрей Белый параллельно со второй частью первого тома «Москвы» («Москва под ударом»), как известно, пишет свои «Воспоминания о Штейнере». «Воспоминания о Штейнере», — пишет И. Н. Лагутина, — та же самая попытка понять себя как “идею в явлении”, как символ: ведь Штейнер осмысляется им как “конкретно-идеальное” сознание, повторяющее в своих “духовных основаниях” индивидуальность самого Андрея Белого»[12].

Андрей Белый, и это видно по работам 1910–1920 гг., воспринимал героя Гете как средоточие Нового времени, как «тип типов» и «принцип принципов», в котором «история становится биографией одного индивидуума»[13]. Спор Гетевского Фауста и Вагнера становится в сознании Белого-антропософа символической битвой человека с самим собой. «Не смею себя считать Фаустом, но ведь в каждом из нас есть и Фауст и Вагнер: и спор их друг с другом: Фауст, вполне освободившийся от Вагнера, — уже не Фауст, а <...> доктор Марианус»[14].

Держа в уме фаустовский горизонт, с верой Андрея Белого в спасение героя (его «пресуществление»), непосредственно обратимся к «фаустовскому» в романе «Москва», прочитанному в контексте антропософии. Андрея Белого волнует в романе «Москва» сама постановка проблемы амбивалентности

добра и зла, сопричастности, скорее, открытости человека демоническому при его восхождении к «высшему Я». Ориентиром для Белого в этих поисках становится Гете, создавший «лучшую мистерию-драму»[15].

Правомерно ли сопоставление доктора Фауста, ученого-чернокнижника, и доктора Коробкина, создателя смертоносного луча? Немецкий доктор-алхимик и русский доктор-математик в начале драмы и романа находятся в поисках живительной истины и высшего «Я».

Оба доктора в начале повествования переживают мировоззренческий и личностный кризис. Средоточием этого кризиса в «Фаусте» станет сцена попытки самоубийства в желании утвердить свое равенство с Богом. В романе Андрея Белого подобная роль отведена сцене чествования юбиляра, скорее, «научного шабаша», обернувшегося профанацией Голгофы Коробкина. Оба героя преодолевают символическую границу. Фауст покидает пределы своей готической кельи, чтобы постигнуть «Вселенной внутреннюю связь»[16] («Daß ich erkenne, was die Welt / im Innersten zusammenhält»), а Коробкин — своего кабинета, «тяп-ляпистого»[17] мира.

Фауст, созерцая таинственный знак (макрокосма), увидит, что перед ним (сошлемся на антропософский комментарий Р. Штейнера) «не механически движущаяся небесная сфера, но космическое переплетение духовных иерархий», где человек — «средоточие всех этих воздействий»[18].

Как стать «средоточием всех этих элементов» Вселенной, как человеку сознательно сделаться человеком? Этим метафизическим вопросом в формулировке Р. Штейнера объединены духовные усилия доктора Фауста и профессора Коробкина, состоящие не в обретении сверхчеловеческой интеллектуальной мощи (она у них есть, так сказать, в анамнезе), а во взращивании своего истинного «Я», самосознающей души, по Андрею Белому. Как Фауст до встречи с Мефистофелем, так и Коробкин во время работы над своим открытием находится во власти Люцифера. Р. Штейнер различает две инфернальные силы, которые могут овладеть человеком. Он дал этим силам имена Люцифера (сверхгордыня) и Аримана (власть мелких собственных материально-чувственных устремлений). Итог накопления книжного знания одинаков для обоих героев: Фауст «был и остался дураком»[19] («Фауст». С. 21), Коробкин стал «мавзолеем собственной жизни» (С. 21).

Фауст и Коробкин пройдут тернистый путь от абстрактности и порой бесплодности научных устремлений к живительной органике самой жизни. У Белого, так же как и у Гете, путь нравственного становления героя пролегает через пакт, смертельное пари, встречу с демоническим (только так возможно обретение высшего «Я»).

Носителями инфернального мира предстают Мефистофель и Эдуард Мандро. Мефистофель звал Фауста «изведать после долгого поста, / что означает жизни полнота» («Фауст». С. 57), злодей Мандро лишь уговаривал Коробкина продать свое открытие за «миллион». На первый взгляд, Мандро предстает жалкой пародией, бледной тенью фаустовского искусителя. Дальнейшее по-

вествование не оставит камня на камне от такого восприятия этого «Мефистофеля эпохи декаданса».

Повадки и манера поведения Мандро отмечены «лицедейством» и демонизмом. В романе рассыпаны аллюзии, скрытые и явные намеки на «Фауста». Мефистофель присутствует в тексте «Москвы» не только как литературный прототип «проходимца истории» фон Мандро, но он назван непосредственно и даже вынесен в заголовок. Мефистофель предстает здесь, словно в усеченном варианте — «Тойфель» (*нем.* «der Teufel», черт).

Имя «Тойфель» ввергается автором в словесную звуковую игру — «Тойфель, Картойфель» (С. 742), хотя при этом нисколько не умаляется всемогущество этого демонического героя и его роль в судьбе самого фон Мандро (Тойфель-Картойфель спасает преступника от неминуемого разоблачения). Первый том «Москвы» заканчивается ослеплением Коробкина (Мандро выжигает ему глаз) и известием о смерти сошедшего с ума от содеянного преступника.

Странное сближение ученого, создателя луча, Коробкина и охотника за его изобретением Мандро, которое мы наблюдаем в романе «Маски», может быть истолковано с привлечением работы Р. Штейнера о «Фаусте». Фаусту «предстает другой “образ и подобие” его существа, Мефистофель»[20], «Мефистофельское начало Фауст должен преодолеть посредством жизненного опыта, усвоенного душой, уже имевшей соприкосновение с духовным миром»[21].

Одним из важнейших мотивов, связывающих драму Гете и роман Андрея Белого, является мотив духовного прозрения через утрату зрения физического (физиологического).

В «Истории становления самосознающей души» Белый связывает метод немецкого классика с «культурой глаза»: «Гете рисует нам новую оптику как <...> науку духовную, где свет физический выявлен из эманаций конкретного духовного света»[22]. К теории Гете о «духовном свете», изливающемся из глаза человека, восходят воззрения Р. Штейнера. Об оккультной значимости акта зрения основоположник антропософии говорил в своих лекциях: «То, что видят глаза человека, то, что изливается в его окружение, становится силой в нем»[23].

Данный взгляд на природу метода Гете был продолжен и в современной филологической науке. Л. Ф. Кацис пришел к выводу: «Гетевская физика обратна ньютоновской. Свет (по Гете) не приходит в глаз, а выходит из глаза человека. Это — “обратная” физика Гете. <...> Характеристики такого света окажутся в прямой зависимости от состояния человеческого организма, а не от бездушной призмы Ньютона»[24].

В поединке Заботы с Фаустом в финале драмы И. В. Гете как раз и усилен мотив глаза:

«Так ощути ту власть краями век!
Плачу тебе проклятьем за презренье.
Живет слепорожденным человек,
А ты пред смертью потеряешь зренье».

(«Фауст». С. 420)

Гетевский Фауст в своей старческой дряхлости произносит такие слова: «Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen, / Allein im Innern leuchtet helles Licht»[25] («Вокруг меня сгустились ночи тени, / Но свет внутри меня ведь не погас» («Фауст». С. 420).

Германист А. В. Михайлов особо подчеркивал: «Гете — это "человек глаза"; глаз у него — главный инструмент познания. <...> Поэтому вся заходящая вглубь литература о Гете <...> говорит о ви́дении Гете и о глазе как инструменте познания»[26]. Ученый обращается к заключительным сценам «Фауста»: «<...> глаз художника, "солнцевидный", не только любуется красотами окружающей, поднесенной ему в дар и "предлежащей" ему природы, но и должен разгонять ночь внутреннюю, расчищая место для утверждаемых в нем устойчивых, прочных, завершенных образов, но и должен окружать эти образы покровами ночи-хранительницы, ночи слепоты»[27].

Коробкин, герой Андрея Белого, может быть уподоблен своему литературному прототипу — Фаусту Гете. «Миг потрясения», ослепления, оказался для Коробкина, как и для Фауста, пиком высокой душевной активности и внутреннего роста. То ли во сне, то ли в грезах после свершившейся Голгофы (выжигания глаза) Коробкин пророчествует: «Слепцы — прозревают, а зрячие — слепнут» (С. 571). Ослепший от боли Коробкин во втором томе романа («Маски»), подобно Фаусту, прозревает духовно.

Герою романа «Москва» надо стать полым, свободным от греховного «Я», чтобы обрести высшее «Я», новый смысл.

Финалы романа «Москва» и драмы «Фауст» амбивалентны. У Гете Фауст, сопровождаемый «одной из кающихся, прежде называвшейся Гретхен», восходит к трону Богоматери. Но свой высший миг герой драмы переживает, слыша звуки лопат Лемуров (приняв их за созидательные работы). На языке антропософа (символиста) Андрея Белого история вознесения (спасения) Фауста видится как история «падения "души самосознающей" через искушения ариманическим и люциферическим. Первое падение Фауста — в акте подписания договора с Мефистофелем (ариманическим существом), который потянет Фауста к нижележащей сфере чувственности»[28].

Соблазнительно-чувственное «изживается» Фаустом «в соблазнении Гретхен и в роскошествах Вальпургиевой ночи», «в процессе дальнейшего схождения Фауста до мрака матерей, откуда он выводит Елену Прекрасную». Путь этот сродни «нисхождению человечества», а сам Фауст есть, по мысли Андрея Белого, «тип типов и принцип принципов», в котором «история становится биографией одного индивидуума». Но в финале трагедия «оборачивается мистерией прославления Фауста, рожденного младенцем в небо, — Фауста, вырванного из когтей Аримана и быстро вырастающего под лучами Вечной Женственности, Софии-Премудрой»[29].

К проблеме спасения Фауста Андрей Белый обращается в 1918 г. в эссе «Кризис культуры». Здесь герой Гете предстает как символ и как мифологема Нового времени. Фауст, в истолковании русского символиста, воплощает собой

«странника», а сама культура «истекших столетий (с XVI по XX) — странствие»[30]. Автор рисует антропологический взрыв внутри Ренессанса: «В "синкретизме" пиров Ренессанса нет странствий еще: здесь на празднике созревает трагедия пресуществляемой личности; скоро и в ней обнаружится Человек (Фауст, бледный Гамлет и Манфред); скоро радости пира развеются; зала пира окажется колдовским погребком[31], нас встречающим в "Фаусте". Фауст — спасается»[32].

Фауст в последней сцене трагедии Гете распадается «на <...> бренные пелены, подлежащие истреблению пламенем («Und war er von Asbest, er ist nicht reinlich») и на <...> воскресшего к жизни духовной»[33].

Фауст у Гете переживает «жизнь после смерти» (в форме духовного сгустка, энтелехии), поднимаясь в божественный эмпирей, к трону Богоматери. Смерть тела оказывается только порогом, испытанием, началом новых метаморфоз. Приведем здесь в связи с обозначенной темой мистико-символическое высказывание Б. Пастернака о смерти русского писателя: «Смерть — это только этап в существовании Белого»[34].

В романе Белого мир рушится, катится в Тартар, раздается страшный взрыв. Герой открывает для себя пространство любви, веры, его озаряют идеи всепрощения и милосердия. Вместе с тем герой романа «не видит — как крыша взлетает под небо, как дым выбухает» (С. 754). Герой проходит в романе три этапа посвящения: испытанием огнем, водой и воздухом. «Каждая физическая пытка соотносится, — заключает Д. Оболенска, — с переменой души Коробкина, с его внутренним перевоплощением, возможностью оценить себя и окружающий мир»[35]. Профессор Коробкин выступает «адептом посвящения» в высшие тонкие миры, а его антагонист-мучитель Мандро выполняет «роль носителя космических сил, испытывающих адепта»[36], являясь антропософским Стражем порога.

Близость миропонимания Гете и Белого видится в следующем: оба писателя субъективное «Я» расширили до пределов Природы, Мира, Космоса. Герои драмы Гете «Фауст» и романа «Москва», доктор Фауст и доктор Коробкин, в поисках полноты ощущения жизни, открытия для себя духовных законов обретают в финале обоих произведений подлинное высшее «Я», осуществляя животворящее единение с Космосом, Богом. Символизм как целая система художественного и эстетического мировоззрения и антропософия как точная наука о Духе (тайноведение) были восприняты Андреем Белым в типологически схожем ключе — в жизнетворческом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Андрей Белый.* История становления самосознающей души // Андрей Белый. Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. С. 164.

2 *Азадовский К., Лавров А.* Новое о встречах Томаса Манна с русскими писателями («Слово благодарственное» Андрея Белого Томасу Манну) // Русская литература. 1978. № 4. С. 149.

3 *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 197.

[4] *Метнер Э. К.* Размышления о Гете. Кн. I. Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма. М.: Мусагет, 1914.

[5] *Юнггрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академический проект, 2001.

[6] См. в переводе Н. Бояруса: М.: Парсифаль, 1993.

[7] См. в переводе А. Ярина в кн.: *Гете И. В.* Тайны. Сказка; *Штайнер Р.* О Гете. М.: Энигма, 1996.

[8] *Тургенева А.* Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гетеанума. М.: Новалис, 2002. С. 101.

[9] *Андрей Белый.* Материал к биографии // Минувшее. М., 1992. Т. 6. С. 336–415; Т. 8. С. 409–471; Т. 9. С. 409–483.

[10] *Андрей Белый.* Материал к биографии // Минувшее. М., 1992. Т. 8. С. 413.

[11] *Андрей Белый.* История становления самосознающей души. С. 164.

[12] *Лагутина И. Н.* В поисках утраченной истины // Андрей Белый. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 2000. С. 692.

[13] *Андрей Белый.* История становления самосознающей души. С. 167.

[14] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 112.

[15] *Андрей Белый.* История становления самосознающей души. С. 164.

[16] *Гете И. В.* Фауст // Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худ. лит., 1976. Т. 2. С. 22. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

[17] *Андрей Белый.* Москва / Сост. С. И. Тиминой. М.: Советская Россия, 1989. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

[18] *Штайнер Р.* Духовный склад Гете сквозь призму «Фауста» // Гете И. В. Тайны. Сказка; Р. Штайнер о Гете. М.: Энигма, 1996. С. 128.

[19] «Da steh' ich nun, ich armer Tor!». См.: *Goethe J. W.* Faust // Goethe J. W. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1977. S. 157.

[20] *Штайнер Р.* Духовный склад Гете сквозь призму «Фауста». С. 134.

[21] Там же.

[22] *Андрей Белый.* История становления самосознающей души. С. 166.

[23] *Штайнер Р.* Оккультные знаки и символы. Лекция 1–4. 1907 (электронный ресурс: http://www.anthroposophie.net/ru/OccultSignsAndSymbolsRT2.html).

[24] *Кацис Л. Ф.* И. В. Гете и Р. Штейнер в поэтическом диалоге А. Белого и О. Мандельштама // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 170.

[25] *Goethe J. W.* Faust. S. 423.

[26] *Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 573.

[27] Там же. С. 653–654.

[28] *Андрей Белый.* История становления самосознающей души. С. 166.

[29] Там же. С. 167–168.

[30] *Андрей Белый.* Кризис культуры // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 268.

[31] Имеется в виду появление Фауста и Мефистофеля в погребке Ауэрбаха и на кухне ведьмы.

[32] *Андрей Белый.* Кризис культуры. С. 268.

[33] Там же.

[34] См.: *Богомолов Н. А.* Андрей Белый и советские писатели. К истории творческих связей // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 337.

[35] *Оболенска Д.* Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Гданьск, 2009. С. 147.

[36] Там же. С. 145.

И. О. Маршалова (Ульяновск)

МОТИВЫ ЮРОДСТВА И ШУТОВСТВА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»

Прием преломления обыденности, испытание кажущейся разумной действительности героем-чудаком, подвижником, юродом — заметное явление в русской литературе, в частности — русской литературе первой половины XX в. В этом отношении показательны выведенная Б. Пильняком галерея «старых и новых юродивых», «кренделей быта святой Руси» в «Красном дереве» (1929)[1] или блаженные вечно молодые старички из романа «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова (1929)[2]. Особое решение мотив юродства получает в драматургии А. Платонова 1930–1940 гг., в которой взаимообогащаются «традиция "священного безумия", восходящая к эпохе тотемизма и обнаруживающаяся <...> в бытовых сказках о дураках, и православная традиция юродства, основанная на совмещении "спасения во Христе" и общественного "служения во имя Христа..."»[3]. Причина художественной востребованности своеобычной личности и свойственной ей модели поведения, возможно, объясняется непреходящим значением древнего типа «божевольного»[4] человека, его метафизической бездонностью и одновременно непосредственной связью с определенным культурно-историческим моментом.

Архетип чудака всегда вызывал особый творческий интерес Белого-художника. Так, в рассказе «Иог» (1918) выведена весьма неординарная личность — Иван Иванович Коробкин, «служащий одного из московских музеев»[5], строгий старец «с лицом, напоминающим поэта и цензора Майкова»[6]. Чудак-музейщик оказался не только полным тезкой героя «Москвы» (1926–1932) — профессора Ивана Ивановича Коробкина, но и концептуально наиболее близким ему по образу жизни и складу сознания[7]. Завуалированный Белым в фигуру почтенного йога (по слухам, он был «не то чтобы мистик, а... так сказать... гностик, — апокалиптик <...>»[8]), старец Коробкин вобрал в себя многие социокультурные приметы юродства, непримиримого к обыденной жизни.

В романе «Москва» таким «остраннителем быта»[9] явился еще один Коробкин. Изначально поведение Ивана Ивановича на всех уровнях человеческого взаимодействия строится на постоянных несоответствиях общепринятому порядку вещей. Странной и непонятной может показаться самоотверженная защита Коробкиным собственной жены и любовницы университетского товарища Задопятова от его законной супруги, добивающейся возмездия за 25-лет-

ний обман. Следует признать, что профессор внес существеннейшую лепту в семейный разлад, с головой уйдя в науку и устранившись от решения домашних дел, с годами выросших в серьезные проблемы. Равно далек Коробкин и от мира фальши, в котором пребывают неверная жена и университетский товарищ. Он не препятствует их любовной связи, не касается запутанных, четверть века скрываемых от всего света отношений. Подобное выталкивание себя из обыденной жизни соотносится со «сверхнормативностью» юродства как пограничной формы существования: «Юродивый дистанцирует себя как от собственного мира, так и от антимира, оба они сливаются для него в одно целое, в равной степени противостоящее истине — миру божественному, небесному, единственно олицетворяющему подлинный порядок»[10].

В сцене заступничества за престарелых любовников также особо значим образ пса, с которым связан Коробкин: «<...> как барбос, защищающий дом свой от вора, к старухе он ринулся <...>»[11]. Иван Иванович вообще часто соотносится с собакой. В одном из фрагментов романа «песья» сущность Коробкина признается определенной ступенью развития личности: «Говоря откровенно, — профессор Коробкин жил в двух измереньях доселе — не в трех <...>; так вот из "эн" теневых измерений и двух подстановочных <...> начинало вываривать из большой знаменитости и из добрейшего пса — человек» (С. 160).

А. Панченко в историко-культурологическом исследовании «Юродивые на Руси» (1999) указывает на «социальную и корпоративную примету юродивого» — собаку, являющуюся «символическим знаком отчуждения, известным <...> со времен киников, которые вели поистине "собачью" жизнь»[12]. Такая кастовая отъединенностъ от бренного мира мыслителей, отягощенных сверхзнанием, условно может быть обозначена как «интеллигентное юродство», особое направление философского критицизма.

Здесь, однако, необходимо важное уточнение относительно поведенческих стратегий юрода и киника и их приложимости к романному пути Коробкина. «Интеллигентное юродство» — состояние, изначально органичное для Ивана Ивановича, кабинетного ученого, чудака-затворника, гениального математика. В юродство, опосредованное религиозно-философской мыслью, герой Белого «соскальзывает» постепенно, а после жесточайших пыток над ним провокатора и шпиона Мандро «обрушивается» катастрофически. Научное знание на этом пути уже не играет никакой роли. Его место занимают иные ориентиры: «Юродивый обменивает свою волю на волю Бога, становясь боже-вольным. Если бы юродивый вел себя так, как он себя ведет, но центром его поведения было бы "я", то он был бы не юродивым, а киником. <...> Киник всегда определен своим "я" и авторитетом собственного разума»[13]. Мотив собаки в романе становится своеобразным поводырем (!) мотива юродства, сигнализируя о наступлении судьбоносных событий в жизни Коробкина.

Симптоматично, что ближайшее существо для Ивана Ивановича — «мокроносый ушан», домашний «пойнтер» (С. 22) Томка. А «собственного изобретенья» (С. 22) стишки, которыми любил щеголять профессор, имеют алле-

горический характер, где под маской пса — сам Коробкин, непрактичный, несостоятельный в быту, заброшенный домочадцами, но преданно служащий духовному идеалу.

Последняя строчка одного такого экспромта парадоксальным образом становится пророчеством, имеющим прямое отношение к нелегкой доле Ивана Ивановича:

Верная собака,
В зубы на-ка, Том,
Эту кость... Однако, —
Не дерись с котом! (С. 40)

Кот в романе — атрибут дома предпринимателя Эдуарда Эдуардовича Мандро, стремящегося обладать всем, что ему принадлежать не должно: собственной дочерью Лизашей, к которой он испытывает непреодолимое вожделение, «открытием» гениального математика, применимым в военном деле. Комичная ситуация надевания на себя вместо шапки кота в передней особняка Мандро оборачивается грозным предупреждением о неминуемой опасности со стороны темной, враждебной силы, способной ворваться в логичную, упорядоченную действительность, «сконструированную» Иваном Ивановичем: «<...> он надел на себя не кота, а — терновый венец» (С. 192).

Незадолго до совершенного над героем насилия у него открывается дар предвидения и прорицания. Перед отъездом с дачи в пустующий городской особняк для уничтожения ценных бумаг профессор в присутствии дочери Наденьки произносит пророческие не только по отношению к собственной доле слова: «Жестокое время наступит, когда убивающий будет кричать, что он истине служит; припомни: я — сказывал» (С. 324).

Постепенно в повествование вплетаются мотивы неизбывной тоски, оставленности самыми близкими людьми, а также мотив «отсутствия — отречения» любимого ученика:

> «Шел уничтожить бумаги, *смертельно скорбя*; у калитки почувствовал, что — на черте роковой он колеблется духом; жены при нем не было; не было сына. Они его бросили. А ученик, им любимый, Бермечко, отсутствовал...» (С. 324; здесь и далее курсив мой — *И. М.*).

Аллюзия на библейский текст очевидна в сцене приезда Коробкина, когда городские извозчики сошедшего с поезда профессора встречают словами:

> «— Не его, но Варр...
> — Варвар...
> — Распни!
> Так слагалось из криков» (С. 333).

В собственном доме, куда пригласил хозяин переодетого старцем Мандро, тоскует и мечется Коробкин, мучимый страшной догадкой о неизбежном: «И — пал на лицо свое: в думы о том, что — приблизилось что-то, что *чаша — полна*; шелестели осины об этом» (С. 342–343). Даже нелепая попыт-

ка разбудить пьяного сторожа скорбным увещеванием — «*теперь — спать не время*» (С. 343) — напоминает ситуацию Гефсиманского сада и сна учеников Христа. Неизбежное наступает: Иван Иванович подвергается зверским побоям, лишается глаза и рассудка.

Наряду с приобретением физического увечья, отбрасыванием «математической» сущности, последовавшей за переселением в дом умалишенных бездомностью и потерей дочери Наденьки, сознательный отказ от собственного «я» становится важным следствием погружения героя в стихию юродства, перевоплощения в некую над-личность (напрашивается аналогия с Коробкиным из рассказа «Иог», избавившимся от последнего налета «самости» даже в собственной речи). Такая самозабвенность героев Белого может свидетельствовать об укреплении позиции юрода: «Юродивый обращается и становится человеком со смещенным из центра "я". Теперь его жизнь вращается не вокруг эго, а вокруг Бога»[14].

В этом видится противостояние жизнетворящей миссии Коробкина, преодолевающего преступность окружающего мира принятым страданием, противостоящего монструальной стратегии Мандро, узурпировавшего «право на безнаказанное разрушение»[15]. В типе личности Мандро наблюдаются поведенческие особенности бесшабашного шута, площадного паяца. Недаром ему говорили: «Вы артист спекуляций» (С. 702), — подразумевая способность мимикрировать согласно обстоятельствам. Такое ужесточение функций скомороха, сменившего саркастическую маску на параноидальную гримасу безудержного зверства, в определенной степени обусловлено принадлежностью героя-палача милитаристской культуре новейшего времени. Понятия добра и зла в постклассический период (по Белому, в «Гераклитовый») становятся относительными, границы между ними — условными, зыбкими: «<...> отныне — никто ничего не поймет: кончен век Аристотеля ясного. Встал — Гераклит!» (С. 641).

В Мандро во многом угадываются черты двойничества, «перевернутого» состояния, обратного поведения культурного героя. Такая оппозиция трикстера, обладающего «опасным разрушительным потенциалом», герою-созидателю имеет довольно древние корни и восходит к «представлениям о демиурге, изначально ответственном за зло в мире»[16].

В монографии Д. Гаврилова «Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре» содержится примечательная характеристика двойника культурного героя: «Трикстер подвижен, неуловим, а потому неопределим. <...> Завернутый в атрибутивный кокон, он прячет от нас свое лицо, и мы не можем ухватить его сущность. <...> В текстах он называется то стариком, то внуком, то старшим братом, то вождем, то именами зверей и птиц»[17].

Мандро последовательно примеряет личины и, «завернутый в атрибутивный кокон», не расстается с мнимым обликом до ключевого момента — совершения преступления над новой жертвой.

Переодевшись в очередной раз (в старца), он напрашивается на ночлег в дом профессора. Мало того, что Мандро принимает на себя функции дурно-

го попутчика и незваного гостя с традиционной негативной семантикой, его атрибутом становится «падалищная ворона» (С. 326), встречающая криком путников по дороге к станции. Дурным предзнаменованием для Коробкина является и физическое сходство разряженного Мандро с птицей: «<...> старец, плеснувшийся пледом, как крыльями, — вороном белым казался; вот голову — вытянет; рот — разорвет, каркнув громко: в окрестности!» (С. 329).

Символично, что первопричины «перевернутого» поведения своих героев Андрей Белый находит в их изувеченном детстве. «Младенческое впечатленье Ивана — рев пушки, визг женщин: лезгины напали; невнятица перепугала; испуг воплотился: всей жизнью» (С. 23), — сказано о пребывании героя на Кавказе, куда был сослан за провинность его отец-лекарь. Поразительный вывод вынес Иван Иванович из своей прошлой «невнятной» жизни, полной лишений: «Складывалась беспросветная жизнь; и понятно, что Ваня пришел к убеждению — невнятица жизни его побеждаема ясностью лишь доказуемых тезисов» (С. 23).

Иначе сложилась судьба у Мандро, взятого мальчиком «для позорных услуг» (С. 293) в дом какого-то богатого растлителя, давшего ему имя и состояние: «Сперва его жесты страшили его» (С. 293), но затем он привык и в силу психической неустойчивости, а в большей степени — внешних условий жизни — стал законченным негодяем. В характеристике Мандро часто проскальзывает упоминание о позерстве, игре на зрителя, на которого всегда ориентируется шут. И в этом — одно из кардинальных отличий юродивого Коробкина от лицедея Мандро. Наедине с собой прямодушный Коробкин — все тот же Коробкин, что и на людях. А Мандро и в уединении чрезвычайно любит «меблировать свои жесты» (С. 65). Его позерство и жестикуляции, «галопирование» в стенах собственного дома, «павианьи прыжки» (С. 290) — это разрушение вербальной системы, элемент разобщения героя с другими персонажами «Москвы», выпадение из исторически конкретной картины мира в бездну.

Обе фигуры, таким образом, эсхатологичны. И юрод Коробкин, и лицедей Мандро наделены сверхъестественной силой — даром предчувствия переломных и для отдельной личности, и для всего сущего моментов.

Для профессора настоящим кошмаром становится ожидание готового вот-вот обрушиться удара. Мотив удара из частного конфликта Коробкина и Мандро становится знаком бедственных событий в России на пороге мировой войны и революции. И в первую очередь — символом разрушения старого мира, крушения прежней культуры[18].

Предчувствием катастрофы исполнено бредовое сознание преступника Мандро. Символична сцена перед зеркалом, из которого на героя смотрит «дикарь», готовый вцепиться в Мандро, душить и терзать гнусного двойника, как терзал он и мучил всех своих жертв. Сквозь «дикаря» же проглядывает фигура еще более ужасная — «спрутище», лезущий «не муху хватать, а людей» (С. 300), уничтожить позорное племя, называющее себя человеческим обществом.

Нахождение на грани бреда — форма существования и других персонажей трилогии. Необъяснимы и бесконтрольны действия большинства героев «Москвы», в каждом из которых гнездятся зачатки то ли вымороченного юродства, то ли бесшабашного шутовства. Автор нередко смешивает эти понятия. К примеру, ломания «озаботившейся» судьбой Лизаши мадам Тигроватко во время посещения дома Тителева описаны в главке с названием «Как шутовка юродствует» (С. 544). Та же Лизаша Мандро, жертва собственного отца, изначально живет какой-то «русалочной» жизнью немыслимых фантазий и образов, уводящих от действительности.

Отказ от здравого смысла и реальной оценки происходящего, всеобщее невежество, развращенность взглядов, урбанистическая истерия накануне войны и революции становятся причиной появления всевозможных лжепророков, толкователей, ведунов и обыкновенных проходимцев, среди которых Белый упоминает как безымянных «дворышей», предвещающих «глады, моры и трусы» (С. 243), так и исторически конкретное лицо — Григория Распутина. В такой ситуации юродство — доказательство духовного обнищания мира, ведь «не юрод нарушает норму, а сам мир ненормален до противоположности божественной истине»[19].

Коробкин, в котором черты традиционного православного юродства выразились в духовном подвижничестве, прозревает бессилие человека перед лицом зла, перед грубой физической силой. С горечью он констатирует: «<...> в доисторической бездне <...> мы, — в ледниковом периоде, где еще снятся нам сны о культуре <...>» (С. 349). Мандро, напротив, упивается вседозволенностью и порочной системой человеческих отношений, позволяющих сильному, но невежественному уничтожать всех, кто встречается на его пути. Юродство и шутовство, полярное гуманистической миссии героя-чудака, в трилогии имеют лейтмотивный характер и с различных позиций работают на раскрытие авторской мысли — о ненормальности, преступности самой жизни, в которой действует «хаос, как фактор развития» (С. 322).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Пильняк Б. А.* Красное дерево // Пильняк Б. А. Повесть непогашенной луны: Рассказы, повести, роман / Сост. Б. Б. Андроникашвили-Пильняк. М.: Правда, 1990.

2 *Вагинов К. К.* Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада; Гарпагониана / Сост. А. Вагиновой; вступит. ст. Т. Никольской; подгот. текста Т. Никольской и В. Эрля. М.: Худ. лит., 1991.

3 *Когут К. С., Хрящева Н. П.* Мотив юродства в пьесе А. П. Платонова «Ученик Лицея» // Филологический класс. Екатеринбург, 2015. № 1 (39). С. 98.

4 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1991. Т. 4. С. 669. Ср. также: «Может, юродивый — великий святой, столь странным образом стяжающий свою святость? Божевольный — обменявший свою волю на Божью?» (*Ростова Н.* Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради). М.: МГИУ, 2010. С. 6–7).

[5] *Андрей Белый.* Иог // Андрей Белый. Проза Поэта. М.: Вагриус, 2000. С. 235.

[6] Там же. С. 238.

[7] См.: *Маршалова И. О.* Иваны Ивановичи Коробкины: концептуальное родство образов (на материале рассказа «Иог» и трилогии «Москва» Андрея Белого) // Филологический класс. Екатеринбург, 2014. № 4 (34). С. 87.

[8] *Андрей Белый.* Иог. С. 243.

[9] Таково название второй подглавки первой главы книги Андрея Белого «На рубеже двух столетий». В ней описываются «чудачества» отца, известного математика, профессора Московского университета Николая Васильевича Бугаева (вдохновившего Белого на создание романного Коробкина), в домашней обстановке, в кругу родных и знакомых (см.: *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 65).

[10] *Юрков С. Е.* Православное юродство как антиповедение // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — нач. XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 53.

[11] *Андрей Белый.* Москва: Московский чудак; Москва под ударом; Маски / Сост., вступит. ст. и примеч. С. И. Тиминой. М.: Советская Россия, 1989. С. 227. Далее цитируется это издание с указанием страницы в тексте.

[12] *Панченко А. М.* Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура. СПб.: Юна, 1999. С. 398.

[13] *Ростова Н.* Человек обратной перспективы. С. 68.

[14] Там же. С. 22. Примечательно, что в Библии в речи Иисуса Христа избегается употребление личного местоимения: «истинно говорю вам», «ты сказал» и др.

[15] *Юрков С. Е.* Православное юродство как антиповедение. С. 57.

[16] *Голозубов А. В.* Религиозное шутовство и его компоненты // Грані. 2009. № 4 (66). С. 60.

[17] *Гаврилов Д. А.* Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М.: Соц.-полит. мысль, 2006. С. 24.

[18] Подробнее о лексико-семантическом и символико-метафорическом значении мотива удара в романе Андрея Белого см.: *Маршалова И. О.* Ритмический лейтмотив удара в трилогии «Москва» Андрея Белого // Уральский филологический вестник. Екатеринбург, 2012. Вып. 1 (4). С. 157–165 (Сер. «Драфт).

[19] *Юрков С. Е.* Православное юродство как антиповедение. С. 54.

А. Морар (Швейцария)

МОНСТРЫ И МОНСТРУОЗНОСТЬ В «ПЕТЕРБУРГЕ» И «МОСКВЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

С точки зрения феноменологии и культурной антропологии монстр является монстром, прежде всего, в глазах того, кто на него смотрит[1]. В этом смысле проблематика монструозного вписывается в общие размышления о другом, ином[2]. Кроме того, монстр — это, прежде всего, существо пограничное, отходящее от общей нормы, блуждающее между категориями (между жизнью и смертью, между человеком и животным, между реальностью и фантастикой, и т. д.), и поэтому воплощающее то промежуточное состояние, где ничего не зафиксировано[3].

Именно идея промежуточности, так же как и идея границы, находится в центре творчества Андрея Белого: его мемуарная проза начинается «на рубеже двух столетий» и заканчивается «между двух революций», а почти во всех его текстах в прозе задается вопрос о границах как в прямом, так и в переносном смысле. В этом особенном, неустойчивом положении, т. е. в постоянно изменяющемся мире, чем собственно и является мир Андрея Белого, интересно рассмотреть роль и значение таких пограничных существ, какими являются монстры. Тема огромна, поэтому я ограничусь романами «Петербург» и «Москва»[4] с заездом в Берлин, где монструозность города перекликается с монструозностью его жителей.

Роман «Петербург» принято считать романом-кошмаром, романом апокалиптического пафоса, в котором изображено противостояние европейской и азиатской цивилизаций. Прямолинейным Петербургом и, прежде всего, Невским проспектом символизированы европейский рационализм и порядок, в то время как Васильевский остров представляет собой азиатский элемент, угрозу восстания и беспорядков[5]. Следует отметить, что противостояние двух лагерей метафорически изображено как борьба между двумя монстрами-чудовищами: «За Невой теперь вставали громадные здания островов и бросали в туман заогневевшие очи. Выше — бешено простирали клочковатые руки какие-то смутные очертания; рой за роем они восходили <...>» (Пб. С. 280).

Более того, «смутные очертания» зданий как будто передаются жителям островов. Не очень понятно, кто они на самом деле: «людская многоножка» (Пб. С. 408), «род ублюдочный» (Пб. С. 55), «ни люди, ни тени» (Пб. С. 271), существа, среди которых Дудкин представлен как «незнакомец» (Пб. С. 113–

118), «неуловимый, невидимый» (Пб. С. 57), а Липпаченко как «некая особа» (Пб. С. 138). Проблема не столько в сложности их идентификации (ведь подпольный революционер должен быть невидим и неуловим!), сколько в сложности их категоризации. Сенатора пугает именно то, что трудно «подвести лицо [незнакомца] под любую из существующих категорий» (Пб. С. 61). Особенность монстра состоит как раз в том, что он ставит общие нормы, категории, классификации под вопрос, даже угрожает им[6].

Противоположный, петербургский берег Невы, где «ватага каменных великанов» с Медным Всадником во главе как будто готовится к борьбе, тоже страшен:

> «Всадниково лицо, меднолавровый венец; много тысяч металла свисало с матово зеленеющих плеч медноглавой громады; фосфорически заблистали и литое лицо, и венец, зеленый от времени, и простертая повелительно прямо в сторону Николая Аполлоновича многосотпудовая рука; в медных впадинах глаз зеленели медные мысли; и казалось: рука шевельнется» (Пб. С. 280).

Не только архитектура и скульптуры Петербурга, но и представители города кажутся чудовищными. Портрет Аполлона Аполлоновича передается карикатурой, где он изображен с «совершенно зелеными» и «увеличенными до громадности ушами» (Пб. С. 47), а также с «каменными глазами, окруженными черно-зеленым провалом» (Там же). Этим отличительным чертам соответствуют «зеленеющие плечи» и «медные впадины глаз» (Пб. С. 281) ожившего Медного Всадника, вместе с которым сенатор, конечно, символизирует монструозность (уже в моральном смысле) государственной машины.

Интересным кажется то, что описание этих двух противостоящих друг другу монстров принадлежит Николаю Аблеухову, сыну сенатора, который с моста смотрит на оба берега Невы. Именно в этом промежуточном пространстве с большей силой обнаруживается монструозность самого Николая Аблеухова. Как в городе, так и внутри него борются противоположные силы и желания, превращая его в гибрид.

Неудивительно, что в восприятии других персонажей образ Николая строится на основе монструозной парадигмы: после эпизода с домино Сергей Лихутин испытывает к нему «смесь гадливости с ужасом» (Пб. С. 184), а при последней встрече глядит на него так, как глядят, «пожалуй, на небывалое заморское диво, которому место в кунсткамере»[7]. Более того, Софья Петровна замечает «лягушечье выражение» и «лягушечьи уста» (Пб. С. 106)[8] Николая, который в домино выглядит как «безрукий уродец» (Пб. С. 178)[9]. Как часто бывает при встрече с монстром, она тоже испытывает к нему двойственные, противоречивые чувства: «Улыбка Николая Аполлоновича сперва ее поразила гадливо, а потом из чувства гадливости извлекла она сама для себя сладкую смесь восторга и ужаса к все той же улыбке <...>» (Пб. С. 186).

Категория монструозного тем более подходит к анализу романа, что атмосфера «Петербурга» колеблется между готической и гротескной эстетиками,

в которых монстры являются важнейшими элементами. А гротеск ведет нас к Гоголю и проблеме стиля.

При анализе «Петербурга» В. Н. Топоров употребляет выражение «слова-монстры», чтобы характеризовать некоторые неологизмы и экспериментальные языковые выдумки автора, рассматривая их как «сознательное впускание хаоса в язык»[10]. Со своей стороны, я бы добавила, что категория монструозного также применима к множеству стилистических приемов, которыми пользуется Белый как в «Петербурге», так и в «Москве», начиная с любимых Гоголем синекдох[11].

В романе «Москва» монструозность представлена не в меньшей степени. Сам город, как замечает Н. А. Кожевникова, «изображен в то время, когда он застраивался многоэтажными домами, отчего возникали причудливые сочетания старого и нового, деревянного и каменного, низкого и высокого»[12]. Кожевникова уделяет особое внимание «кривизне переулков», для которых Белый придумал слово «кривули» и которые ведут читателя к монструозным деформациям. При этом у Москвы как города нет этой монструозной двойственности, которая характеризует Петербург. В романе «Москва» монстрами оказываются скорее люди, чем город.

Естественно, сразу приходят на ум два персонажа первого тома, а именно «карлик Яша», которого повествователь представляет «с вялым морщавым лицом, точно жеваный, желтый лимон, — без усов, с грязноватеньким, слабеньким пухом, со съеденной верхней губою, без носа»[13], а также его близкий товарищ Вишняков, «горбозадый, тщедушный уродец» (МпУ–II. 1. С. 57), в описании которого тоже разбросаны монструозные мотивы:

> «Когда уже смерклось, из желтого домика вышел портной Вишняков: — и пополз в переулок; казалось, — ползет по земле: а живот провисал между ног: и под небо взлетела ужасная задница. Голову гордо закинув, пошел вдоль заборов. Увидевши это явленье природы-насмешницы, можно бы было, пожалуй, упасть на карачки с тоски за судьбу человека: но, поговорив с получасик с "явленьем" — отнюдь не кунсткамеры, — и веселей, и бодрее глядели на жизнь, потому что с достоинством, с грацией даже портной Вишняков через жизнь проносил подпрыг зада.
>
> Сперва — ужасались. Потом — удивлялись» (МпУ–II. 5. С. 65).

Связь этих персонажей с кунсткамерой и музеями причудливых существ принадлежит прошлому. Яша ранее работал в берлинском паноптикуме, а Вишняков проносит свое уродство «с достоинством, с грацией даже» (МпУ–II. 5. С. 65). Их уже не разглядывает публика, а они сами часто оказываются наблюдателями, рассматривающими других персонажей, зрителями разных сцен[14]. Существуют в романе монструозности и другого типа, гораздо более значимые и более отвратительные, чем простое физическое уродство. В «Москве» внешнее уродство Яши и Вишнякова служит, прежде всего, контрапунктом внутреннему, моральному уродству Эдуарда Мандро, который насилует собственную дочку[15].

Моральную монструозность Андрей Белый изображает символически, прибегая к античным и мифологическим фигурам. Мандро сравнивают с Минотавром, с человеком-псом, и чаще всего — с человеком-гориллой: «черненьким был он; не то человечец псеносый, не то — пес с лицом человеческим» (МЧ–III. 12. С. 676)[16]; «из двери профессорской вышла, шатаясь и горбясь, горилла, утратившая человеческий образ» (МпУ–III. 24. С. 171)[17]. К тому же часто подчеркивается чернота (в прямом смысле слова) персонажа: он бывает «черногором-черноватиком» (МЧ–II. 19. С. 627) «чернолапым» (МпУ–II. 22. С. 114), «черноротым» (МпУ–III. 11. С. 140), «черным тарантулом» (МпУ–II. 17. С. 99) и сравнивается с фигурой или статуей пугающего «негра» (МпУ–II. 14. С. 91). Наконец, во время истязания Коробкина Эдуардом Мандро профессор в бреду видит, как «перечернь прозияла, как будто из пола везде проросли великаны немые, сливаясь в сплошной черникан» (МпУ–III. 16. С. 155), которым опять же является Мандро.

В миропонимании Белого как монструозные фигуры античных мифологий, так и негритянские (чернокожие) племена выступают общеизвестными, типичными символами. Первые предвещают Апокалипсис, Новую Атлантиду, а вторые воплощают одичание декадентской Европы, ведущее к распаду цивилизации по образцу древних культур африканского континента. Самое подробное объяснение зловещего значения этих фигур представлено в эссе Белого «Одна из обителей царства теней», в котором описывается другой город — Берлин.

По свидетельству самого Белого, именно в Берлине после ночи пьянства и танца можно увидеть рано утром «того самого песьеголового человека, который встречает вас на древних фресках Египта» и ведет вас «в царство теней»[18]. Именно в Берлине услышишь «джазбанд», «фокстрот» и «негритянские барабаны», звуки которых сопровождают «разложение и вырождение буржуазной культуры, ведущей к своего рода дикарству» (Обит. С. 44)[19]. В этой теории негр представляется монструозным потому, что в нем видят дегенерата, существо, которое ближе к животному, чем к человеку[20].

Те же мотивы и те же монстры обнаруживаются и в романе «Москва». «Портрет» русской столицы в одноименном романе кардинально отличается от «портрета» Москвы, нарисованного в эссе о Берлине. В опубликованной в 1924 г. «Одной из обителей царства теней» Москва является антитезой Берлина, она — живой, светлый, многообещающий город (Обит. С. 65–72). Зато в опубликованном между 1926 г. и 1932 г. романе «Москва» город выкрашен в черный цвет[21]. Подчеркивается негостеприимство и даже опасность переулков, сплетающихся в паутину. Конечно, понятия вырождения, морального упадка, разврата и распадения воплощает, прежде всего, «черникан» Мандро — иностранец, к тому же и немецкий агент. Его чернота передается всему городу в целом. В этом плане особенно значима прокомментированная Моникой Спивак[22] сцена последней встречи Мандро с Коробкиным в романе «Маски». В ней Коробкин говорит своему палачу и мучителю Мандро: «Я — это ты». М. Спивак истолковывает данную реплику как осознание профессором того,

что он тоже виновник войны, палач и преступник. Симметрия также подчеркивает тот факт, что профессор Коробкин, подобно «головоногому чудищу» Мандро, — тоже монстр.

Значит ли это, что Белый представляет себе Москву исключительно как город, населенный монстрами? Конечно, нет. Нельзя упускать из виду, что Коробкин является представителем одного только ученого сословия, а не всего населения Москвы. Однако именно ученых «буржуазного» класса, а не революционеров нарисовал Белый. Он не успел, не смог довести до завершения образы революционеров; они, как признает в предисловии сам автор, «остались в судьбах метаморфозы сюжета второго тома, — в подпольи» (Маски. С. 191).

Белому не удалось завершить роман, не удалось дойти до «синтеза», к которому он стремился. Можно даже считать, что художественное произведение не поддалось замыслу Белого, а осталось в промежуточном состоянии, неоконченным, как будто тоже в метаморфозе, в ожидании чего-то. Этим Белый опять напоминает Гоголя, который тоже хотел, но не смог написать продолжение «Мертвых душ» и осуществить свой не только художественный, но и, прежде всего, этический замысел. Как у Гоголя, так и у Белого рука художника не подчинилась руке человека. В итоге у Гоголя получился изувеченный роман[23], а у Белого — роман распухший, роман, сюжет которого «разросся», как он пишет в предисловии к «Маскам». «Москва» — это любопытный, но не очень понятный, не поддающийся классификации и чем-то даже пугающий роман-монстр. Не случайно здесь, так же как и в «Петербурге» и в эссе о Берлине, упоминается Сфинкс. Можно предположить, что монструозная фигура Сфинкса обозначает общую судьбу трех столиц, несмотря на то что для Москвы Белый надеялся на совсем другую, противоположную судьбу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: La figure du monstre: phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain / M. Didier (dir.). Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2009.

2 Подробнее об этом см.: *Морар А.* Укротить Иного. Показ монстров в России // Новое литературное обозрение. 2016. № 5 (в печати). О разных значениях и употреблениях слова *монстр*, а также о семантической близости терминов *монстр*, *урод* и *чудовище* на русском языке см.: *Геллер Л.* Мир, в котором мы живем, или Монстры и мифы // Привидения, духи и другие существа. Метаморфозы фантастики в славянских языках. М.: ОГИ, 2016 (в печати). На наш взгляд, «монстр» соединяет характеристики «урода» и «чудовища».

3 См.: *Геллер Л.* Задержанные метаморфозы // Античность и культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. С. 36–45.

4 *Андрей Белый.* Соб. соч.: В 6 т. М.: Терра-Книжный клуб, 2003–2005 (Т. 2: Петербург, 2003; Т. 3: Москва: Московский чудак; Москва под ударом, 2004; Т. 4: Москва: Маски, 2004). Далее цитаты даются по этому изданию с указанием сокращенного названия произведений, номера главы, подглавки и страницы.

5 По мнению Иванова-Разумника, «город этот, и аблеуховский и дудинский, и дворцовый и островной — все один и тот же проклятый каменный сон, который два века снится России, кошмар, который не может она стряхнуть» (*Иванов-Разумник.* «Петербург» Белого. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. С. 134). См. также: *Топоров В. Н.* О «евразийской»

перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб., 2003. С. 488–518 (особенно С. 493–494).

6 *Cohen J. J.* Monster Culture (Seven Theses) // Monster Theory: Reading Culture. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996. С. 6–7; *Didier M.* La figure du monstre // La figure du monstre: phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain. С. 11–12.

7 Напомним, что появление слова «монстр» в русском языке связано с историей Кунсткамеры.

8 Мотив «лягушачьих глаз» встречается также в «Восковой персоне» Ю. Тынянова. По мнению Ямпольского, они символизируют именно монструозность персонажа. См.: *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 236–244.

9 Часто употребляются слова «урод», «уродище» и «уродец» по отношению к Николаю Аблеухову.

10 *Топоров В. Н.* О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург». С. 513.

11 Можно было бы назвать также гиперболы, метонимии, повторы с заметными изменениями и т. п. Эти приемы основаны на принципе увеличения одной детали (часто в ущерб целому, в ущерб гармоническому равновесию), создавая монструозный (деформирующий) эффект.

12 *Кожевникова Н. А.* Улицы, переулки, кривули, дома в романе Андрея Белого «Москва» // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 102.

13 См. полное его описание при первом явлении в романе: «Да карлика! Просто совсем отвратительный карлик: по росту — ребенок двенадцати лет; а по виду — протухший старик (хотя было ему, вероятней всего, лет за тридцать); но видно, что — пакостник; эдакой гнуси не сыщешь; пожалуй — в фантазии. Но она видится лишь на полотнах угрюмого Брегеля. Карлик был с вялым морщавым лицом, точно жеваный, желтый лимон, — без усов, с грязноватеньким, слабеньким пухом, со съеденной верхней губою, без носа, с заклеечкой коленкоровой, черной, на месте дыры носовой; острием треугольничка резала четко межглазье она; вовсе не было глаз: вместо них — желто-алое, гнойное вовсе безвекое глазье, которым с циничной улыбкою карлик подмигивал» (МЧ–II. 1. С. 583).

14 Они шпионят и следят за семьей Коробкина. К тому же именно они увидят и узнают Мандро, когда он нападает на Коробкина.

15 Монструозность уродливого, увечного тела Анны Павловны также можно рассмотреть как ответ на предательство ее мужа.

16 Он также называется «псеглавец» (МЧ–III. 12. С. 678).

17 См. также: «показалось, что в дряхлости он [Мандро] превратится в гориллу» (МЧ–III. 2. С. 21). О сравнении с гориллой и вообще о зверях в автобиографическом проекте Белого см.: *Criveller C.* The Beast as an Element of Autobiographical Representation // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 282–299.

18 *Андрей Белый.* Одна из обителей царства теней. Л.: Государственное издательство, 1925. С. 60. Далее — Обит., с указанием страницы в тексте.

19 По «Путевым заметкам» Белого уже было понятно, что Европа идет по пути Египта. Впрочем, в романе «Москва» несколько раз упоминается некий Бар Пэар (иногда Пеар) «с неграми» (МпУ–I. 9. С. 31, 33; Маски–II. С. 290).

20 См.: «<...> "негр" распространяется и по Германии, заявляя, что он не человек, а "животное"» (Обит. С. 62)

21 См., напр.: «Черноротый подъезд съел его» (МЧ–III. 23. С. 710).

22 *Спивак М.* Лейбниц, Крупп и доктор Доннер («Кризис жизни» в «Москве» Андрея Белого) // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 131–132.

23 См.: «[Гоголь] ужаснул узкой тенденцией, в которой завял его стиль, отчего и организм его творчества оказался... без головы; а голова осталась без туловища <...>» (*Андрей Белый.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 27).

О. Н. Масленникова (Иваново)

«КАК БЫ МНЕ ЭТО ВЫРАЗИТЬ?» СЕМАНТИКА НЕВЫРАЗИМОГО И ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЖЕСТ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Значительная исследовательская традиция изучения жизни и творчества символиста Андрея Белого не перестает ставить и задавать центральный вопрос: так кем же был Андрей Белый? К обширному списку ответов сегодня можно с уверенностью добавить и следующий: в том числе — семиотиком символизма.

Изучение феномена невербального возможно и на примере вербальных (письменных) текстов. Интерпретационное поле — огромно, а возможности «перевода» и понимания смыслов, тем не менее, ограничены возможностями языка, относительно которого мы находимся в заблуждении, о чем писал М. Мерло-Понти:

> «Нам представляется, будто наш язык способен полностью выразить все и вся. Но это не так, потому что полностью он выражает только то, что принадлежит нам, и на том основании, что он принадлежит нам, мы думаем, что он способен на исчерпывающее выражение»[1].

Творчество Андрея Белого явно относится к случаю «трудной литературы». Рассчитывать на тождество понимания авторского замысла и читательского / исследовательского вторжения в этот замысел приходится не всегда. Особое косноязычие Белого и борьба с «немотой» вкупе с мистическим опытом («неведомое все чаще и чаще наведываться стало»[2]) существенно усложняют способ выражения этого «неведомого», стилистически и художественно подготавливая нас к тому, что слово у Белого — не единственный и не достаточный способ выразить невыразимое. В этой дополненной реальности (слово / звук / жест / графика) даже при наличии некоторого посредника мы рискуем оказаться в ситуации недовольства, которую духовный наставник Белого Р. Штейнер, понимая сложность аутентичного разговора с современниками на заре духовной жизни нового времени, описал со ссылкой на классическую немецкую философию:

> «К сожалению, критик знает о Канте и Юме только то, что он способен сам у них вычитать: таким образом, он советует мне, в сущности, не представлять себе относительно этих мыслителей ничего, кроме того, что он представляет себе сам. Если я этого достигну, он будет мною доволен»[3].

Что нам надо знать о жесте как семиотической системе в мировоззрении и художественной практике Белого, чтобы остаться «довольными»? Чтобы сказанное / прочитанное катарсически отозвалось в сознании, приблизив его к авторской воле-замыслу?

Русская и западноевропейская словесность XX века, экспериментируя с языком, обнаружила невозможность исчерпать и эксплицировать всю полноту человеческого бытия, оперируя лишь данными языковой картины мира: «Вместо того чтобы прислушаться к интеллекту, к логосу, к слову, мы <...> все сплошь мечтаем о языке без слов, способном выразить невыразимое, высказать то, чего нельзя высказать»[4].

Поиск такого языка для Белого связан с одним из самых важных вопросов: *«Как бы это мне выразить?»* В нем не только растерянность детского сознания маленького Котика Летаева перед невозможностью что-либо номинировать, определить, в нем растерянность и собственно авторского сознания.

Однако насколько это возможно — язык без слов — и возможно ли вообще, если мы говорим о письменных текстах литературы? Речь о феномене, находящемся на стыке вербального и невербального. Это — нечто словом не являющееся, но в слове, в тексте произведения бытующее, речью оформленное и неизреченное одновременно.

Русские символисты в поисках конденсированного образа вновь предприняли попытку соединения «слова/песни, звука/напева и жеста/пляски под общим управлением ритма»[5], создав не только уникальный язык для уникальных произведений (например, «Симфонии» Андрея Белого), но и особый язык поведения, «жизнетворчества», через который лучше «выговаривалось» то, что не всегда «выговаривалось» в слове. Отрицание многочисленных условностей, ценностей и норм и при этом их новое порождение и освоение свое неизбежное «материальное» воплощение находило в жестовом, поведенческом плане. Нарочито-провокационно писал об этом Розанов:

> «Всю жизнь трясло. Покурить бы, да неудобно: официальное положение. Покойник в гробу должен быть “руки по швам”. Я всю жизнь “руки по швам” <...>. Закапывайте, пожалуйста, поскорее и убирайтесь к черту с вашей официальностью. Непременно в земле скомкаю саван и колено выставлю вперед»[6].

В литературных практиках генезис традиции — от дориторического — к риторическому, и далее — к антириторическому слову (и обратно) особенно был заметен в разностильности, полифоничности художественных течений этого времени. Активное развитие театра, кинематографа, пластических искусств в первой четверти XX в., актуализация невербальных компонентов искусства — жеста, позы, ритма, звука, способных раскрыть жизнь в динамике, не прибегая к языку слов, — факты общеизвестные. Писатель, создавая образ, стал более внимателен и чуток к детали, намеку, жесту, который «соперничал» со словом за право быть смысловым «осведомителем»: «Слова осведомляли меня, только если на лице у смущенного человека проступал румянец или

же внезапно воцарялось молчание»[7]. То есть знаком подлинности становится психосоматическая реакция, подделать которую весьма проблематично. Но что еще более важно, мы видим нарушение принципа тотального доверия человека к миру, к себе, к другому (у Белого дополненного еще к тому же многократно фрагментированной реальностью и распадающейся сущностью персонажей), поэтому-то и вынуждены искать посредника, который бы это доверие восстановил и выразил.

В жесте, как компоненте невербальной коммуникации, важно увидеть онтологическую связь с миром, которая позволяет человеку (персонажу) «жизнетворчески» утвердиться. «Поступком должно быть все во мне, каждое мое движение, жест, переживание, мысль, чувство, — только при этом условии я действительно живу, не отрываю себя от онтологических корней действительного бытия», — утверждал М. М. Бахтин[8]. Смысл деяний, поступков персонажей Белого мы и восстанавливаем через это «движение, жест, переживание, мысль, чувство»: «мысль иногда невзначай выражается непроизвольными жестами, интонацией, взглядами, — даже: дрожанием губ»[9]. Фраза далеко не случайная для такого «жестового» писателя, как Андрей Белый. О категории жеста в «жизнетворчестве» Белого необходимо говорить как о категории бытийственной и даже универсальной. «В любой эмоции, мысли, во всяком поступке Белый интуитивно провидит, прежде всего, линию жеста, угадывает ее уникальное своеобразие и, узнав и пережив открывшееся ему через жест, составляет определенное понятийное представление о человеке или явлении», — считает А. В. Лавров[10]. Вероятно, в этом кроются истоки неповторимого стиля, особенность которого «состоит в его использовании как невербального аккомпанемента к словесному выражению поэтических образов»[11].

Проявляется это в том, что тексты Белого требуют именно произнесения, проговаривания, на что неоднократно указывал и сам автор («<...> текст мой обращен к уху читателя»[12]), и исследователи его творчества: «Лучший способ читать романы Белого — особенно «Петербург», — это читать их вслух»[13]. Действительно, за пределами исходной сути слова, звука, слога может находиться эмоция, действие, которыми это слово, звук, слог могут сопровождаться / выражаться / замещаться.

На необходимость особого воспроизведения/понимания текстов Белого «работает» и такой невербальный компонент как графическая система — «расстав». Этот способ авторского мышления, нацеленный на активизацию читательского внимания и слуха, породил целое явление в русской литературе — «графическую прозу», в которой художественный смысл дополнительно визуализируется «при помощи массированного введения в текст невербального материала»[14].

Жест как вестник души — это не отказ от слова или пренебрежение его содержательной энергетикой, а интенция, способ выразить «немое и неведомое». Способ символический, поскольку «жест всегда знак и символ», а «всякое движение <...> есть жест, значение его — замысел автора»[15].

В свое время нами была предпринята попытка дать системное описание проявлениям жестовой образности в прозе Андрея Белого, что дало возможность провести более подробный анализ семантики представленных (в частности, в «Петербурге», «Котике Летаеве» и «Крещеном китайце») жестов и классифицировать их. В частности, мы выделили «банальные» и «небанальные» жесты, а также их разновидности — пространственные, эмоциональные, психологические, оксюморонные, эмбриональные, художественные и др. Такой идиографический подход не претендует на полноту и исчерпанность. Возможны как другие терминологические нюансы («прямые», «обратные», «отказные» жесты), так и иные принципы системного описания, в том числе определения самого Белого: «героический трагический жест», «жест ножки под откинутой талией», «пояснительный жест», «пригласительный жест», «жест самообороны», «текучие жесты», «жесты нервозности» (Пб. С. 129, 164, 210, 282, 276, 313, 361) и т. д.

Обостренное внимание к «потенциальным» смыслам, таимым в жесте, Белый мог унаследовать от художественной практики Гоголя, который не только открыл жест и его изобразительно-выразительные возможности в поэтической системе, но и на практике показал способы взаимоотношений слова и жеста. Если герои ранних произведений Гоголя «проявляют себя в гармоничном единстве слова и жеста, их речевой стиль вполне соответствует жестовому самовыражению»[16], то этого нельзя сказать о героях произведений Белого, слово и жест которых нередко не просто не соответствуют, а исключают друг друга. И это несоответствие есть прием. Размышляя, например, о словесном портрете и его жестовом сопровождении у Гоголя, Белый писал: «Каждый тип Гоголя <...> полон неуловимых особенностей; эти господа страшно трудны для портретов; Гоголь же дает не портрет, а его жестовую схему и ставит ее, как экран»[17]. Персонажи Белого не менее трудны для портретов, если вообще возможно назвать портретом ту фикцию, подмену, которую презентует нам автор: «Блинообразная фуражка заулыбалась околышем; выскакивал преназойливый нос» (Пб. С. 258); «Лицо ничего не сказало: котелок, трость, пальто, бороденка и нос» (Пб. С. 206).

Поэтике Белого присуща собственная система пластических знаков и имен. Персонаж характеризуется личностным телесным кодом, часто повторяющим его жизненный ритм. У Аполлона Аполлоновича это схематизм мысли и схематизм жестов, «мозговая игра», согласно которой «всякий осмысленный выезд был для него выездом в Учреждение или с докладом к министру», «всякий словесный обмен <...> имел явную и прямую, как линия, цель. (Все же прочее относилось им к чаепитию и куренью окурков)», а неудобство, связанное с непосредственным «гляденьем» друг другу в глаза при разговоре, устранялось посредством телефонного провода (Пб. С. 78).

Дополняется образ характеристикой, которая отсылает нас к канонам египетского искусства и которая наиболее точно «выдает» и подтверждает строгую нормативность Аблеухова-отца:

> «<...> Аполлон Аполлонович восседал, будто палка, прямой; перпендикулярно <...> оперлись его тощие ножки с поджарыми икрами, образуя нижние части, которые с верхними составляли под коленными чашками прямые, девяностоградусные углы <...>. Особа первого класса, казалась написанной <...> фигуркою египтянина — угловатой, плечистой, презирающей все правила анатомии (У Аполлона Аполлоновича ведь не было мускулов: <...> состоял из костей, сухожилий и жил» (Пб. С. 179–180).

Это напоминание о древнеегипетской культуре есть акцентуация статики, неподвижности, не случайно фигура «казалась написанной» (Пб. С. 179). Представленная пластическая характеристика (дополнительные примеры не приводим, это задача и часть других публикаций) есть самостоятельный, наполненный смыслом текст. Тело Аблеухова — это скорее анатомическая модель, нежели живой организм. Поэтому мы не встретим стремительных, темпераментных жестов, бурных подскоков, взмахов и взлетов, какими наделяет Белый иного персонажа — профессора Летаева. Это все тот же образ отца (вечная тема Белого), но он пластически более объемный: он — сатир и огнеротый Гефест; святейший патриарх и философ, равный Конфуцию; скиф и самурай одновременно (любопытно, что в одном из писем к М. К. Морозовой Белый схожим образом описал Р. Штейнера). Каждому из этих воплощений соответствует свой ритм, неповторимая палитра трансформаций, в череде которых чудаковатая, смешная фигура русского математика — не последняя. Стихийность, широта движений профессора Летаева неоднократно подчеркивается жестовым рефреном: «бородатый, крылатый, летает на ясных размахах»[18], «полной ладонью разрежет он воздух», «быстро привскочит», «бурно подскачет (и даже подшаркнет)»[19], «громко, дубасо шагал в коридор; ропоча»[20] и т. п. Это же касается и других персонажей «Котика Летаева» и «Крещеного китайца», характеристика которых имеет свой жестовый рисунок, пластику, ритм. Напомним, что бытие этого героя Белого — Котика Летаева — берет свое начало не с факта рождения, а гораздо раньше: «И в мимическом жесте (не в слове, не в образе) встает память о памяти, пересекая орнаменты мне в собственный жест мой в стране жизни ритмов: там был до рождения я»[21].

Анализ стилистики и поэтики Белого апеллирует и к более широкой проблематике сопряжения феномена невербального и телесности. Но и здесь мы оказываемся в поле рассуждений о том, что тело — «вестник души», что мы должны помнить «телесную обусловленность человеческого духа» и учитывать целостность человека: «Да, душа, — но в той мере, в которой она одухотворяет тело. Да, внутренний мир, — но в той мере, в которой он раскрывается через тело...»[22].

Жест, движение тела может восстанавливать «вытесненную память бытия» (М. Ямпольский)[23], быть «опытом произнесения молитв» и «событием космической жизни» (Андрей Белый)[24],частью одного из наших четырех тел (В. Топоров)[25] и т. д. А в поэтике и мировоззрении Андрея Белого совокупность всего этого может явить собой фрагментированный, разъятый на части мир, призрачные, марионеточные обитатели которого могут «пролиться» в окружа-

ющую действительность («протекали плечи», «недоповеситься», «чувствовать себя вне себя», быть изгнанными «из мира трехмерного», «окончательно лишиться тела, но этого не заметить», «залезать глазами в глаза» — Пб. С. 260, 197, 265, 91, 242, 362) и др. Визуальные параллели вновь отсылают нас к изобразительному искусству и авангардным практикам XX столетия. Предметный мир перестал быть интересен художнику, целое как набор фрагментов гораздо более убедительно стал «говорить» об изменившемся мире. Во многом это объясняется сменой классической парадигмы, произошедшей в начале века, когда в художественной культуре появились иные стратегии репрезентации человеческой телесности и стала возможной поэтика фрагментарной телесности:

> «Фрагмент человеческого тела как тип изображения, в котором запечатлевается не все тело субъекта, а лишь одна его часть — палец, рука, голова, глаз и т. д., — выигрывает у целого, обретает власть над целым и тем самым выходит за рамки фрагмента в традиционном смысле, становясь пластическим образом нового, неклассического целого»[26].

Думаем, через жест и благодаря жесту возможно более точное прочтение смысла стоящих за ним характеров и обстоятельств. В случае прозы Андрея Белого повышенная жестовость и пластическая выразительность его персонажей есть образ культуры, которая пыталась найти язык для определения себя, и даже в отрицании и разрушении коституировала себя. Сегодня утилитаризированные пособия о чтении языка тела (как привлечь, завоевать, обмануть etc.) — такой же «приговор» эпохе, которая ищет способы нахождения болевого момента, чтобы, разомкнув целостность, ударить по части. А это уже другой уровень семантики невыраженного, гораздо более опасный, почти как динамит, о котором писал Белый: он либо средство науки, либо гибель в руках у «товарищей».

И в заключение добавим: Белого вполне можно было бы назвать великим мастером иллюзий. Чтобы спрятать — положи на самое видное место. Много и сложно писал — но при этом всегда говорил о немоте и трудновыговариваемости своей жизни[27]. И таким же трудновыговариваемым сделал «язык» своих персонажей, предложив им «говорить» языком тела, пластическими образами и одновременно разложив этих персонажей на схемы, фрагментировав не только реальность, но и телесность.

Обильную и обширную выразительность пластических характеристик персонажей Белого можно было бы назвать попыткой найти «осязательную форму своему откровению»[28]. Жест, вписанный в структуру текста, — частица этого откровения; он таит в себе те смыслы, что присущи и слову, но требует выходы за его пределы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Мерло-Понти М.* О феноменологии языка // Мерло-Понти М. В защиту философии. М., 1996. С. 55.

2 *Андрей Белый.* Мировая ектения // Золотое руно. 1906. № 3. С. 75.

[3] *Штейнер Р.* Мистика на заре духовной жизни нового времени и ее отношение к современным мировоззрениям. Ереван, 1993. С. 10.

[4] *Гессе Г.* Степной волк // Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 323–324.

[5] *Зелинский Ф. Ф.* История античной культуры. СПб., 1995.

[6] *Розанов В. В.* Уединенное // Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С. 537.

[7] *Пруст М.* Пленница. М., 1992. С. 96.

[8] *Бахтин М. М.* К философии поступка// Бахтин М. М. Литературно-критические очерки. М., 1986. С. 62.

[9] *Андрей Белый.* Собр. соч.: Петербург. М., 1994. С. 256. Далее цитаты даются по этому изданию как «Пб.» с указанием страниц в тексте.

[10] *Лавров А. В.* Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 25.

[11] *Woronzoff A.* Andrej Belyi's «Petersburg», James Joyce's «Ulysses» and the symbolist movement. Berne; Francfort / M; Las-Vegas, 1982. P. 18.

[12] *Андрей Белый.* Письма к А. М. Мискарян // Русская литература. 1973. № 1. С. 156.

[13] *Hartmann-Flyer H.* The time bomb // Andrey Bely. A critical review. Lexington, 1978. P. 121.

[14] *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 282.

[15] *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая характеристика) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 34.

[16] *Мельниченко О. Г.* Эволюция жестовой образности в творчестве Н. В. Гоголя // Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс. Метод. Стиль. Поэтика. Липецк, 1992. С. 8.

[17] *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 98.

[18] *Андрей Белый.* Котик Летаев // Андрей Белый. Серебряный голубь: Повести, роман. М., 1990. С. 337.

[19] *Андрей Белый.* Крещеный китаец // Там же. С. 484–485.

[20] Там же. С. 581–582.

[21] *Андрей Белый.* Котик Летаев. С. 403.

[22] *Аверинцев С. С.* Жак Маритен, неотомизм и католическая теология искусства // Вопросы литературы. 1968. № 10. С. 133.

[23] *Ямпольский М.* Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 32.

[24] *Андрей Белый.* Поэзия слова. Пб., 1922. С. 38.

[25] Теорию Леонардо о четырех телах использовал О. Мандельштам в своей «поэтической» концепции тела. (*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 442).

[26] Там же.

[27] «Я по природе очень молчалив, внутри тих и робок, а жизнь ставила меня года в положение выступающего, громко говорящего, нападающего и т. д.», — констатировал Белый в письме к Томашевскому (Б. В. Томашевский в переписке с Андреем Белым / Публ. А. В. Лаврова // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л., 1982. С. 226). Ему же Белый признавался: «Я давно осознал тему свою; эта тема — косноязычие, постоянно преодолеваемое искусственно сфабрикованным языком. Мне всегда приходится как бы говорить вслух, набрав в рот камушки: отсюда — измученность; и искание внутренней тишины» (Там же. С. 226.). Исканию внутренней тишины как раз, думается, и соответствовало желание выразиться бессловесно — в жесте. Однако выводить разнообразие и богатство телесных импровизаций только из природы косноязычия означает слишком упростить понимание явления.

[28] *Эллис.* Русские символисты: Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый. М., 1910. С. 214.

Ю. Б. Орлицкий (Москва)

ОТГОЛОСКИ РИТМА ПРОЗЫ АНДРЕЯ БЕЛОГО В ОТКЛИКАХ НА ЕГО СМЕРТЬ

Памяти моего учителя М. М. Гиршмана

Это исследование стало возможным благодаря появлению замечательной книги «Смерть Андрея Белого» (М.: НЛО, 2013), подготовленной М. Спивак и Е. Наседкиной. Собранные в этом солидном томе материалы позволили объективно оценить влияние главного открытия великого русского писателя на сам строй русской речи.

Мне уже приходилось писать о реформе русской прозы, произведенной Белым[1]. Напомню только основные положения.

Силлабо-тоническая метризация прозы — естественный процесс для литератур, пользующихся соответствующей системой стихосложения. В русской словесности к метризации прибегали авторы и XVIII, и XIX веков. Чаще всего это было связано с задачами записи прозой стихотворной речи (например, в «Хрестоматии» Ушинского, транскрибировавшего таким образом стихи русских классиков предшествующих эпох ради экономии места, а также для того, чтобы ритм не «отвлекал» юных читателей от «содержания» приводимых произведений). В противоположной функции, для выделения наиболее важных фрагментов прозаического текста использовали метризацию авторы, понимающие важность ритма для создания эстетической целостности: А. Вельтман, Н. Лесков, И. Тургенев, Ф. Достоевский, Н. Златовратский. Однако до Белого эти опыты носили единичный характер и ограничивались обычно небольшими фрагментами прозаического произведения[2].

Суть реформы Белого связана с распространением метра на всю прозу, имеющую, по его мнению, эстетическое значение, как художественную, так и на нехудожественную в традиционном понимании: мемуары, статьи, письма. При этом метризация перестает играть роль выделительного курсива и охватывает текст целиком или значительную его часть, тем самым, по мнению Белого, придавая ему эстетическую природу.

При этом метр в прозе Белого строится не на двусложной основе (по модели естественного метра русского языка, постоянно создающей в нем так называемые «случайные метры»), на которую в большинстве случаев ориентировались его предшественники, а на трехсложниковой, в значительно боль-

шей степени противостоящей акцентным особенностям русского языка и тем самым намерено создающий впечатление искусственности.

Кроме того, метр в прозе Белого в большинстве случаев создает непрерывные цепи слоговых групп единой природы, которые не соотносятся по длине с привычными стихотворными строками, объем которых редко превышает шесть стоп подряд, после чего следуют окончания, нарушающие единообразие. В прозе же Белого цепи могут занимать два или три десятка стоп подряд, а то и больше. Такие цепи невозможно превратить в следующие друг за другом стопы того или иного размера, то есть цепной ритм не является фактом стихотворной речи, а существует только в рамках метрической прозы, являясь ее неотъемлемым свойством. Таким образом, вопреки утверждению самого Белого в послесловии к «Москве», его прозу невозможно записать стихами и читать как стихи[3].

Первый известный нам образец цепной прозы — оставшийся в черновиках (но затем опубликованный) текст Лермонтова «Синие горы Кавказа...». Однако распространение цепная проза получает только у Белого и его последователей.

Последователи — это второе важное для нашей темы понятие. Огромное влияние прозы Белого на современников было общим местом в критике его времени. Главный оппонент метрической (то есть полностью совпадающей с силлабо-тоническими схемами) и метризованной (то есть такой, в которой метр охватывает заметную часть слоговых групп, какова в большинстве своем проза Белого) прозы Евгений Замятин предложил для нее даже иронический термин — хронический анапестит[4]. Однако в самом его «диагнозе» нетрудно обнаружить метрические фрагменты, построенные «по рецепту» его главного оппонента:

> «В анализе прозаического ритма даже Андрей Белый — *тончайший исследователь музыки слова* (Амф4[5]) — *сделал ошибку:* (Дак2) *к прозе он приложил стиховую стопу* (Ан4) (отсюда его болезнь — хронический анапестит)» (курсивом выделены метрические фрагменты)[6].

Интересно, что написаны эти фрагменты именно излюбленными Белым трехсложниками, причем всеми тремя типами этого метра, что позволяет предположить неслучайность такого строения критической фразы, — сам же Замятин, также использовавший, вслед за Белым, метризованную прозу, решительно предпочитал двусложниковые метры.

В развернутой рецензии «Эренбург», характеризуя отрывок из нового романа И. Эренбурга «Жизнь и гибель Николая Курбова», Замятин пишет:

> «Зачем же ему вдруг понадобилось собирать щепки от Белого? Гибель Курбова начинается с первой страницы, и губит его преступление Константина Летаева: та же, что у Белого, ритмованная проза, тот же самый, что у Белого, хронический анапест; *то же последнее новшество Белого — рифмы* (Дак5) в прозаическом строе (у Эренбурга: "...и есть он не хочет, считает коробки и меряет пробки" и т. д.). Совершенно непонятно, почему Эренбург предпочитает ошибаться с Белым, чем быть правым (или ошибаться)

> по-своему. Ведь как будто над прозаической формой Эренбург думал достаточно, чтобы разглядеть этот основной закон: такты в прозе строятся не на ударных слогах, а на логических ударениях. Если стихи, затянутые в старомодный корсет метра, читаешь, как мемуары, то метрированная проза — это уж мемуары о мемуарах»[7].

Кроме Эренбурга, критике Замятина за склонность к «ритмованной», как он писал, прозе подверглись также Пильняк, Н. Огнев и даже Серафимович. Как отмечал С. Кормилов, самым активным образом использовали метр — безусловно, под влиянием Белого — также М. Шагинян, А. Неверов, Ю. Лебединский, Н. Эрдман, Л. Добычин[8], причем у последнего мы встречаем обилие длинных метрических цепей, правда, в основном двусложниковых[9]. Наконец, активно метризовали свою прозу также сам Замятин, Пастернак, Мандельштам, И. Новиков, Ф. Гладков; позднее — Цветаева, Шмелев, Осоргин и Набоков — то есть, практически все эстетически ориентированные авторы русской прозы[10].

В этом смысле очень характерно упоминание о Белом и особых качествах его прозы в романе «Дар»:

> «В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно трахнул замок: это с рынка домой Марианна пришла Николавна; шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами. Муза Российския прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора “Москвы”»[11].

Набоков определяет прозу последнего романа Белого как гекзаметр, однако эта книга написана, как практически все у Белого, метризованной прозой на трехсложниковой основе, то есть метрическая ее часть состоит из цепей всех трех трехсложниковых метров, в то время как гекзаметр — это свободное чередование дактилических (трехсложных) и хореических (двусложных) стоп, о чем Набоков не мог не знать.

Характерно, что Замятин, как мы уже видели, упрекает Белого в пристрастии к другому трехсложному метру — анапесту[12], а Иванов-Разумник считает, что «в ритмическом строении двух изданий можно проследить путь от “тяжкого” анапеста к “легкому” амфибрахию и более чистой метричности»[13]. Странный разнобой, свидетельствующий, скорее всего, что каждый из критиков удосужился обратить внимание только на небольшие отрывки из прозы Белого!

Однако вернемся к Набокову, известному, в частности, умением виртуозно пользоваться (в том же «Даре») своими знаниями по теории стиха и умением их применять на практике[14].

Приведенный фрагмент может быть представлен как сумма двух строк пятистопного дактиля с наращениями слога на цезуре, шестистопного дактиля с такой же особенностью ритма, десятистопного бесцезурного дактиля (то есть единственной цепи в духе Белого), пятистопного дактиля, трехстопного амфибрахия и одиночной стопы хорея.

То есть перед нами — ни к коей мере не гекзаметр, но и не воспроизведение прозаического метра в понимании Белого. Возможно, сближает ее с прозой «автора "Москвы"» только протяженность метрического отрывка даже в сравнении со встречающимися в романе метризованными зонами и использование трехсложников вместо любимых Набоковым двусложников (ямба — в первую очередь).

В связи с этим напомним предыдущий абзац повествования, в котором Набоков прибегает именно к этому размеру, изображая процесс создания Годуновым-Чердынцевым нового рифмованного стихотворения:

> «На минуту зашел в ванную, выпил на кухне чашку холодного кофе и ринулся обратно в постель. *Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоем, — и странно мне по сумраку Берлина с полувиденьем странствовать вдвоем. Но вот скамья под липой освещенной... Ты оживаешь в судорогах слез: я вижу взор сей жизнью изумленный и бледное сияние волос. Есть у меня сравненье на примете, для губ твоих, когда целуешь ты: нагорный снег, мерцающий в Тибете, горячий ключ и в инее цветы. Ночные наши, бедные владения, — забор, фонарь, асфальтовую гладь — поставим на туза воображения, чтоб целый мир у ночи отыграть! Не облака — а горные отроги; костер в лесу, — не лампа у окна... О поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна...*»[15].

Остается добавить, что в новейшее время активно метризуют свою прозу авторы, ориентирующиеся на произведения именно Серебряного века, в первую очередь — на Белого и Набокова: Довлатов, Аксенов, Юрьенен, Губин.

Разумеется, логично предположить, что в литературе, находящейся под влиянием метризованной прозы Белого, ее отголоски не могли не возникнуть и в прозаических откликах на его смерть. Так оно и оказалось. Но только с определенными, на наш взгляд — очень интересными особенностями.

Так, в знаменитом писательском некрологе Андрею Белому[16] метр встречается очень редко, хотя все три автора вполне владели техникой метризации, о чем было сказано раньше. Возможно, тут сказалась серьезность задачи, стоящей перед писателями.

Тем не менее, четыре фрагмента мы в этом тексте находим, и что особенно показательно — три из них написаны «беловскими» трехсложниками (хотя в обычной русской прозе, как уже говорилось, соотношение ровно обратное: трехсложники встречаются в речи примерно в три, а то и более раз реже). Вот эти фрагменты:

С первых дней революции / услышал ее справедливость...	00100100/010010010[17]
Воспитавший / ряд пролетарских писателей...	0010/100100100
Он приближался в последних своих...	1001001001
Все это — поле для больших воспоминаний...	0101000100010

Много трехсложников (более половины от общего числа «случайных метров») и в статьях Осоргина, посвященных памяти Белого; вот их примеры:

Мало участвуя в общей писательской жизни... 10010010010010
Лишь очень немногих ему удалось... 01001001001
Ящик вдвинут обратно — минута молчания... 10100100100100
Сразу узнал в нем студента, которого... 100100100100
Мягкий голос с отличным московским... 0010010010
Но не опишешь словами его / оригинальной фигуры... 1001001001 / 00010010
В длинном старомодном сюртуке с нелепым черным / атласным бантом...
10001000101010 / 01010[18]

Еще интереснее выглядит появление метра у тех авторов, которые всегда (сознательно или бессознательно) избегали метризации в своей прозе — например, у Ходасевича. Однако в описании его встречи в Белым в 1908 г. метр вдруг появляется, и притом как раз трехсложниковый:

Белый встретил меня загорелый...[19] 0010010010
Белый хлопал по кипе тяжелой своей... 1001001001001
В тот день это было открытием... 0100100100
Она мне цветочек, а я ей: сударыня, если вы так... 01001001001001001

Когда же речь заходит о ямбе и его исследованиях, предпринятых Белым, Ходасевич «автоматически» переходит на этот размер:

Вот вам четырехстопный ямб. / Весь тут, как на ладони...
01000101 / 0100010
Теперь все это стало азбукой... 0101010100

Искусно метризует Ходасевич и обращенную к нему речь Андрея Белого, причем снова трехсложником:

Однажды [мне жаловался]:

— Подумайте, вчера *ночью, в метель, возвращаюсь домой, // а Мариетта Шагинян // сидит у подъезда на тумбе, как дворник. / Надоело мне это! — А сам в то же время писал ей длиннейшие* философические письма, от благодарности за которые бедная *Мариетта, конечно, готова была хоть замерзнуть.*

1001001001
00010001
010010010010
00100100100100100100
0010010010010010

Появляется метризация и в письмах Флоренского 1934 г[20]., обращенных к памяти Белого; причем здесь тоже трехсложники появляются в наиболее возвышенном месте воспоминаний:

И память о нем остается во мне / светлой и белой... 01001001001/10010

В остальных же случаях Флоренский использует «небеловские» двусложники:

Ведь я был связан с ним когда-то близкими... 010101010100
Что как будто это было / несколько недель тому назад...
10101010 /100010101

И что приходится довольствоваться жалкими / обрывками...
00010001000100 /0100
А по-моему, так очень хорошо... 00100010001

Аналогичным образом и К. Петров-Водкин в письме к К. Бугаевой[21] в основном использует двусложники (*Наутро забежал Шапорин / с печальной вестью...* 010001010; *Конечно, // он посетил нас среди милого веселья / и сам ребенок по своей...* 0001000100010 / 01010001; *При таких дебатах и воспоминаниях...* 0010100000100), однако переходя к наиболее взволнованной речи, обращается к трехсложникам (*Как Пушкин когда-то в свое...* 01001001; *Ваше письмо о последних минутах, которым...* 10010010010010).

Интересно, что в своих воспоминаниях[22] художник тоже чередует двусложные и трехсложные метры, на этот раз без определенной смысловой закрепленности. Примеры двусложников:

Найти какой-то новый способ создавать / произведения искусства...
010101010001 / 000100010
То это будет означать / что принципы искусства шатки...
01010001 / 010001010
И дряблой формы не останется... 0101000100
Как будто автор Песни о Роланде... 01010100010
Уже волнуется, меняет ритм и кажется / нам, жителям...
01010001010100 / 0100

Примеры трехсложников:

И наносит поэту смертельную рану... 0010010010010
Как только искусство захочет заняться... 010010010010
И мы упрекаем поэта во лжи... 01001001001
Они у парадных подъездов... 010010010
Волноваться, конечно, не стоит... 001001001

Интересные рефлексы прозы Белого находим в дневниках А. Гладкова[23]; здесь тоже преобладают трехсложники:

И встречал его несколько раз... 001001001
Он был в крылатке и казалось... 010100010
Это куда интереснее... 100100100
Зато у Толстого и Чехова... 0100100100

То же в «Попутных записях» этого литератора[24]:

Многие даже не знали, что он еще жив... 1001001001001
Его присутствие в литературе / почти не ощущалось...
01010000010 / 0100010
Но сохранил о нем самое общее... 001001010100
Изменить дислокацию мест... 001001001

Однако особенно много метрических фрагментов, как трехсложниковых, так и двусложниковых, появляется в «Записях», когда Гладков описывает выступление Белого:

Как и откуда появился Белый...	00010001010
Он оказался именно таким...	0001010001
Длинная черная блуза с большим старомодным...	10010010010010
Сразу поразили его плавный...	1000100010
То отходя, то отступая, ни секунды / не оставаясь неподвижным	0001000100010 / 000100010
Кроме нечастых, сознательно выбранных...	100100100100
Сначала это показалось / почти комичным...	010100010 /01010
Я даже не слушал, а только смотрел на него...	01001001001001
Иногда он низко приседал и, выпрямляясь...	00101000100010
И словно обретя там новые...	0100010100
Вскоре незаметно для себя...	100010001
Не сводя с него глаз, я уже...	001001001
Доказательств, примеров, сравнений, цитат...	001001001001
С удивительным вкусом приводится...	00100100100
Зал аплодирует уже / не только остроте...	00010001010001
Известный и авторитетный критик...	01000001010
Улыбаясь, разводит руками...	0010010010
Сначала вкрадчиво-любезные...	010100010
Затем вдохновенно-влюбленные...	0100100100
И почти декламация (снова о Гоголе)...	00100100100100
Затем язвительно-отточенные...	0101000100
И вдруг / почти вскрик и всплеснутые руки...	01 / 0010100010
Кисти легки и подвижны...	10010010
Белый на нескольких сотнях страниц изложил...	1001001001001
Одним из последних публичных его выступлений...	010010010010010
Если не самым последним...	10010010
Какой полукруг описала...	010010010
Четкую точку в поклоне, его голова...	1001001001001
Что он писал с максимальным трудом...	1001001001
И может быть особенно свободным...	01010100010

Еще один несколько неожиданный источник, также приведенный в книге «Смерть Андрея Белого» — «Дневник Незнакомца, найденный К. Бугаевой в почтовом ящике»[25]. Он интересен тем, что явно претендует на художественность, но содержит лишь один, однако очень выразительный метрический фрагмент (это ямб):

Внесли... Лежит в гробу. У гроба — женщина — вперенный в него взгляд и ни одной слезы

010101010100 /010001000101

Наконец, еще один некролог — на этот рез неофициальный, не предназначенный для печати, — принадлежащий перу С. Дурылина[26]: в нем метра немного, но он вновь, как и у многих современников, появляется в самом подходящем месте — там, где речь заходит о ритмологических штудиях поэта:

У него был абсолютный слух на ритм в поэзии	001000101010100
И по этой схеме, как по нотам..	0010101010
Ритмический разбег хореев...	010001010
А между тем он только следовал..	0001010100

Там же, где Дурылин отходит от описания слуха Белого и его занятий двусложниками и переходит к эмоциональному «пересказу», он обращается к трехсложным:

Не крик ребятишек, не стук мертвеца	01001001001
В оконницу сонной избы...	01001001

В 1934 г. появился также мемуарный очерк Цветаевой о Белом «Пленный дух»[27], в котором также (как и в других воспоминаниях поэтессы) содержится немало метрических фрагментов, как дву-, так и трехсложниковых. Приведем несколько примеров:

Да, помолилась за Андрея Белого...	000100010100
В противоцвет Андрею Белому...	0001010100
Белый у нас в доме не бывал...	100010001
Серебряный голубь Андрея...	010010010
Какой-то Андрей, у которого есть / серебряный голубь...	01001001001 /010010
У кого же может быть серебряный...	00101010100
И кто же еще кроме ангела...	0100100100
А этот просто белый...	0101010
Белый ангел с серебряным голубем / на руках...	00100100100/001
За него и молилась трехлетняя девочка...	00100100100100
На самый последок молитвы...	010010010
Который в земном бытовом окружении...	0100100100100
И совсем не в этом доме и совсем иначе...	00101010101010
Разве что в приятельской компании...	00001010100

Интересно также, как «аукнулась» метризация в воспоминаниях о Белом, написанных не сразу после его смерти поэта, а спустя определенное время; ограничимся двумя именами: Ильи Эренбурга и Мариетты Шагинян, испытавших в свое время, как мы уже знаем, особое влияние метризованной прозы Белого.

Первый полностью оправдал прогноз Замятина: «Белый — лекарство очень сильное, очень ядовитое, очень опасное: многих — несколько капель Белого отравили; Эренбург, я думаю, выживет»[28]. Эренбург действительно выжил и полностью избавился от метризации: его мемуарная глава о Белом в книге «Люди, годы, жизнь» абсолютно свободна от метра. А вот Шагинян, в своих книгах 1940–1970-х гг. тоже ушедшая от метрической прозы, свои мемуары 1972–1973 гг. о нем снова, как и повести 1930-х гг., обильно насыщает метром[29]. Причем в большинстве случаев — это именно трехсложники, характерные для прозы Белого:

Он не был похож на рассказы о нем...	01001001001
Он казалось весь был на каком-то ветру, обвевавшем его одного...	001001001001,001001001
Он начал свое выступление...	0100100100
Ни того, что придала ему Марина...	001000101010
А ведь это был автор симфоний...	0010010010
Совершенно беспомощным, голой душой...	001001001001
Как себя, как больной человек...	001001001
Другого больного, соседа по койке...	010010010010
И в состоянии какой-то полной...	00010001010
Ответ от него был формальный...	010010010
Две безразличные фразы...	10010010
Но уже я потеряла чувство...	0010001010
Я опять раздобыла букетик цветов...	001001001001
и с посыльным отправила...	00100100
мне хотелось бы, чтоб говорили со мной...	001001001001
была какая-то нездешность...	010101010
в обнаженном мире, где душа без места...	001010/101010
без места в пространстве, без имени...	0100100100
хочет встречи с такой же...	10100100
я в этом акте обращения душой к душе...	0101000100/0101
потребность быть счастливой, отдавая...	01000100010
Есть разные виды любви...	01001001
Нигде не возникают у людей...	0100010001
Мне с самых первых минут ощущения...	100100100100
Ощущения чужого бытия...	00100010001
Вдруг становящегося дорогим и близким...	0001000001010
Что удержать любовь другого человека...	0001010100010
Сопровождает обычно любовь человеческую...	0001001001001000
Совершенно не знали земной...	001001001
Я прошла в первый раз всю трагедию...	00100100100
Интерес без наличия чувства...	0010010010
Я печатаю здесь десять писем Андрея...	0010010010010
И для историков десятых...	000100010
Очень большой интерес...	1001001
Никто не передал всего Андрея...	01000101010
Сохранивших как будто живую его интонацию...	00100100100100100
Я просто не имею права/беречь их для себя...	010001010/010001

Интересно при этом, что в письмах самого Белого к Шагинян, данных в приложении к очерку, метризации почти нет.

Итак, если подвести предварительные итоги наших наблюдений, можно сделать следующие выводы. Прежде всего, вполне подтверждается значительное влияние метрики прозы Белого на метрические интенции прозы его современников и последователей было огромно, что не могло не сказать в прозаических откликах на смерть поэта.

Это влияние сказалось как в самом факте принципиально более насыщенной, чем у предшественников, метризации, чем в предшествующей русской прозе, так и в характере этой метризации.

В отзывах и мемуарах отмечается значительная большая доля трехсложников, чем в «обычной» стихийной метризации XIX века. При этом в рассмотренных откликах цепи, характерные для прозы Белого, встречаются крайне редко, в основном используется аналоги отдельных силлабо-тонических строк.

Можно говорить также об определенных функциональных различиях: если Белый настаивал на панметризме, на сплошной метризации всего текста или больших его фрагментах, то применительно к откликам на смерть поэта можно говорить о более активной по сравнению с другими метризацией вполне определенных фрагментов прозаической речи. В первую очередь это описание внешности, поведения и речи Белого, а также его стиховедческих штудий.

Эта, условно говоря, ресемантизация метризованной прозы, обращенной к Белому и посвященной ему, может расцениваться двояко: либо как отступление от основных достижений беловской реформы русской прозы, либо как движение вперед по ее пути, преодоление того самого «хронического анапестита», о котором писал Замятин и который действительно делал прозу Белого до определенной степени монотонной и однообразной.

Разумеется, мы не ставили целью рассмотреть здесь все отклики и мемуары, слишком для этого многочисленные, но постарались уловить общие закономерности явления, связанного с имперсонализированной ритмической памятью о великом писателе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Русская проза XX века: реформа Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 169–182.

2 Подробнее см.: *Кормилов С.* Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. С. 96–118; *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 48–102.

3 См.: «Моя проза совсем не проза: она — поэма в стихах (анапест); она напечатана прозой лишь для экономии места <...>. "Маски" — очень большая эпическая поэма, написанная прозой для экономии бумаги. Я — поэт, поэмник, а не беллетрист» (*Андрей Белый*. Маски. М.: ГИХЛ, 1932. С. 11 — Предисловие).

4 Подробнее: *Орлицкий Ю.* «Техника прозы» и «хронический анапестит»: Замятин против Андрея Белого // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1–4 окт. 2014 г.: В 2 кн. Кн. I / Отв. ред. и сост. Л. В. Полякова. Тамбов, 2014. С. 300–309.

5 Здесь и далее для обозначения силлабо-тонических размеров используются принятые в стиховедении сокращения: Я — ямб, Х — хорей, Ан — анапест, Амф — амфибрахий, Дак — Дактиль; цифра после сокращения обозначает количество стоп. Метризованные фрагменты выделяются курсивом; границы условных строк одного размера обозначаются значком «/», разных размеров — «//».

6 *Замятин Е.* Закулисы // Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Дмитрий Сечин, Республика, 2010. С. 194.

7 *Замятин Е.* Эренбург // Там же. С. 335–336.

8 *Кормилов С.* Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, 1995. С. 105–109.

9 Подробнее об этом см. нашу статью: Особенности силлаботонической метризации рассказов Добычина (Славянские чтения. Даугавпилс, 2016. В печати).

10 *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 48–176.

11 *Набоков В.* Дар // Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 338.

12 Возможно, отчасти в этой неточности виноват сам Белый (см. прим. 3). В действительности же в прозе Белого встречаются цепи всех трех существующих трехсложниковых размеров.

13 *Иванов-Разумник.* Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг.: Колос, 1923. С. 125.

14 См.: *Федотов О.* Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова). М.: Флинта; Наука, 2014. С. 282–335; *Орлицкий Ю.* Эстетическая функция метра в полемике Набокова с Чернышевским // Набоковский сборник. № 2. СПб.: Музей В. В. Набокова, 2015. С. 89–100.

15 *Набоков В.* Дар. С. 338.

16 *Пильняк Б., Пастернак Б., Санников Г.* Андрей Белый // Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 175–176.

17 Здесь и далее используется упрощенная система записи ударных (1) и безударных (0) слогов.

18 *Осоргин М.* Памяти Андрея Белого; Андрей Белый // Смерть Андрея Белого. С. 485–494.

19 *Ходасевич В.* Андрей Белый; Андрей Белый: Черты из жизни // Там же. С. 501–516.

20 *Флоренский П.* Из переписки с семьей // Там же. С. 397.

21 *Петров-Водкин К.* Письмо к К. Н. Бугаевой // Там же. С. 401.

22 *Петров-Водкин К.* Из «Воспоминаний» // Там же. С. 401–403.

23 *Гладков А.* Из дневниковых записей // Там же. С. 407.

24 *Гладков А.* О Белом // Там же. С.407–410.

25 Из дневника незнакомца, найденного К. Н. Бугаевой в почтовом ящике // Там же. С. 438–441.

26 *Резниченко А.* Сергей Дурылин: эпитафия вместо некролога // Там же. С. 471–472.

27 *Цветаева М.* Пленный дух // Там же. С. 558–595. О цветаевской технике метрического диалога со стихами и прозой героя ее мемуаров см. также: *Орлицкий Ю.* Об особенностях ритма цветаевской прозы // Семья Цветаевых в истории и культуре России: XV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 8–11 окт. 2007): Сб. докладов / Отв. ред. И. Ю. Белякова. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2008. С. 237–251.

28 *Замятин Е.* Эренбург. С. 335–336.

29 *Шагинян М.* Из книги «Человек и время» // Воспоминания об Андрее Белом. М.: Республика, 1995. С. 141–161.

М. Ю. Любимова (Санкт-Петербург)

ОТЗВУКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА «МЫ»

С первых шагов в литературе Евгений Замятин внимательно следил за публикациями Андрея Белого. В 1914 г. большую часть рецензии на первый и второй сборники «Сирин» он посвятил роману «Петербург»[1]. Вряд ли из этой рецензии мы узнаем о том, как в действительности в тот момент оценивал Замятин это произведение. Тогда он, начинающий писатель и еще не оперившийся рецензент, иронично сравнил автора романа с «гуттаперчевым мальчиком при шарманке», однако отметил у Белого «глаз острый» и «замыслы ценные: всю русскую революцию захватить — от верхов до последнего сыщика»[2].

Важное «признание» Замятин сделал 15 декабря 1916 г. в черновике письма к С. А. Венгерову:

> «Ремизов (и Иванов-Разумник) обратили мое внимание на *инструментовку* в прозе, чем я неоднократно пользовался и впредь буду. Впрочем, не мне Вам напоминать, что инструментовка в прозе — это не Ремизовское, а скорее Андрей-Беловское, с той разницей, что у Белого нет чувства меры, и лезет его инструментовка в уши, как в оркестре гуканье выпившего контрабасиста»[3].

Этот текст не вошел в письмо, отправленное Венгерову. Вероятно, Замятин постеснялся высказать публично нечто сокровенное.

В последующие два десятилетия имя Белого постоянно присутствует в работах Замятина: в «Лекциях по технике художественной прозы», в публичных выступлениях на диспутах, в очерках и критических статьях. Замятин, безусловно, отдавал должное Белому как прозаику. В 1934 г. он писал: «Это был “писатель для писателей”, прежде всего, мэтр, изобретатель, изобретением которого пользовались многие из русских романистов более молодых поколений»[4]. Замятин включал произведения Белого, «кардинально сместившего представления о фундаментальных границах стиха и прозы»[5], в круг наиболее ярких явлений «синтетического» искусства[6]. Признавая значение экспериментов Белого и его последователей с метризацией прозы, Замятин все же считал их недостаточными.

В 1930 г. на страницах затеянного им сборника «Как мы пишем»[7] в диалоге с Белым (его очерк был помещен вслед за предисловием к сборнику[8]) и в очерке «Андрей Белый» Замятин сформулировал свое отношение к технике

прозы, опираясь при этом на собственные литературные опыты (и, конечно же, на роман «Мы»):

> «В анализе прозаического ритма даже Андрей Белый — тончайший исследователь музыки слова — сделал ошибку: к прозе он приложил стиховую стопу (отсюда его болезнь — хронический анапестит). Для меня совершенно ясно, что отношение между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифметикой и интегральным исчислением»[9].

Одним из первых творчество Замятина с произведениями Белого в 1917 г. соотнес Дмитрий Андреевич Балика (1894–1971), будущий библиотековед и педагог, в небольшой книге, выпущенной в провинции[10]. Он сопоставил 4-ю симфонию «Кубок метелей» Белого и рассказ «Кряжи» Замятина, повесть «Уездное» и роман «Петербург». Балика утверждал, что автор повести «Уездное» — «не бытовик», «он примыкает всецело к новому течению в литературе». Балика предложил критикам взглянуть на творчество объективно, а не через призму литературных влияний (Гоголя, Достоевского и др.), «рассмотреть не то, ч т о писатель изображает, а понять, к а к он это делает». Основное достижение писателя — инструментовка (подбор и соответствующая расстановка звуков, слов, знаков препинания), которая служит главному авторскому стремлению: «картина и ощущение от взгляда на эту картину» должны соответствовать замыслу, чтобы «“впечатление писателя” и “впечатление читателя” отличались на величину возможно меньшую»[11].

Балика отметил «знакомство» Замятина с сочинениями Белого (и с его книгой «Символизм»). Но критика интересовали не столько «заимствования», сколько «техническая сторона», способ их «встраивания» в произведения.

«Рефрены» из «Симфоний» Белого услышал в повести Замятина «На куличках» А. Ремизов (1914)[12]. К «эпигонам Белого» (и это вряд ли справедливо) причислил Евгения Замятина Виктор Шкловский в статье «Потолок Евгения Замятина» (написана не позднее 1924 г., опубликована в 1927 г.). В романе «Мы» он отметил «ряд удачных деталей», но все же посчитал, что «вся вещь неудачна и является ярким указанием того, что в своей старой манере Замятин достиг потолка»[13].

К изучению личных и творческих контактов Замятина и Белого уже обращались российские и зарубежные исследователи[14]. Романы «Петербург» и «Мы» сравнили Роберт Магуайр и Джон Мальмстад[15]. Сона Стефан Хойсингтон и Линн Имбери рассмотрели использование метафоры цвета[16]. Райнер Гольдт отметил заимствованные Замятиным «образ “спирали” прогресса» и идею «о символическом единстве человека и кристалла» (озвучена Хандриковым в третьей симфонии «Возврат»)[17]. С. И. Пискунова исследовала «творческий спор» авторов в повести «Серебряный голубь» и в любовно-авантюрной линии романа «Мы»[18]. Ольга Кук предложила рассмотреть «московские романы» Белого как «литературный ответ» на идеи термодинамики, изложенные Замятиным в очерке «Роберт Майер»[19]. Творческие контакты на большом временном отрезке обрисовал Ф. В. Винокуров[20].

Динамика отношения Замятина к Белому и его метризованной прозе была скрупулезно исследована Ю. Б. Орлицким[21]. Он убедительно доказал, что Замятин имел принципиально иной подход к ритмической технике прозы, который сформировался в процессе отталкивания от подхода, предложенного Белым. Еще в 1994 г. Орлицкий сделал смелое по тому времени предположение (если принять во внимание степень изученности наследия Замятина на тот момент):

> «Своеобразный эпилог 1-му этапу ритмических поисков русской прозы, прошедшему под знаком А. Белого, положил В. Набоков в своем романе "Дар", где наглядно продемонстрирована вся система возможных способов использования метра в прозе, в т. ч. и в связи с инструментовкой. Опыты Е. Замятина — и теоретические, и творческие — расположены примерно на середине этой эпохи. Тем более его находки и открытия, к которым писатель пришел, преодолевая крайности и ошибки своих современников»[22].

Роман «Мы» таит в себе множество загадок. Сложная и парадоксальная манера письма Замятина требует дальнейшего комментирования, с привлечением самого широкого и разнообразного круга источников из разных областей знания.

> «Замятин много работает с заимствованиями, что ничуть не убавляет оригинальности его романа, скорее наоборот, — заметил авторитетный исследователь творчества писателя Леонид Геллер. — Тонкий наблюдатель, он умеет использовать общие места различного происхождения не для компиляции или имитации, а для того, чтобы их динамизировать, смещая, преображая, производя их "деконструкцию". Именно эта интертекстуальная игра делает его таким характерным для своей эпохи и таким интересным для историка литературы»[23].

С этой точки зрения исследование влияния Белого на творчество Замятина, которого три с половиной десятилетия назад выдающийся переводчик и исследователь творчества Ф. М. Достоевского, профессор Сорбонны, крупнейший французский специалист по славянским литературам Жак Катто назвал «живым геометрическим центром всех литературных возможностей своего времени»[24], должно быть продолжено.

Эпоху создания романа «Мы» (1919–1922) критик и журналист Я. В. Браун в статье «Человек и вещь»[25] охарактеризовал так: «<...> от психологии — к "коллективной рефлексологии", от личности — к атому, от человека — к вещи, — таков путь, намечающийся в современной художественной литературе» (С. 34). По мнению критика, художественное изображение человеческой массы может идти только по пути постижения сущности каждого «слагаемого»:

> «Душа современности, душа коллектива-класса <...> может быть гениально зарисована не тогда, когда мы *остадим человеков*, но когда, наоборот, о ч е л о в е ч и м безличную, отвлеченную и строго говоря, несуществующую "толпу", "массы" (ибо масса существует лишь тогда, когда *глядят на нее*

> *со стороны, а не переживают ее извнутри*, — извнутри каждый элемент ее чувствует себя личностью неповторимо прекрасной)» (С. 34).

Браун поставил в пример современникам Л. Н. Толстого, который множество изобразил как слагаемое разновеликих и самоценных единиц: «Сердца миллионов уловляет Л. Толстой, у которого в “Войне и мире” каждый солдатик живет своей неповторимо-индивидуальной жизнью <...>» (С. 34–35). Критик выразил надежду, что, когда минует «стихия революционного бытовизма», придет тот, кто захочет создать «подлинную эпопею о революции» и познать «дно человека в революции» (С. 35). Характеризуя процесс исчезновения человека в литературе, Браун упомянул (в качестве исключения) творца эпопеи «Я» и процитировал его строки из «Дневника писателя», незадолго до этого вышедшего в журнале «Записки мечтателей» (С. 32).

В январе 1919 г. Андрей Белый так обрисовал «состояние своих творческих дел»: «Мне писать почти не о чем: определенная тема претит. Если я говорю, что писать *почти не о чем*, это вовсе не значит, что *темы мои истощились*, наоборот, мои темы размножились»[26]. Далее он пояснил, как будет писать:

> «Буду-ка я говорить о случайном событии дня, о погоде, о книге, о братстве народов, о том, что я видел во сне, и о том, чего вовсе не видел; все это хочу я поставить перед собою самим; я хочу здесь описывать, что случилось во мне, в моем мире сознания, когда то-то и то-то предстало “*событием*” в нем»[27].

В «Дневнике писателя» Белый посвятил читателей в свою творческую лабораторию: «<...> единственною культурной задачею я считаю — конкретное описание путей, по которым сквозь взрытую личность в себе я спускался до “Я” <...>»[28]; «<...> я что-то такое нашел в жизни “Я”; никакие ошибки приемов исследования не заслонят это что-то»[29].

Заявленный творческий замысел не был реализован полностью. Фрагмент автобиографического произведения — «Записки чудака» (первоначальное заглавие: «“Я”: Эпопея. Том первый. “Записки чудака”. Часть первая. “Возвращение на родину. 1918–1921”») был напечатан в журнале «Записки мечтателей»[30].

Замятин был знаком с «Эпопеей»; он процитировал ее фрагмент (из «Записок мечтателей» за 1919 г.) в статье «Я боюсь» (1921)[31]. В № 2/3 «Записок мечтателей» за 1921 г. было напечатано продолжение «Эпопеи», здесь же был помещен рассказ Замятина «Послание смиренного Замутия, епископа обезьянского»[32].

Текст «Эпопеи» для нас представляет особый интерес. Во-первых, как возможный источник романа «Мы», над которым Замятин активно работал в 1920–1922 гг.[33], и, во-вторых, как стимул для развития его художественной системы. Ранее были установлены некоторые заимствованные темы, образы и лейтмотивы «Эпопеи», получившие развитие в романе. Замятин использовал их для создания «корневых», системообразующих образов («корень из минус единицы», «мотив растворения», «реальность как картина кинематографической ленты», «каменнодомовые люди» и др.[34]).

Учитывая характерную особенность личности Замятина (ему важно проверить свои впечатления и свою оценку того или иного явления другой точкой зрения), обратимся к тем откликам современников на «Эпопею», которые безусловно были известны Замятину. Это тем более важно, что зачастую Замятин «заимствует» ту или иную идею не непосредственно из первоисточника, а из его «отражения», трактовки в критической статье, пересказе, в общедоступном изложении.

В самом начале 1921 г. в «Летописи Дома литераторов» (№ 1) вышла статья М. С. Шагинян, посвященная «Эпопее»[35]; там же была напечатана анонимная заметка о «Серапионовых братьях»[36] (к этой группе Замятин имел прямое отношение)[37]. В первом номере альманаха «Литературная мысль» (1921) были помещены развернутый очерк философа, критика и публициста Сергея Аскольдова о творчестве Белого[38] и анонс о выходе романа «Мы» на английском языке[39]. В петроградской газете «Жизнь искусства» в самом конце июня были напечатаны рецензия М. А. Кузмина на эпопею Белого и рассказ Замятина «Послание смиренного Замутия, епископа обезьянского»[40].

В развитии темы «Эпопеи» Шагинян выделила два главных направления — «эпичность» и «антропологичность» — и назвала два использованных «неожиданных и небывалых в прозе приема»: Белый «динамизировал прозу» и «архитектонизировал» ее (С. 483). Шагинян посчитала, что задача «воспроизвести кусок бытия, пропустив его через развивающееся человеческое самосознание» была успешно выполнена:

> «Белый отдался своему гекзаметру, предоставив ему делать за него работу воплощения темы. <...> все содержание пришло “вплавь”, на волнах закономерного ритма. <...> радостная для нас непредумышленность “Эпопеи”, радостная потому, что мы неизменно боимся от Белого-художника прозаизмов его антропософского или штейнерианского исповедания» (С. 485);

> «Автору удалось добиться эпичности повествования: «<...>ни один человек, ни одно событие не легли бледнее и бесцветнее другого; творческое пристрастие не разделило изображаемо<е> на любимое и нелюбимое; краски распределены равномерно» (С. 486).

«Событием трагическим», «почти небывалым и печальным памятником борьбы раздробленной механичности с органичной человечностью» назвал «Эпопею» М. Кузмин:

> «Никогда еще не была так обнажена химическая лаборатория творчества, никогда еще формальная изобретательность, метафизическая диалектика, психологический самоанализ не были так обострены, пущены в ход силы, какое-то Лейпцигское сражение — и, по-моему, оно проиграно. Духовная раздробленность и мелькание делают почти жутким весь блеск и химическое искусство Белого» (С. 472).

Кузмин отметил, что автору эпопеи не удалось достичь «органической целостности», воспроизвести живого человека (С. 472).

С. Аскольдов охарактеризовал творческий метод Белого и детально обрисовал его философские и культурологические воззрения. Рассуждая о романе «Петербург» и философии истории, подчеркнул: «<...> самое восприятие наступления <...> новой эры ярко разлито во всем произведении». Критик отметил «ясное сознание присутствия прошлого в настоящем».

> «История <...> развивается *спирально*. Новое имеет всегда аналогию в прошлом, — аналогию, осложненную прохождением спирали истории по новому, более высокому ярусу бытия. История не есть что-то предопределенное и заранее предрешенное. <...> Она есть сочетание плана с произволом и свободой исторического настоящего. Прыжок России через историю есть наиболее свободный и ответственный акт. Все в этом акте слилось и смешалось; ткется непостижимый пока по своему конечному смыслу узор из разнообразных нитей и событий. Но каждый поворот каждой нити глубоко ответственны перед будущим» (С. 513).

Эпопея «Я», по мнению Аскольдова, это попытка автора показать, куда же «в настоящий момент прыгнула Россия», и «ответы получаются еще более сбивчивые, чем раньше». Белый учит «по-новому, и притом глубоко верно, чувствовать историю», чувствовать, что «главные факторы ее не на поверхности, а в глубине» (С. 513).

Аскольдов отметил широкое образование и «умственные кругозоры» Белого, столь редкие у современных писателей: «В его художественные замыслы всегда вплетены самые живые и кардинальные вопросы всей духовной культуры, т. е. вопросы религии и философии, истории и философии истории»; «В его лице мы имеем не только романиста и поэта, но отчасти и философа, отчасти и публициста»; «В высшей степени сложно содержание его художественных замыслов и в той же степени своеобразна та специфическая форма, в которую они облекаются» (С. 488).

Специфической особенностью Белого Аскольдов считал «наиболее широкое и, можно сказать, гениальное использование бытийственных созвучий материи во всех ее разнообразных формах природы и культуры и человеческой жизни»: «<...> вся материальная обстановка жизни всегда у него живет вместе с его героями». Аскольдов особо отметил, что произведения Белого — это «не только симфонии музыкального подбора слов и образов, но это и симфонические картины бытия, развертывающиеся откуда-то с занятой высоты» (С. 492). «И в результате оказывается, что именно с такой точки зрения жизнь воспринимается более духовно» (это своего рода «космическая душевность») (С. 491).

В разделе статьи, озаглавленном «Художественная стереометрия», философ объяснил «капризную прерывчатость», «пустоты и неясности» в текстах писателя. Для Белого не важно, «каким образом складывается данный ход общественных и политических событий», ему важно представить факторы, а не «механизмы их соприкосновений и толчков». Для Белого каждый момент имеет значение, иногда «роковое для всего хода истории». Он под поверхностным прагматизмом видит более существенное, «инспирации психологического

и подсознательного характера». Форма стереометрического восприятия изображения действительности», клочковатость и отрывочность — это результат того, что еще не охвачено целое. По мнению Аскольдова, «самая его форма уже *сюжетна»*, она «есть выражение сюжета в его абстрактном общем смысле — выявления новых измерений жизни» (С. 496).

Философ перечислил и неудачные формы и приемы Белого: «отсутствие твердой нити сюжета» и «постоянные перепевы одних и тех же образов, штрихов, иногда фраз, нечто вроде музыкальных лейтмотивов»; «бессвязное нанизывание всяческих описаний и образов»; «пропуски и неясности в прагматическом развитии сюжетного действия»; «вся композиция донельзя отрывочна, "клочковата" и загромождена такими деталями, которые с точки зрения развития сюжета ничем не могут быть оправданы» (С. 489–490).

Пристального изучения заслуживает посвященная Белому неопубликованная монография Я. В. Брауна «Под знаком эпохального кризиса» (1924)[41]. Годом раньше он напечатал статью о Замятине, которая и по сей день не потеряла своей актуальности[42]. Монографию Брауна еще в 1992 г. исследовала его биограф Н. Н. Соболевская[43] и обильно цитировала ее.

По мнению Брауна, Андрею Белому нет равных по масштабу дарования. В произведениях Белого критика интересуют «мирочувствование, мирообраз, художественная философема, ритм эпохи» не меньше, чем «художественная форма, круг образов, поэтический словарь и синтаксис, сумма сюжетных приемов» (С. 161).

В разделе «Кризис личности — кризис мира» Браун приходит к выводу: «Белый, как никто из современных ему художников слова, сумел уловить и перенести на полотно своих романов то чудовищное искривление человеческого сознания, расщепления личности, явившиеся как результат глобального кризиса мировой системы» (С. 165–166). «Исключительным даром» Белого критик назвал «способность — подсмотреть головокружительную высь в "бездне низа", подслушать сверхчеловеческую лебединую песню — в смрадной клоаке предельного падения», и заметил при этом: «Даже Достоевский, открывший проекцию плюс-минус бесконечности человеческой души, даже он не решился расслышать эту "песню" в янычаре, проливающем детскую кровь и детские слезки» (С. 166).

Браун перечислил художественные приемы Белого и доказал, что новации писателя в области формы — это попытка реализовать в слове те космические координаты, в пределах которых мыслится человек в творчестве художника. «Именно в астральных ощущениях», пронизывающих и поэзию, и прозу Белого, усмотрел Браун истоки ритмической прозы: Белый для воплощения планетарного сознания, планетарного «Я» «как бы помножает отвлеченное ощущение на самое себя, возводит "мыслительное" ощущение в квадрат, пока этот "квадрат-ощущение" не приобретает видимости самостоятельного существования» (С. 163).

Современную литературу Браун рассматривает как предвестницу «великого завтра»: «<...> наша эпоха лишь преддверье, лишь смутный сон о гармонии

<...> и Белый, конечно, — лишь предвестник, лишь предтеча, за которым должен последовать новый, гармонически кристально ясный и четкий великий художественный синтез» (С. 166).

Поиски этого синтеза Браун обнаружил в произведениях Замятина. В статье «Взыскующий человека» он утверждал: Замятин являет собой новый тип художника, «тип художника-бумеранга, чей путь от себя к миру и от мира к себе. Бумеранга, ибо эти художники подобны названному австралийскому орудию; радугой взвившись, въедаются в тело жизни, с тем, чтоб, пронзив и проняв ее, вернуться к себе, обойдя круг мира, вернуться к новому, умудренному, углубленному вопросу о себе, о человеке, о последней тайне человеческой»[44].

Отличие Замятина от других современных писателей Браун увидел в том, что он — «самый отчеканенный, самый ясный (несмотря на столь излюбленную, нарочитую лукаво-ироническую недоговоренность) русский художник»; никто не может «пойти на сравнение с скульптурной трехмерностью замятинского слова и мысли, с заостренной ясностью его пафоса, его обличения и иронии, его улыбки и трагедии» (С. 338). Замятин «прошел через все семь смертных грехов бытовизма, символизма (его политические сказочки), импрессионизма, формализма и пр. — с тем, чтобы напоследях (напоследях ли?) засверкать восьмым — уводящей в бесконечность, за пределы предельного, добродетелью синтетизма» (С. 337).

Браун вступил в спор с критиком А. К. Воронским, который увидел в романе «Мы» лишь «пародию, карикатуру на коммунизм и революцию» и рассуждал о «социально-реакционной сущности замятинского мирочувствования». Браун утверждал:

> «<...> Замятин взлетает на головокружительную высоту художественного и философского прозрения, обретает пророчески-революционный пафос, насыщается неукротимой грозовой тоской буревестника, видит очами Достоевского неизбежный приход того “джентльмена” (из “Записок из подполья”), кто бросит вниз тормашками вселенную, пришедшую в равновесие, вселенную электричества и таблицы умножения, разрушит мир в небесах и благоволение в человецех, бросит землю в пучину новых революций» (С. 334).

Спустя восемь десятилетий немецкий славист Райнер Гольдт предложил исследовать роман «Мы» не как социальный роман, утопию или антиутопию, а как психологический эксперимент[45]. Он писал:

> «Заслуга Замятина в том, что, используя прием вымышленного дневника, он впервые (насколько известно) в мировой литературе XX века показал методы живосечения человеческого сознания, скованного небывалым и ранее 1919 г. непредставимых масштабов тоталитаризмом. Нарисован общественный строй, проникающий в самые интимные обстоятельства индивидуального бытия, вплоть до сновидений (Ю. Олеша) или до подсознательного употребления идеологизированной лексики для описания собственного психического состояния. <...> Государство и личность стано-

вятся единым организмом. Замятин со свойственной ему прозорливостью не случайно избирает метафорическую оппозицию "кристалл" — "растворение". Это центральный метафорический комплекс романа Замятина. Так создается прообраз самосознания нового поколения, которое отказывается от замятинского "скифства" и вечного бунта как залогов настоящей жизни <...>. Специфика тоталитаризма, часто ускользающая от внимания, — исключение из общественного сознания позиции беспристрастного созерцателя. Новый общественный строй заставляет каждого члена этого общества быть сообщником: "Одни — вверху, обрызганные кровью, прибивают тело к кресту; другие — внизу, обрызганные слезами, смотрят"»[46].

Среди художественных экспериментов Белого Замятин не случайно особо отметил роман «Котик Летаев» — это «самый любопытный роман», «едва ли не единственный в мировой литературе опыт художественного отражения антропософских идей». «Экраном для этого отражения», по его мнению, послужила «детская психика, период первых проблесков сознания в ребенке, когда из мира призрачных воспоминаний о своем существовании до рождения, из мира четырех измерений — ребенок переходит к твердому, больно ранящему его трехмерному миру»[47].

Попытка Замятина решить проблему «Я» и «Мы» не в социальном, а в общечеловеческом и философском плане и рассмотреть психологические механизмы приспособления человека к новой реальности, в которой порядок и регламентирование государством всех сфер жизнедеятельности человека одерживали верх над личностью, в значительной степени опиралась и на Эпопею «Я» Белого. Вполне вероятно, что роман с первоначальным названием «Интеграл» после знакомства Замятина с текстами Белого, напечатанными в журнале «Записки мечтателей», а также откликами современников на них, получил заглавие «Мы».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *<Замятин Е. И.>* Рец. на кн.: Сирин. СПб., 1913. Сб. 1–2 // Ежемесячный журнал. 1914. № 4. С. 157–158. Подп.: Евг. З.

2 *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика, Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А. Ю. Галушкина; подгот. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой; вступит. ст. В. А. Келдыша. М., 1999. С. 20.

3 Переписка Е. И. Замятина с С. А. Венгеровым / Публ. и подгот. текста Т. А. Кукушкиной и Е. Ю. Литвин; вступит. ст. и коммент. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин и культура XX века: Исследования и публикации / Сост. М. Ю. Любимова. СПб., 2002. С. 192.

4 *Замятин Е. И.* Я боюсь. С. 208.

5 *Орлицкий Ю. Б.* Преодолевая «метрический стандарт» (стиховое начало в прозе Е. Замятина) // Кредо (Тамбов). 1994. № 8. С. 18.

6 *Замятин Е. И.* Я боюсь. С. 79.

7 Как мы пишем. [Очерки технологии литературного мастерства]. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930.

8 Там же. С. 9–23.

9 *Замятин Е. И.* Я боюсь. С. 164.

10 *Балика Д.* В лаборатории поэта (Ф. Сологуб, Е. Замятин, А. Белый). Вып. 1. Белебей, 1917.

11 Там же. С. 16.

12 *Ремизов А.* Стоять — негасимую свечу. Памяти Евгения Ивановича Замятина // Наше наследие. 1989. № 1. С. 118.

13 См.: Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа / Сост., подгот. текста, публ., коммент. и статьи М. Ю. Любимовой и Дж. Куртис. СПб., 2011. С. 344.

14 См.: Е. И. Замятин: Pro et contra. Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей: Антология / Сост. О. В. Богданова, М. Ю. Любимова. СПб., 2014. По указателю имен.

15 *Maguire R., Malmstad J.* The Legacy of Petersburg: Zamiatin's «We» // The Silver Age in Russian Literature: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990 / Ed. by J. Elsworth. London; N. Y., 1992. P. 185–193.

16 *Hoisington S., Imbery L.* Zamiatin' s Modernist Palette: Colors and their Function in «We» // Slavonic and East European Journal. 1992. Vol. XXXVI. № 2. P. 159–171.

17 *Гольдт Р.* Разрушение кристалла. Кристалл — многогранный символ русского модернизма в контексте европейской мысли // Категорія символу та проблеми художньої коммунікації. Збірник наукових праць / За ред. Р. Мниха та Н. Лисенко. Дрогобич, 2004. С. 62–63.

18 *Пискунова С. И.* «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин // Е. И. Замятин: Pro et contra. С. 519–534.

19 *Кук О.* Bely's Moscow Novels and Zamyatin's Robert Mayer. A Literary Respons to Thermodynamics // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1–4 октября 2014 г. В 2 кн. Кн. 1. Тамбов; Елец, 2014. С. 284–299. Ранее А. В. Лавров и Дж. Малмстад предположили, что в романе «Москва» в кульминационной сцене истязания профессора Коробкина отразились впечатления Белого от очерка Замятина «Роберт Майер» (Берлин, 1921). См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 19.

20 *Винокуров Ф.* Евг. Замятин об Андрее Белом: Специфика литературных оценок // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию П. С. Рейфмана. Тарту, 2008. С. 230–243.

21 *Орлицкий Ю. Б.* «Техника прозы» и «хронический анапестит»: Замятин против Андрея Белого // Литературоведение на современном этапе. С. 300–310.

22 *Орлицкий Ю. Б.* Преодолевая «метрический стандарт». С. 25.

23 *Геллер Л.* Утопия в зеркале гематрии, или Эзотерический модернизм Е. Замятина // Е. И. Замятин: Pro et contra. С. 274.

24 Там же. С. 265.

25 *Браун Я.* Человек и вещь // Авангард. М., 1922. Т. 1. № 2. С. 31–35. Далее — с указанием страницы в тексте.

26 *Андрей Белый.* Дневник писателя // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 125.

27 Там же. С. 131.

28 *Андрей Белый.* Дневник писателя: Почему я не могу культурно работать // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 130.

29 Там же. С. 131.

30 *Андрей Белый.* «Я»: Эпопея. Т. 1. «Записки чудака». Ч. 1. «Возвращение на родину» // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 11–71; *Андрей Белый.* «Я»: Эпопея. <Т. 1. «Записки

чудака» Ч. 1. «Возвращение на родину»>. (Продолжение) // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 7–95.

31 См.: *Замятин Е. И.* Я боюсь. С. 51.

32 *Замятин Евг.* Послание смиренного Замутия, епископа обезьянского // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С.177–179.

33 *Галушкин А. Ю.* К «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы» (1921–1924) // Е. И. Замятин: Pro et contra. С. 404–414.

34 Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа. С. 403, 419, 427.

35 *Шагинян М.* Андрей Белый. II. «Эпопея» (Морфологические заметки) // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: Антология / Сост., вступит. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 481–487. Далее — с указанием страницы в тексте.

36 Общество «Серапионовых братьев» // Летопись Дома литераторов. 1921. № 1. С. 7. Б.п.

37 *Давыдова Т. Т.* Е. Замятин и «Серапионовы братья»: из истории литературной учебы 1920-х гг. // Е. И. Замятин: Pro et contra. С. 142–153.

38 *Аскольдов С.* Творчество Андрея Белого // Андрей Белый: Pro et contra. СПб., 2004. С. 488–513. Далее — с указанием страницы в тексте.

39 Хроника // Литературная мысль. Пг., 1922. Кн. 1. С. 251. Б.п.

40 *Кузмин М.* Мечтатели // Андрей Белый: Pro et contra. С. 471–472. Далее — с указанием страницы в тексте.

41 Машинопись (206 л.); хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства, в фонде историка литературы Д. М. Пинеса (РГАЛИ. Ф. 391. Оп. 1. Ед. хр. 59).

42 *Браун Я.* Взыскующий человека. (Творчество Евгения Замятина) / Подгот. текста и коммент. М. Ю. Любимовой // Евгений Замятин. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа. С. 324–341, 456–465.

43 *Соболевская Н. Н.* Критическое наследие Я. В. Брауна // Соболевская Н. Н. Страницы советской литературной критики 20-х годов (В. Правдухин, Я. Браун). Новосибирск, 1992. С. 158–166. Далее — с указанием страницы в тексте.

44 *Браун Я.* Взыскующий человека. С. 339. Далее — с указанием страницы в тексте.

45 *Гольдт Р.* Последнее убежище личности: Записки Д-503 и психология личности в подлинных дневниках межвоенного периода // Е. И. Замятин: Pro et contra. С. 452–477. Статья Гольдта была впервые опубликована в 2002 г. в кн.: Евгений Замятин и культура XX века. С. 37–63.

46 См.: Там же. С. 474–476. Гольдт приводит здесь цитату из романа Замятина.

47 *Замятин Е. И.* Я боюсь. С. 211.

Б. Кук (США)

НАБОКОВ ЧИТАЕТ «ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Будучи специалистом по *биопоэтике,* я задаю вопрос: зачем нам читать фикцию? Разве это не большая потеря времени, силы и внимания? С дарвиновской точки зрения это сложный вопрос. Неужели нам не лучше сосредоточиваться на других, более конкретных, непосредственных потребностях? Полезно нам заниматься тем, чего никогда не было? Другими словами, если мы не считаем любимые идеи Андрея Белого правдоподобными, стоит нам читать роман «Петербург»? Все-таки, мне кажется, что, да, стоит. И так же относился Владимир Набоков к шедевру Белого.

Я предполагаю, что возможный положительный ответ на этот вопрос можно найти в новонайденной лекции Набокова о романе Андрея Белого «Петербург»[1]. Эта лекция хранится в коллекции Берга Нью-Йоркской публичной библиотеки. Она написана по-английски на пишущей машинке, но заглавие («После Блока») дано по-русски карандашом. По мнению известного набоковеда Бриана Бойда, когда Набоков приехал в Нью-Йорк в 1940 г., перед тем как начать преподавать в американских университетах, он написал около ста лекций о русской литературе. Возможно, что он был один из первых, кто представил роман Белого на Западе[2].

В своих курсах до 1958 г. Набоков читал лекции о «Петербурге», хотя не было английского перевода романа[3] и у его учеников не было возможности ознакомиться с текстом. Им были доступны только отрывки, которые сам Набоков переводил и раздавал на уроках[4]. По-моему, нельзя так преподавать: студенты должны читать весь текст романа, хотя бы в переводе. Но Набоков настолько ценил «Петербург», что продолжал читать лекции о нем.

В 1965 г. он сказал в интервью, что считает роман Белого одним из лучших произведений прозы двадцатого века[5], но свое мнение не пояснил. Лекция «После Блока» — единственный случай, когда один великий русский прозаик XX в. внимательно написал о другом великом писателе XX в.

Мы не знаем, когда Набоков впервые прочитал «Петербург», но очевидно, что он сразу влюбился в него. В 1934 г. он написал В. Ф. Ходасевичу:

> «Так как я покупаю по четвергам “Возрождение” — а в исключительных случаях и в другие дни — то не пропустил ваших замечательных статей о Белом. Я читал “Петербург” раза четыре — в упоении — но давно (“Ку-

> бовый куб кареты", "барон-борона", какое-то очень хорошее красное пятно — кажется от маскарадного плаща — не помню точно; фразы на дактилических рессорах; тикание бомбы в сортире)»[6].

Наверное, имеет значение то, что в письме Ходасевичу Набоков увлекался рифмой, уникальными подробностями и поэтическими фразами романа. Так как в лекции он цитирует редакцию 1922 г. (берлинское издание), то очевидно, что он читал роман в 1920-е, когда жил в Берлине.

«Упоением» Набокова от романа Белого проникнута вся лекция. Надо помнить, что он готовил большинство своих лекций не для печати, а только для публичных выступлений или для студентов своих курсов. Тем не менее, обращает на себя внимание то, как часто Набоков пользуется словом «великий», когда пишет о романе Белого. В начале лекции он кратко пересказывает фабулу. Зная, что студенты не были знакомы с романом, Набокову приходится даже описывать достопримечательности Ленинграда, но он, однако, не упоминает зимнюю блокаду 1941 г. Если Бойд прав в том, что лекция была написана так рано, то следует отметить, что в Америке сороковых годов было очень мало экземпляров романа.

Набоков настаивает на том, что ценность произведения состоит в опыте читателя. Он называет город главным героем романа, потому что, читая роман, мы ощущаем его жизнь. Он кратко излагает историю города и показывает, как другие писатели (Пушкин, Достоевский и Блок) воспевали его в прошлом, создавая так называемый «Петербургский текст».

Потом Набоков просто цитирует отрывки, которые перевел для лекции[7]. Первый отрывок — начало главки «Наша роль» из первой главы романа:

> «Петербургские улицы обладают одним несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих. Это видели мы на примере с таинственным незнакомцем. Он, возникши, как мысль, почему-то связался с сенаторским домом; там всплыл на проспекте, непосредственно следуя за сенатором в нашем рассказе»[8].

В переводе отсутствует слово «скромный», которое было в первой, «сириновской» редакции романа[9].

Второй отрывок — это почти вся главка «Невский проспект» из шестой главы — и он длинный: отсутствует только последнее предложение. В этой главке рассказчик спрашивает: «Что такое икринка?»:

> «Вязкую и медленно текущую гущу образовали все плечи; плечо Александра Ивановича приклеилось к гуще: и, так сказать, — влипло; последовал он за плечом, сообразуясь с законами цельности тела; и так выкинут он на Невский.
>
> Что такое икринка?
>
> Там тело влетающих на панель превращается в общее тело, в икринку икры: тротуары же Невского — бутербродное поле; мысль влила в мыслительность многоногого существа, пробегающего по Невскому.

И безмолвно они загляделись на многие ноги; и гуща ползла: переползала и шаркала на протекающих ножках; из члеников была склеена гуща; и членик был — туловищем.

Не было на Невском людей; но — ползуча, голосящая многоножка была там; сирое пространство ссыпало многоразличие голосов; все слова, перепутавшись, вновь сплетались во фразу; и фраза казалась бессмысленной; повисла над Невским; стоял черный дым небылиц.

И от тех небылиц, надуваясь, Нева и ревела, и билась в массивных гранитах.

Ползучая многоножка ужасна: по Невскому, она пробегает столетия; выше, над Невским, — бегут времена. Переменчива там череда; а здесь — неизменна; периодам времени положен предел. Нет предела людской многоножке; все звенья голова; хвост просунут в Морскую; по Невскому шаркают членистоногие звенья»[10].

Набоков не объясняет, почему он выбрал именно эти страницы; он только замечает, что люди в этих фрагментах изображены необычно, как один огромный организм. Ему кажется, что стиль романа часто «крайне субъективный», поскольку Белый пользуется ритмической прозой. Поэтому даже обычные слова кажутся неожиданными.

Потом Набоков критикует поздние романы Белого, говоря, что писатель увлекался абсурдными философиями и его язык стал непонятным. Кажется, что Набоков ненавидел антропософию. Но он признает, что стиль Белого уникален. Он сравнивает его с Джеймсом Джойсом, замечая, что трудно считать его прозу романами.

Неизвестно, как студенты воспринимали эти слова Набокова. Конечно, он был писатель, а не литературовед; он плохо объяснял, что имел в виду. Несмотря на то что он написал две тысячи страниц о литературе, он не был автором научных статей для специальных журналов. У него была другая роль — быть писателем, а не профессором, не заниматься доказательством теорий, а будить новые чувства и мысли. Например, когда Магнус Юнггрен навещал его в Монтрё (Швейцария), чтобы поговорить о романе «Петербург», писатель резко отказался[11].

Позицию Набокова проще понять, если посмотреть также и на другие его лекции. Например, по лекции «После Блока» трудно понять, почему он считал «Петербург» великим произведением искусства. Но позже, в лекции о прозе Льва Толстого, Набоков говорит о том, что настоящие великие художники обнаруживают то, что не было известно раньше. Он отмечает «новый тремор, новое осязание красоты»[12]. Мы предполагаем, что коренная ценность романа Белого состоит в том, что разные стили в романе Белого не только новы, но также «проницательны» в психологическом смысле.

Когда Набоков преподавал роман «Анна Каренина», он говорил о том, как Толстой изобразил роды Китти:

«Вся история литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни. Совершенно невозможно представить, что Гомер

> в IX в. до н. э. или Сервантес в XVII в. н. э. описывали бы в таких невероятных подробностях рождение ребенка. Дело не в том, оправданны ли те или иные события или чувства этически или эстетически. Я хочу сказать, что художник, как и ученый, *в ходе эволюции искусства или науки* все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом, — и вот каков результат»[13].

Другими словами, мы получаем от литературы все настоящее понимание того, что значит быть человеком.

Интересно, что в новонайденной лекции Набоков пишет о том, что «настоящие великие художники» — те, кто дарил искусству то богатство, которого раньше не было. Он пишет, что иногда эти новые открытия обнаруживаются только тогда, когда мы читаем произведение несколько раз. Разумеется, Набоков имел в виду то, как Белый пользуется потоком сознания в «Петербурге». Он замечает, что мало кому известный французский писатель Эдуард Дюжарден изобрел этот стиль 50 лет тому назад[14].

По-моему, Набоков прав в том, что история литературы имеет эволюционное свойство, что в развитии того, как мы понимаем свою жизнь, самосознание — важный принцип искусства и эволюции литературы. Набоков настаивает на том, что художественное произведение должно быть действительно красивым и великим. В некотором смысле новый психологический взгляд должен быть не только оригинальным, но проницательным, более того, правдоподобным. Недостаточно, чтобы стиль был новым; он должен «проникать в суть явлений все более остро». При этом нам надо различать *изобретение* от *открытия*. По-моему, Набоков высоко оценил роман Белого «Петербург» за то, что он раскрыл и расширил наше понятие самосознания[15].

Одно препятствие: нам трудно думать о своем мышлении. Так как сознание — результат многих биологических процессов, то, говоря о нем, мы его упрощаем. Например, несмотря на то что мы всегда испытывали поток сознания, мы признали его только к концу XIX в. в творчестве Толстого и Гаршина, потом в романах Джойса и Белого[16]. Типичный стиль реалистического романа — только простое сокращение настоящего процесса мышления. Белый, видимо, признал, что реализм — неадекватное отражение нашего внутреннего мира.

Стоит изучить «мозговую игру» Белого с точки зрения настоящей когнитивной психологии, как Йост Ван Баак предложил на съезде беловедов в 2010 г.[17] Например, телеграфические диалоги в романе «Петербург» часто, хотя не без исключений, более похожи на актуальную человеческую речь, чем разговоры в романах XIX века:

> «Аполлон Аполлонович подыскивал подходящее слово:
> — “Что вообще — да — поделывает... поделывает...”
> — “?..”
> — “Николай Аполлонович.”

— "Ничего себе, здраствуют..."
— "А еще? "
— "Затворятся изволят и книжки читают."
— "И книжки? "
— "Гуляют по-комнатам-с..."
— "Гуляют — ... И? Как?"
— "В халате-с!.. "
— "Так... Дальше?"
— "Вчера поджидали..."
— "Кого?"
— "Костюмера..."
— "Какой такой костюмер?"
— "Костюмер-с..."»[18].

Нет полных предложений; читатель, как собеседник, должен дополнять их, чтобы понимать, о чем идет речь. Даже знаки препинания — «?..» — стоят самостоятельно. Благодаря так называемой «Теории ума», нам нетрудно разгадать смысл такого разговора. В романе много телесных и умственных жестов, как, например, у Николая Аполлоновича, когда он получает письмо: «В душе его *что-то жалобно промычало*, как вол под ножом быкобойца»[19]. Так как у нас «зеркальные нейроны», мы чувствуем ту же самую боль. И читатель ощущает галлюцинации действующих лиц как свой личный опыт. Это видно в отрывках, переведенных Набоковым, где толпа пешеходов на Невском проспекте является «многоногим существом». Мы даже испытываем безумие Дудкина как свое собственное; рассказчик представляет его галлюцинации как факт (в главке «Гость»):

«Медный Всадник сказал ему:
— "Здравствуй, сынок!"
И — три шага: три треска рассевшихся бревен; и металлическим задом своим гулко треснул по стулу литой император; и зеленеющий локоть всей тяжестью меди валился на стол колокольными звуками; медленно снял с головы император свой медный венок; лавры грохотно оборвались»[20].

Читатель сам должен различать действительность от безумия. К тому же часто рассказчик обращается к читателю на «ты» — как в начале главки «Чердак»:

«Чердак не был заперт; туда Дудкин бросился. На чердаке ночью странно: пол густо усыпан землею; *ты — ходишь* по мягкому; вдруг: бревно подлетит *тебе* под — ноги; и усадит *тебя* на карачки; и тянутся поперечные полосы месяца, будто белые балки: проходишь сквозь них.
Вдруг... —
Бревно наградит *тебя* в нос»[21].

Белый представляет наш внутренний мир многовалентным и полифоническим. Вот как Николай Аполлонович, читая письмо о бомбе, ведет молчаливый разговор с самим собою: «Старался не думать, не понимать: разве есть пони-

мание э т о г о? это — п р и ш л о, р а з д а в и л о, р е в е л о; подумаешь — бросишься в прорубь...»[22].

Многоточия означают даже невыраженные мысли Николая Аполлоновича, когда он думает о покушении на отца в главке «План»: «И — да, да! Подать следствию показание, но такие, которые... на кого бы то ни было (разумеется, не намеренно)... будет брошена тень»[23].

Новонайденная лекция Набокова короткая, и она написана для людей, не знакомых с романом. Разумеется, Набоков написал ее, потому что очень высоко ценил «Петербург» за то, что роман играет важную роль в эволюции литературы. Он думал, что стиль, дающий психологическую проницательность, прогрессирует, т. е. неуклонно продвигается вперед, что Белый значительно продвигает развитие настоящей субъективности в литературе. Обзор некоторых шедевров русской литературы доказывает, что сцены, в которых писатели описывают, как человек думает, становятся все более длинными и сложными, все глубже постигают психологическую истину[24].

Измерить субъективность в «Петербурге» по этим параметрам очень трудно, даже невозможно, так как Белый намного превосходит других писателей в представлении о внутреннем опыте. Таким образом, можно считать различные повествовательные стили романа Белого успешными психологическими экспериментами и открытиями. Можно представить историю художественной культуры как процесс открытия нашего сознания. Представьте: благодаря авангардной литературе, мы смотрим на мир и на самих себя более проницательно и глубоко. И Белый ускоряет этот процесс постижения. Набоков сам сказал Нине Берберовой, что считал «Петербург» «катализатором» всей своей карьеры[25].

Остается еще неразрешимый вопрос: открывают ли такие художники, как Белый, неизвестные уголки нашего сознания или расширяют наше потенциальное сознание? Заметно, что до «Петербурга» было очень мало примеров внутреннего монолога и потока сознания в литературе. Читатели раньше не были способны так долго и глубоко читать. Набоков позже написал в одной из лекций: «Каждый новый писатель порождает новый тип читателя»[26]. Хотя эта мысль содержится в лекции о Джойсе, но Набоков мог здесь также иметь в виду и роман Андрея Белого «Петербург».

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Nabokov V.* On «Petersburg» / Ed. by O. M. Cooke // Andrey Bely's «Petersburg»: A Centennial Celebration. Brighton, MA: Academic Studies Press (в печати).

2 Личное сообщение. Первая статья о романе «Петербург» на иностранном языке была издана только в 1963 г.

3 Перевод Дж. Курноса был издан впервые в 1959 г.: *Andrey Bely*. St. Petersburg / Trans. J. Cournos. New York: Grove Press, 1959.

4 Набоков также преподавал роман «Петербург» в курсах по русской литературе, на которых студенты должны были читать по-русски. Он включал в курсы и поэму «Первое свидание», и некоторые стихи.

[5] *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 3. С. 558.

[6] Письмо находится в архиве Йельского университета. Я благодарен Бриану Бойду за эти биографические и библиографические сведения.

[7] Жаль, что он не сделал первый полный перевод романа на английский язык. Его отрывки очень верны оригинальному тексту.

[8] *Андрей Белый.* Петербург [берлинское издание]. М.: Художественная литература, 1978. С. 43.

[9] *Андрей Белый.* Петербург [«сириновская редакция»] / Изд. подгот. Л. К. Долгополовым. М.: Наука, 1981. С. 36.

[10] *Андрей Белый.* Петербург [берлинское издание]. С. 210–211.

[11] Личное сообщение.

[12] *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе / Пер. С. В. Антонова, Е. М. Голышевой и Г. М. Дашевского. СПб.: Азбука, 2014. С. 246.

[13] Там же. С. 246. Курсив мой.

[14] Так как Эдуард Дюжарден пользовался внутренним монологом в 1888 г., то кажется, что Набоков написал эту лекцию рано, в 1940-х.

[15] Джон Элсворт замечает «некое психологическое правдоподобие» в стиле Белого. *Elsworth J.* Andrey Bely: A critical Study of the Novels. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 102.

[16] См. мою статью: «Tolstoy's Dog, Theory of Mind, and the Invention of Stream of Consciousness» в: The Evolutionary Review. 2013. № 4. P. 1–12.

[17] См.: *Ван Баак Й.* Белый-антрополог. О поэтике Андрея Белого с когнитивной точки зрения // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 740–747.

[18] *Андрей Белый.* Петербург [берлинское издание]. С. 30–31.

[19] Там же. С. 153. Курсив мой.

[20] Там же. С. 246.

[21] Там же. С. 241. Курсив мой.

[22] Там же. С. 153.

[23] Там же. С. 261.

[24] См. мой доклад «Natural Psychology in the Evolution of Russian Prose» (https://www.academia.edu/s/c0b47d80c0?source=link).

[25] Сообщение Магнуса Юнггрена.

[26] *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе / Пер. под ред. В. А. Харитонова. М.: Независимая газета, 1998. С. 404.

Вл. И. Новиков (Москва)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ПОЭЗИИ И НАУЧНОЙ ПРОЗЕ М. В. ПАНОВА

Михаил Викторович Панов (1920–2001) — выдающийся отечественный филолог, педагог и поэт. Известен более всего как языковед, автор классической «Русской фонетики» (1968), книги «История русского литературного произношения XVIII–XX вв.» (1990), популярной книжки «И все-таки она хорошая. Рассказ о русской орфографии, ее достоинствах и недостатках» (1964) и др.

Как литературовед Панов разработал собственную концепцию истории русской поэзии XVIII–XX вв., продолжив традицию опоязовской филологии Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума. Эта концепция легла в основу спецкурса, читавшегося автором на филологическом факультете МГУ в 1970–1980-е гг. В настоящее время в Институте русского языка РАН готовится расшифровка магнитофонной записи лекций с целью их публикации. Живое слово Панова-лектора уже доступно читателям: в 2014 году вышла подготовленная Л. Б. Парубченко книга «Лингвистика и преподавание русского языка в школе» (с приложением аудиодиска), где есть лекция, посвященная анализу поэтических текстов.

Прижизненные публикации, посвященные проблемам теоретической поэтики, творчеству Хлебникова и Хармса, составили достаточно обширный раздел «Поэтика» во втором томе двухтомника М. В. Панова «Труды по общему языкознанию и русскому языку» (2007). Раздел занимает две сотни страниц, но, к сожалению, его присутствие оказалось «замаскировано» общим названием издания. Первая же статья раздела — «Ритм и метр в русской поэзии» (первая публикация состоялась в 1989 году в коллективном сборнике «Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987») — содержит обращение к стиховедческому опыту Андрея Белого:

> «Андрей Белый увидел, что в каждом стихе есть доминирующий принцип, он реализован с большой полнотой, со значительной последовательностью и определенностью. Он очевиден. Это одна стихообразующая сила — метр. Но есть и другая сила, направленная наперекор метру: она лишает метр абсолютного господства, не дает ему достичь строгой геометричности, безысключительной устойчивости — и тем вносит в стих динамическую изменчивость. Это — другая стихообразующая сила, ритм. Он противонаправлен метру. Он действует подспудно, “потаенно”, он — подчиненная

сила, но именно ритм создает движение стиха. Стих есть отношение этих двух сил, их борьба, их связь»[1].

Опираясь на главные стиховедческие открытия Андрея Белого, Панов выстраивает собственную концепцию соотношения стопной и тактовой организации стиха (термин «силлабо-тоника» он отвергает), прослеживая ее на обширном историческом материале.

Панов был не только теоретиком и историком, но и практиком стиха, поэтом новаторской складки. Его верлибры, написанные в предвоенные и военные годы, поражают смелостью, решительным расхождением с тогдашним поэтическим «мейнстримом». Вместе с тем он не чуждался и стиха классического: в его наследии есть сонеты. Подобно многим филологам своего поколения, Панов долгое время знакомил с собственными стихами только друзей, а первый печатный сборник «Тишина. Снег» он выпустил только в 1998 году. Вслед за этим Панов сразу приступил к подготовке второго — «Олени навстречу», который вышел уже после кончины автора. Здесь сразу обращает на себя внимание уникальное научно-художественное произведение — поэма «Звездное небо», состоящая из лаконичных портретов русских поэтов XVIII–XX вв. Всего их 98, представлены 96 поэтов (по два раза портретированы Карамзин и Хлебников). Эти картины поэтических миров написаны свободным стихом. Поэма сопровождается авторским предуведомлением: «Здесь сделана попытка представить те образные впечатления, которые возникают (у автора этих набросков) при чтении русских поэтов»[2].

Стихотворные миниатюры Панова далеки от какой-либо стилизации. Автор работает собственным словом. Имя изображаемого поэта чаще всего звучит в финале, реже — в начале стихотворения. В случае с Андреем Белым имя «героя» появляется в середине текста и взято в скобки:

Тучи остановились
над коробчатым городом.
Вдоль улиц
длиннорукие молнии
летят, прядают,
заглядывают в каждый дом.
Люди мертвы,
только молнии живы.
(Андрей Белый). Вода
бьет
из подвалов,
пульсируя.
Заливает город[3].

Метафорика этой миниатюры не копирует метафорику Андрея Белого, мир которого изображается не буквально, а преломленно. Что сказано здесь о поэте таким непрямым, творческим способом? Думается, здесь есть повод для рефлексии со стороны профессиональных исследователей.

Задача настоящих заметок скромна — привлечь внимание научной общественности к литературоведческой и «поэтологической» работе М. В. Панова, к его собственному стихотворчеству. Данной теме автор этих строк посвятил отдельное сочинение в жанре «нон-фикшн» — «По ту сторону успеха. Повесть о Михаиле Панове». Там, в частности, приводится устная новелла Панова о том, как он, заведующий отделом академического Института русского языка, в труднейший момент жизни (за письмо в защиту А. Синявского и Ю. Даниэля, за мужественное заступничество по отношению к своим вольнодумным сотрудникам во время событий 1968 г. он был в 1970 г. исключен из партии, в которую вступил на фронте, и отлучен от научной работы) находит утешение в обретении книги любимого поэта «Арабески». Закончим цитированием этого текста:

> «Теперь о радостном... Позвали меня на райком исключать... но мне совершенно очевидно, что явно стараться остаться в партии мне не следует. Пришел, а это был день выдачи зарплаты. Я уже уходил из института, это была одна из последних моих зарплат в институте. Пришел и получил зарплату — какие-то деньги, сравнительно, там... не очень маленькие. Осталось мне два часа до райкома — куда деваться? И я пошел на Арбат. На Арбате за театром Вахтангова есть букинистический магазин. Я очень люблю Андрея Белого, и у меня есть такие редкостные книги, как “Символизм”, у меня есть вторая книга его, критические статьи, это “Луг зеленый” (очень нехорошо он назвал, потому что лук зеленый — это в отличие от репчатого, а это “Луг зеленый”), но у меня не было книжки “Арабески”, вот такая толстенная книга; третья книга его — а у меня ее нет. Пошел я с деньгами в букинистический магазин на Арбате. Боже мой! “Арабески”. <...>
>
> Денег хватило, я купил, в портфель спрятал и на крыльях помчался в райком исключаться из партии.
>
> И все время, когда они меня... да со мной там недолго разговаривали, вообще все уже поняли, что это дело хорошо, когда оно коротко, но все время я слушал — что-то они там... а слух у меня был лучше, так что я кое-что и слышал, — они там меня поносят, а я думаю: “А у меня «Арабески»”»[4].

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Панов М. В.* Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 391.

2 *Панов М. В.* Олени навстречу: Вторая книга стихов. М.: Carte Blanche, 2001. С. 155.

3 Там же. С. 158.

4 *Новиков Вл.* По ту сторону успеха: Повесть о Михаиле Панове // Новый мир. 2015. № 7. С. 32.

Содержание

От составителей 5

Список литературы и сокращений. 7

Раздел I

ПУБЛИКАЦИИ

А. Л. Соболев (Москва)

Андрей Белый и Н. П. Киселев 13

Переписка Андрея Белого и Н. П. Киселева
(Подготовка текста и примечания А. Л. Соболева) 36

Б. Сульпассо (Италия)

Итальянское путешествие Андрея Белого:
от путевых очерков (1911) к «Путевым заметкам» (1922) 103

Андрей Белый. Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911)
(Подготовка текста и примечания Б. Сульпассо) 115

Е. Г. Таран (Москва)

«Скорпион» и «Мусагет»: два неизвестных обзора Андрея Белого 153

Андрей Белый. Обзор книгоиздательства «Скорпион» к каталогу № 1
журнала «Труды и дни» (Подготовка текста и примечания Е. Г. Тарана) 159

Андрей Белый. Обзор книгоиздательства «Мусагет»
(Подготовка текста и примечания Е. Г. Тарана) 170

Е. В. Глухова (Москва)

Андрей Белый в проектах первых лет Советской власти:
Пролеткульт и Наркомпрос 177

Андрей Белый. <Проект лекционных курсов Театрального университета
Наркомпроса. 1918> (Публикация и подготовка текста Е. В. Глуховой;
примечания Е. В. Глуховой, М. П. Одесского, М. Л. Спивак) 199

М. Л. Спивак (Москва)

«И издали тайно помогает»: Андрей Белый и Михаил Бауэр 209

Андрей Белый. Письмо Михаилу Бауэру (1921)
(Подготовка текста и примечания М. Л. Спивак; перевод Х. Шталь). 225

Т. Ф. Нешумова (Москва)

Лев Горнунг. Андрей Белый. [Из воспоминаний]
(Вступление, подготовка текста и примечания Т. Ф. Нешумовой) 262

Л. Спроге (Латвия)
Андрей Белый в письме «Незнакомки» (1979):
к особенностям «женского» эпистолярия 267
Письмо Л. С. Ильяшенко к Т. Д. Ратгауз
(Подготовка текста и примечания Л. Спроге) 275

Раздел II
ЛИНИИ ЖИЗНИ

А. В. Лавров (Санкт-Петербург)
«Пусть будет Щёй!» (маска в книге Андрея Белого
«Между двух революций») 281
Е. А. Глуховская (Санкт-Петербург)
Последний год «Мусагета»: Эллис между Эмилием Метнером
и Андреем Белым 287
Ф. Б. Поляков (Австрия)
Алексей Ремизов и берлинские автографы Андрея Белого 294
Н. А. Богомолов (Москва)
Андрей Белый в архиве И. Н. Розанова 304
Н. Т. Тарумова (Москва)
Семейная переписка Бугаевых: обзор и фрагменты 319
М. В. Скороходов (Москва)
Гимназия Л. И. Поливанова в жизни Андрея Белого 332
Т. Байер (США)
Андрей Белый и Н. А. Тургенева (Поццо):
неизвестная переписка Бори с Наташей 340
М. Юнггрен (Швеция)
Наталия Поццо и Варвара Кампиони: две сестры Аси Тургеневой 347
Д. Д. Лотарева (Москва)
А. С. Петровский в дневнике З. Н. Кананової: новые факты
и неизвестные черты характера 353
В. В. Нехотин (Москва)
№ 9709 (о смерти Витольда Ашмарина) 361
Т. Ф. Нешумова (Москва)
Андрей Белый глазами Евгения Архиппова и его корреспондентов 365
Е. В. Наседкина (Москва)
Шарж Н. И. Гатилова на В. Э. Мейерхольда и Андрея Белого (1927)
и полемика вокруг постановки «Ревизора» 377
О. Кук (США)
«Живешь двойной жизнью»: тайная жизнь Андрея Белого
в письмах 1930–1933 гг. 392
Дзётаро Ота (Япония)
Андрей Белый в Японии: восприятие и переводы 398

Раздел III

ЛАБИРИНТЫ СОЗНАНИЯ

Д. Джулиано (Италия)
«Глоссолалия» и «Карма» Андрея Белого: мифопоэтические структуры поэмы в интерпретации поэтических текстов 415

Д. Оболенска (Польша)
Язык как форма посвящения: Бёме — Белый — Штейнер 422

М. В. Михайлова (Москва)
Андрей Белый в творческом сознании Нины Петровской 430

А. Фризон (Италия)
Азия и Африка у Владимира Соловьева и Андрея Белого: сценарии заката Европы 438

А. Л. Доброхотов (Москва)
Цвет и ритм революции: интуиции Андрея Белого 445

С. А. Серегина (Москва)
Андрей Белый и Николай Клюев: типология литературного мифа 451

И. Е. Лощилов (Новосибирск)
Андрей Белый в творческом сознании молодого Заболоцкого 460

Э. Джирони Карневале (Италия)
Фрейм анализ и опыт познания собственной сущности в повести Андрея Белого «Котик Летаев» 468

К. Кривеллер (Италия)
Хронотоп Дорнаха как ключ к пониманию автобиографического жанра в «Записках чудака» Андрея Белого 476

А. Ю. Сергеева-Клятис (Москва)
Дихотомия внутреннего и внешнего в автобиографической прозе Андрея Белого и Бориса Пастернака 484

Х. Шталь (Германия)
Проблемы текстологии «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого: датировка и композиция 492

М. П. Одесский (Москва)
От Люцифера к Архангелу Михаилу: М. Ю. Лермонтов в «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого 509

Д. П. Ивинский (Москва)
Штейнер и «Фигура фикции»: к интерпретации «Мастерства Гоголя» Андрея Белого 519

И. Б. Делекторская (Москва)
О текстологии, редактуре и сносках в «Мастерстве Гоголя» Андрея Белого 528

М. Оклот (Польша, США)
«Избавь нас от беса полуденна»... и Гоголя: был ли символизм Андрея Белого хорошим средством от меланхолии? 534

Ч. Х. Чиан (Тайвань)
Мемуарная трилогия Андрея Белого как символ его сознания 546

К. Сёке (Венгрия)
К вопросу о поэтике автобиографизма в мемуарах Андрея Белого («На рубеже двух столетий») 553

Раздел IV

ЛАНДШАФТЫ КУЛЬТУРЫ

В. В. Петров (Москва)
Репрезентация пространства в «Возврате» Андрея Белого 561

А. Рейхманн (Венгрия)
Лица Софии: вечная женственность и женские фигуры в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» 578

Д. З. Йожа (Венгрия)
К полигенетичности мотивов костюмов Николая Аполлоновича 586

Л. Милентиевич (Сербия)
Тема отцеубийства в «Петербурге» Андрея Белого и «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского 598

Н. В. Злыднева (Москва)
Текст / контекст «камня» в поэзии Андрея Белого 606

О. А. Клинг (Москва)
Андрей Белый: авангард до авангарда 615

Н. Милькович (Сербия)
Метаморфозы образа поэта-пророка в сборнике «Золото в лазури» Андрея Белого 624

С. М. Пинаев (Москва)
«Мы встретились — за гранями времен...»: антропософские мотивы в поэзии Максимилиана Волошина и Андрея Белого 630

С. Гардзонио (Италия)
«Берлинский песенник» Андрея Белого : поиски музыкальной поэзии 637

Д. О. Торшилов (Москва)
Учение Андрея Белого о паузе на фоне истории русской науки о стихе. . . . 646

Н. Г. Шарапенкова (Петрозаводск)
«Дух Гете»: трансформация фаустовских мотивов в романе Андрея Белого «Москва» 655

И. О. Маршалова (Ульяновск)
Мотивы юродства и шутовства в романе Андрея Белого «Москва». 662

А. Морар (Швейцария)
Монстры и монструозность в «Петербурге» и «Москве» Андрея Белого . . . 669

О. Н. Масленникова (Иваново)
«Как бы мне это выразить?». Семантика невыразимого и пластический жест в прозе Андрея Белого 675

Ю. Б. Орлицкий (Москва)
Отголоски ритма прозы Андрея Белого в откликах на его смерть 682
М. Ю. Любимова (Санкт-Петербург)
Отзвуки Андрея Белого в романе Евгения Замятина «Мы» 693
Б. Кук (США)
Набоков читает «Петербург» Андрея Белого 704
Вл. И. Новиков (Москва)
Андрей Белый в поэзии и научной прозе М. В. Панова 711

CIP — Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.09 Бели А. (082)
821.161.1:929 Бели А. (082)

АРАБЕСКИ Андрея Белого : жизненный путь, духовные искания, поэтика / [редакторы-составители Корнелия Ичин, Моника Спивак]. — Белград : Филологический факультет, 2017 (Горјани : Grafičar). — 718 стр. : илустр. ; 25 cm

На врху насл. стр.: Государственный музей А. С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого [и] Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. — «В основу книги положены материалы международной научной конференции, состоявшейся 26–31 октября 2015 г. в Москве, в музее Мемориальная квартира Андрея Белого (Арбат, 55), и приуроченной к юбилею писателя — 135-летию со дня его рождения» --> От составителей. — Тираж 300. — Стр. 5–6: От составителей / Корнелия Ичин, Моника Спивак. — Напомене и библиографске референце уз сваки рад.

ISBN 978-86-6153-303-7

а) Бели, Андрej (1880–1934) — Зборници

COBISS.SR-ID 227515660

