

*Искусство
и действительность*

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
ПРИНЦИП ФОРМЫ
В ЭСТЕТИКЕ



РИПОЛ
КЛАССИК

Искусство и действительность

Андрей Белый

Принцип формы в эстетике

«РИПОЛ Классик»

УДК 821.0
ББК 83

Белый А.

Принцип формы в эстетике / А. Белый — «РИПОЛ Классик»,
— (Искусство и действительность)

ISBN 978-5-386-10773-4

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934) – крупнейший русский писатель-экспериментатор начала XX века, теоретик мистического символизма, создавший собственную науку о стихе и художественном образе. Соединение математической строгости с интуицией, широкая эрудиция и смелость, стремление к религиозному синтезу искусств и пониманию высшего предназначения красоты – все это делает статьи Андрея Белого неотъемлемой частью теории искусства. В сборник включены важнейшие статьи и выступления Андрея Белого, а также образцы его лирической прозы и поэма «Первое свидание». Подробный комментарий к работам Андрея Белого составил профессор РГГУ и ВлГУ, ведущий научный сотрудник МГУ имени М. В. Ломоносова А. В. Марков.

УДК 821.0

ББК 83

ISBN 978-5-386-10773-4

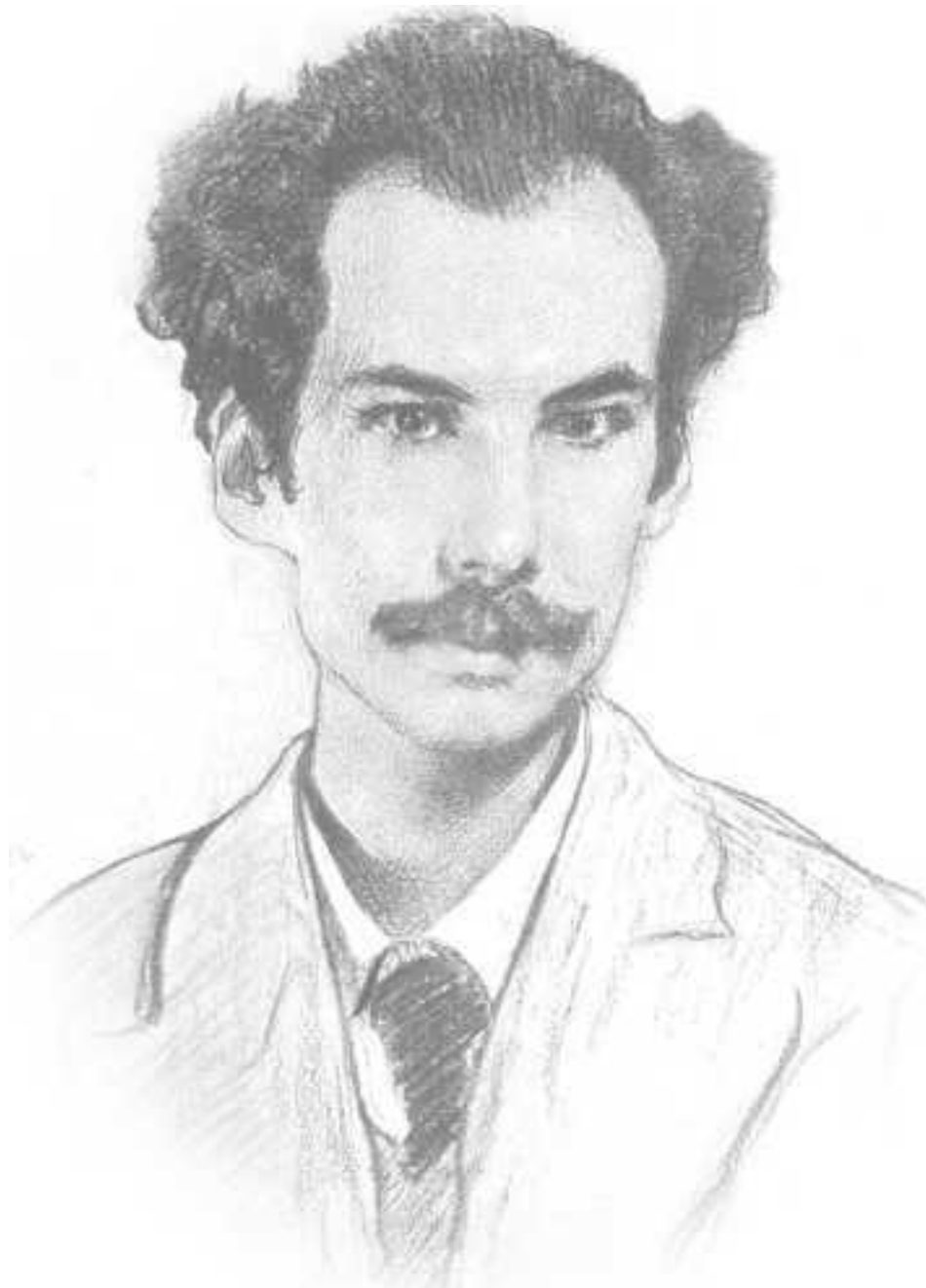
© Белый А.
© РИПОЛ Классик

Содержание

Золото в лазури смысла	6
Андрей Белый	12
Световая сказка	12
1	12
2	13
3	13
4	14
5	14
6	14
7	15
8	15
9	15
10	16
11	17
12	17
Священные цвета	18
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Андрей Белый

Принцип формы в эстетике



Составление, вступительная статья и комментарии Л. В. Маркова

© Марков А. В., составление, вступительная статья, комментарии, 2018

© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2018

Золото в лазури смысла

Андрея Белого чаще всего относят ко второму, младшему поколению символистов. Старшие, как Брюсов и Бальмонт, видели символизм как школу, художественную технику, расширение возможностей выразительности – и всё. Младшие, как Белый и Вячеслав Иванов, и во многом Блок, рассмотрели в символизме мистическую технику восхождения «от реального к еще более реальному», особое мирозерцание, неповторимый взгляд на вещи и способ преодоления земной тяжести вещей.

Такая историко-литературная схема возникла из-за случайных конфликтов «Весов» и «Факелов», «Весов» и «Золотого руна», внутри редакции «Золотого руна» – все в 1905–1907 гг., стремительные годы первой революции. Как и всякая схема, порожденная в пылу ссор, она несовершенна – к старшим или младшим отнести М. Волошина, для которого равно были важны продуманный эстетизм и необычное мировоззрение? Или М. Кузмина, пришедшего в поэзию позже младших, но при этом остерегавшегося всего потустороннего? Или И. Анненского, – он был старше самых старших, но преодолевал символизм изнутри, без особого восторга относясь к новизне его техники.

Вместе с тем схема полезна, если мы захотим рассмотреть творчество Андрея Белого как единый путь исканий, удач и неудач. Андрей Белый был как никто внимателен к нюансам поэтической техники, к новым способам построения художественного образа. Но при этом для него сама эта техника была ключом к высшей реальности, устроенной по другим законам, чем привычная бытовая реальность. Если Брюсов назвал свою программную статью «Ключи тайн», имея в виду, что все тайны надо скорее отворить для читателей, то Андрей Белый настаивал, что тайна не прежде откроется человеку, чем изменит его полностью. Образ, который меняет жизнь еще до того, как мы его полностью постигнем, – вот первый и основной принцип эстетики Андрея Белого.

Конечно, Андрей Белый не был первым, кто так мыслил. Слово библейского пророка, средневекового церковного гимнографа, даже пламенного романтика должно было стать действительным прежде, чем до конца будет разобрано. Истолкование такого слова – не искусство занять отрешенную и равнодушную позицию, извлекая различные готовые смыслы, но, наоборот, искусство пережить смысл как действующий здесь и сейчас, как переопределяющий твое нынешнее действие и твой нынешний взгляд на знакомые вещи. Если средневековый гимнограф вспоминал Адама, если романтик вспоминал Прометея, слушатели должны были относиться к ним не как к персонажам, но как к тем лицам, с кем они сейчас встретились, и эта встреча оказалась значима на всю последующую жизнь.

Но Андрей Белый дополняет этот опыт веков. Символ – не просто носитель готовых образов, пусть даже самых впечатляющих и убедительных. Это еще и регламент этих встреч, не менее убедительный, чем любое расписание, определяющее порядок всей нашей жизни. Когда Пастернак сравнивает расписание поездов со Священным Писанием, или когда Ахматова велит брать «Немного у жизни лукавой, И все – у ночной тишины», тем самым установив меру творческих вдохновений, они выступают как продолжатели и толкователи Андрея Белого.

Борис Николаевич Бугаев, взявший себе псевдоним в честь мужества (Андрей) и синтеза наук (белый как синтез всех цветов спектра и одновременно символ чистого ожидания), родился в семье крупного математика, профессора Московского университета. «Профессорский сын», как вспоминала Цветаева, тоже дочь профессора, Андрей Белый переживал это как клеймо: слишком ко многому обязывает происхождение всех родственников из ученой семьи. Но парадокс: Андрей Белый отталкивался от Николая Дмитриевича Бугаева как личности, но при этом часто цитировал его математические труды, видя в исследованиях типов и форм бесконечностей одну из лучших моделей символистской теории искусства.

Андрей Белый тяготился родственными отношениями, всегда предпочитая дружбу родству. Влюблялся он самозабвенно и кошмарно, то в Нину Петровскую, возлюбленную Брюсова, то в Любовь Менделееву, законную супругу Блока. Женитьба на художнице Асе Тургеневой не принесла ему покоя: как часто бывало тогда, они мыслили свои отношения как «девственный брак», дружеский союз возвышенного служения смыслом, не оскверненный низкими движениями плоти. Такой дружеский брак был обычен среди философов-идеалистов: таковы были отношения Николая Бердяева и Лидии Трушевой-Рапп, французского богослова Жака Маритена и Раисы Уманцовой. Это было и новое понимание брака, которое выразила Раиса Маритен в одном из стихотворений: «Одинокая птица Листопад золотой Призывает напиться Своей чистой слезой. Воробей с этой веткой, Скорой встречи умы, Обвенчались в беседке Ностальгической тьмы» (перевод с фр. мой. – А. М). Но что хорошо для философов, умеющих предаваться длительным дисциплинированным размышлениям, не подходит для поэтов и художников, которым надлежит всегда самим устанавливать себе законы и нести за это ответственность. Борис и Ася стали адептами швейцарского мистика Рудольфа Штейнера, учившего о духовной эволюции человека и человечества, в ходе которой все эти законы установятся наилучшим образом. Штейнерианство дало им покой, но не дало счастья.

При этом Андрей Белый был гением дружбы. Среди его друзей – Александр Блок, Сергей Соловьев (племянник великого философа), Павел Флоренский. В поэме «Первое свиданье» (1921) Андрей Белый подробно описал, как любой дружбе предшествовали слухи, надежды, чаяния, впечатления; как дружба возникала в наэлектризованной атмосфере ожидания новой эпохи. Эту дружбу точнее всего потом описал Павел Флоренский в главе «Дружба» своего трактата «Столп и утверждение Истины»: Флоренский сетовал, что в исторической Церкви больше раскрыт опыт братства как совершенной социальной организации, а не опыт дружбы как откровения любви. Если братство – начало исповедания веры, серьезности и строгости в делах и мыслях, то дружба – начало мученичества, непосредственное соприкосновение с Небом, священная игра и импровизация. «Один чувствует, желает, думает и говорит не потому, что так именно сказал, подумал, возжелал или почувствовал другой, а потому, что оба они чувствуют – в одно чувство, желают – в одну волю, думают – в одну думу, говорят – в один голос. Каждый живет другим, или, лучше сказать, жизнь как одного, так и другого течет, из в-себе-единого, общего центра...»

Путь Андрея Белого к художественной форме был непростым. В гимназические годы, как он и вспоминает в поэме «Первое свидание», он познакомился с семейством Михаила Сергеевича Соловьева, где впервые узнал и о философии, и о Софии-Премудрости, и о символизме, и о тайнах богословия. Избыток впечатлений переполнял молодого гимназиста: казалось, мир не просто уже не будет прежним, но непременно станет другим, и скоро, в ближайшие годы, всем предстоит сделаться свидетелями мировых событий. И искусство уже не будет просто тоже одним из занятий среди других занятий: оно станет той функцией, тем множителем, на который будет умножено наше существование.

В 1899 г. Борис Бугаев поступает на физико-математический факультет Московского университета. Более всего его интересует история живых форм: он изучает труды по эволюции природы, пытается приложить математические и статистические закономерности к развитию беспозвоночных, чертит схемы и таблицы, прогнозирующие развитие отдельных органов животных. Так он соединяет строгую науку с поэтическими озарениями: природа кажется ему царством не столько необходимости, сколько точности; не столько вынужденных действий, сколько счастливых попаданий.

Еще в студенческие годы Борис Бугаев создает «Симфонии»: отрывочную лирическую прозу, с постоянно повторяющимися мотивами, постоянно возвращающуюся к себе. Цель «Симфоний» – показать, насколько скоро в человеке могут произойти перемены, как среди неразборчивых вихрей впечатлений можно стать из извозчика монахом, из химика поэтом, из

продавца ученым. Как наш мир пребывает в таком музыкальном напряжении, что мы даже не успеваем заметить, как происходят такие радикальные перемены в жизни людей.

После окончания университета Борис Бугаев пытается еще заниматься философией, под руководством Б.А. Фохта, но ему быстро надоедает отвлеченное мышление. С тех пор Андрей Белый – чистый писатель, чистый поэт, критик, редактор, издатель, путешественник, лектор, никогда не состоящий на службе, но всегда занятый серьезным научным обоснованием своей деятельности. Андрей Белый прославился постоянным переписыванием себя, переработкой корректур, после которой возникали фактически новые стихи и новые статьи: радикальная продуктивность формы не просто была его теоретическим принципом, но прямо действовала на всё, что выходило из-под его пера.

Его два великих романа, «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург» (1913) – по сути, исследование того, как простые впечатления, бытописание, статистика, детективные сцены при такой постоянной переработке собственного опыта превращаются в свидетельства призрачности, ненадежности земного существования. Быт, привычные мысли и идеи, привычные размышления и нажитый опыт – лишь мелькнувшие моменты той зыбкости бытия, в которой только и вызревает личность. По сути, перед нами психоанализ наоборот: способ не убедиться в травматичности первичного опыта, а наоборот, перейти от страхов, каждого из которых достаточно, чтобы травмировать психику на всю жизнь, от муки неведомого существования к подлинному опыту. Только этот подлинный опыт постоянно требует переписывать себя, ставить под вопрос – и как тогда найти подлинность самой его подлинности?

В первой поэтической книге Андрея Белого, «Золото в лазури» (1904), индивидуальная мифология, осмысляющая миф о путешествии аргонатов за золотым руном как трудный и при этом высокий путь к сверкающей истине, представлена одновременно как призма, через которую можно разглядеть уже отдаленные эпохи русской имперской истории, например, камзолы екатерининского времени или Кавказскую войну. Мифологические гномы и кентавры оказываются хранителями времен: то тяжелого прошлого, то легкомысленного настоящего. Но в книгах, созданных после поражения первой русской революции, «Урне» (1908) и особенно «Пепле» (1909), представлено другое: искусство умирать, которое Андрей Белый находит в изображении страданий у Некрасова – там, где глубокое терпение, отчаянная мука без проблесков переживаний, там только смерть может объяснить, для чего все эти состояния предназначены. Если в мире Платона эрос придавал человеку окончательную форму, делал его состоявшимся в любви, то в мире «Золота в лазури» человек становится собой, когда наконец научился общаться с нечеловеческими существами, в мире «Урны», когда встретился с собственным уже умершим прошлым, а в мире «Пепла» – когда подружился не с эросом, а с танатосом, умиранием в настоящем.

Такое движение от эроса к танатосу в мире идей не могло не сказываться и в экспериментах над формой. Русский поэтический модернизм вообще во многом был обусловлен усталостью от силлабо-тонических размеров, от привычной скороговорки. «Осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана», по позднему примирительному слову поэта, переживались как время тяжелой усталости; провокационное «выспаться бы» в последней книге философа Розанова – итог целой большой эпохи. Конечно, в XIX в. была одна важнейшая реформа русского стиха: некрасовская замена двусложных размеров трехсложными, что сделало стих более эмоциональным, позволило лучше выразить надрыв и заунывность.

Но эти эмоции тоже требовали обновления: без этого тоскующий стих просто ложился на полку талисманом. Да, книга Надсона оказывалась в доме в Вильно или Варшаве, где не было других русских книг, но он не становился тем фактом жизни, которым стремились его сделать символисты.

Символисты по-разному пытались оживить стих и жизнь вокруг себя: наравне с обращением к западному средневековому стиху, восточному стиху, народной песне, они пытались провести и реформу основного стихосложения, но у всех это получалось по-разному.

Брюсов считал, что разнообразие ритмов в русском стихе надо подчинить «эвфонии», благозвучию. Анненский собирался раскрыть ритмическое разнообразие двусложных размеров, представив их как четырехсложные – пеоны, и тем самым прочитав привычные скорые ямбы и хорей совсем иначе – как неспешные размышления. Вяч. Иванов призывал ввести кроме рифмы колон – ритмическую паузу, одну на несколько строк, что позволило бы обогатить строфику, деля стихи не только на строфы и строки, но и на колонны. Бальмонт и тот же Брюсов экспериментировали со сверхдлинными строками. Обращаясь к этой эпохе, удивляешься тому, что не было ни одного поэта, равнодушного к вопросам стихосложения: даже Игорь Северянин, в котором мы бы не заподозрили научной основательности, пытался обосновать введение дополнительных слогов и цезур как реформу стиха.

Андрей Белый в своем стиховедении разделил два понятия – метр и ритм. Метр – это общая схема стиха: ямб, хорей или какой-то еще размер. Ритм – это переменчивость внутри метра, например, пропуск одного из ударений. Андрей Белый желал, чтобы ритм как можно сильнее вмешивался в ход метра, и тем самым создавал новое стихосложение, не скороговорку, а искусную мелодию.

В колеблющемся серебре
Бесшумное возникновенье
Взлетающих нетопырей, —
Их жалобное шелестенье...

Перед нами ямб, в котором мы едва узнаем ямб. Ударения стоят только на 1-й и 4-й стопе, а 2-я и 3-я стопа остаются полностью безударными. Поэтому, считал Андрей Белый, мы здесь будем слушать поразительную музыку, а не просто считать готовые слова.

Такое понимание ритма, как заметил М.Л. Гаспаров в исследовании «Белый-стиховед и Белый-стихотворец», близко кантианской философии: явления не дают правильного представления о сути вещей, но мы должны собирать эти явления, исходя из интуиции, и только тогда мы сможем правильно отнестись к вещам и уяснить их для себя. Старые стихи с однообразным ритмом навязывают нам готовые образы, как будто бы ударяют по нам, заставляя принимать вещи так, как они представлены, тогда как разнообразие ритма требует интуитивно понимать, как можно синтезировать множество непредсказуемых явлений.

Андрей Белый вводил ритм и в свою художественную прозу: В.В. Набоков презрительно назвал такой способ письма «капустным гекзаметром», имея в виду и театральные капустники с их рифмованными шутками, и пирог с капустой: проза начинает выглядеть как будто набитой ритмами. Но эксперимент Андрея Белого был очень важен для развития искусства вообще и русской прозы в частности: он совпал с развитием экспрессионистской прозы в Европе и дополнил экспрессионистическую обрывочность, «монтаж» и грубость некоторой почти напевностью размышлений. Продолжателями традиции ритмической прозы Андрея Белого, которую он сам возводил к Гоголю, стали многие последующие прозаики: от Б. Пильняка и Вс. Иванова до современных нам авторов (так, например, написан недавно вышедший роман А. Николаенко «Убить Бобрыкина»). Монтаж (ему посвящено прекрасное исследование Ильи Кукулина «Машины зашумевшего времени») и ритмическая «орнаментальная» проза – два основных принципа высокой русской литературы XX века.

Но, как дальше пишет М.Л. Гаспаров, Андрей Белый расширял понимание ритма, пытаясь увидеть в нем инструмент воздействия на реальность. В книге «Ритм как диалектика» (1929) Андрей Белый рассмотрел «Медного Всадника» Пушкина как революционную

поэму: сбои и искажения ритма не просто имитируют разыгравшуюся по сюжету бурю, но предвещают бурю социальную. Стихovedы скептически отнеслись к этим данным: ведь исследовать такое отклонение ритма от метрического стандарта можно только на фоне предыдущих строк, а как быть с тем, что Пушкин менял строки, добавлял и убирал целые части, редактировал себя – неужели он вредил смыслу собственного ритма? Но для Андрея Белого важна была не творческая история поэмы, а «диалектика» в смысле постоянных напряженных противоречий между разными формами одного и того же высказывания, а произведение искусства выступало для него как попытка снять эти противоречия.

Теория искусства Андрея Белого основана прежде всего на учении Ницше о музыке как первооснове любой драматической завязки. Музыка – не столько композиция, сколько некоторое настроение, мелодичность и гармоничность, которые позволяют в любом искусстве переучредить границы между формой и содержанием. Задача искусства, если говорить одним словом, это расширение понимания формы: форма должна включить в себя не только средства выразительности, но и темы, мотивы, даже предмет разговора. Например, когда мы смотрим на пейзаж, он тогда становится настоящим искусством, когда его краски не просто раскрывают для нас жизнь природы, но и показывают, сколь спокойным должно быть размышление о природе. В этом Андрей Белый расходился как с Брюсовым, который настаивал на самодостаточности формы, так и с Вяч. Ивановым, для которого форма – это вызов смыслу, а не ответ.

Символ для Андрея Белого – особый способ понимать мир, и здесь он тоже расходился и со старшими, и с младшими символистами. Брюсов сближал символы с научными обобщениями, формулами, считая, что символизм так же обеспечит прогресс в искусстве, как формулы и схемы дают прогресс в науке. Вячеслав Иванов видел в символах обращение безличного к личному, тот язык, на котором с человеком как уникальной и неповторимой личностью могут заговорить отвлеченные и общие понятия. Символы Андрея Белого как раз, наоборот, глубоко личные: это не формулы, не схемы, не средства общения или обращения – но главнейшие события жизни.

Даже если символом выступает точка или линия, или дерево или гора, это не расхожие вещи, а те вещи, из которых развернулся глубоко личный опыт, захвативший смотрящего прямо здесь и сейчас. Точка от этого не становится уникальной, но уникальным оказывается ее усилие по собственной символизации. Именно таким очень персональным и «интимным» подходом к символам объясняется интерес Андрея Белого к достижениям его собственного отца Н.В. Бугаева: писателю было важно, как математические объекты, одинаковые для любого места и времени, вдруг начинают определять функции, каждая из которых имеет свой «характер». О. Мандельштам в стихах памяти Андрея Белого назвал его «Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец», тем самым указав, как работа с самыми общими законами пространства оказывается индивидуальным опытом, опытом московского гимназиста и студента.

Андрей Белый пытался найти какой-то универсальный инструмент, который превращает не-искусство в искусство. Так, в трактате «Глоссолалия» (1922, название означает спонтанное говорение на различных языках) он попытался вывести из акта произнесения звука танец, а из танца – все многообразие человеческой цивилизации. В большинстве ранних работ таким инструментом была широко понятая мелодия, в которой Андрей Белый подчеркивал не только плавность и изменчивость, но и напор – он хотел проследить, как мелодия, подражая природе, при этом превосходит природу. В поздних работах Андрей Белый говорит о «диалектике» как о принципе работы сознания, позволяющем вычленять из потока жизни смыслы и применять их в экспериментальном искусстве. Но общим для всех теорий Андрея Белого было представление о независимости этого инструмента: он возникает спонтанно, почти как жизнь природы, но он и оказывается наиболее желанным для нашего сознания.

Наследие Андрея Белого было значимо для последующих поколений ученых. Русские формалисты много спорили с Андреем Белым, но не могли обойтись без его представлений о

стихах как о сложно организованной форме, не сводящейся только к членениям и перекличкам, но включающей в себя необычные деформации под действием риторических фигур. М.М. Бахтин вдохновлялся размышлениями Андрея Белого об эстетической форме, о том, что жанр или стиль становится предметом не только поэтики, но и эстетики; имеет жизненное, а не только внутрилитературное значение. Ю.М. Лотман ценил мысль Андрея Белого о том, что наше восприятие стихов всегда активно в смысловом отношении: мы не только пассивно принимаем впечатления, но и членим поэтические образы, исходя из наших ожиданий и интуиций смысла. Завершу вступление воспоминанием Ф.Е. Степуна о встрече с Андреем Белым в Берлине в 1922 г., в период недолгой эмиграции писателя; Андрей Белый тогда болел. «Но в том-то и дело, что Белый был Белым, т. е. человеком, для которого ненормальная температура была лишь внешним выражением внутренней нормы его бытия. И потому, несмотря на всю сирость, расстроенность, бедность и болезненность в последний раз виденного мною Белого, мое последнее свидание с ним осталось в памяти верным итогом всех моих прежних встреч с этим единственным человеком, которым нельзя было не интересоваться, которым трудно было не восхищаться, которого так естественно было всегда жалеть, временами любить, но с которым *никогда* нельзя было попросту быть, потому что в самом существенном для нас, людей, смысле его, быть может, и не было с нами».

Посвящаю книгу светлой памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой (Бурлаковой) (10.12.1935—29.01.2018), великого исследователя энергии слова.

*Александр Марков,
профессор РГГУ и ВлГУ,
в. н. с. МГУ имени М.В. Ломоносова 29–30 января 2018 г.*

Андрей Белый Принцип формы в эстетике (сборник)

Световая сказка

1

Бегут минуты. Мелькают образы. Все несется. Велик полет жизни. Крутятся созвездья – вращаются без конца. И летят, летят...

Это – слезы огня: Безначальный¹ заплакал когда-то. Брызги вспыхнувших слез в необъятном горят, остывая. И аккорды созвездий² в душе пробуждают забытую музыку плача.

Это – звезды – огнистые искры промчавшейся вечной ракеты³. Горят, остывая. Сквозь хаос пространств посылают друг другу снопы золотые – знамена огня промчавшейся родины.

И вот, погасая, бросают сквозь бездну золотисто-воздушные свету. Прижимает остывшее лоно снежно-трепетные ласки тепла и белого золота. И от бело-золотых, атласно-воздушных и жарких томлений сотканые из лучей существа возникают на поверхности стынущих звезд⁴.

Поют о Солнцах дети Солнца, отыскивают в очах друг у друга солнечные знаки безвременья и называют жизнью эти поиски светов.

А золотисто-воздушные потоки летят и летят к ним, лаская и нежно целуя, сквозь хаос столетий, сквозь бездну текущих пространств.

Среди минут мелькают образы, и все несется в полете жизни. Дети Солнца сквозь бездонную тьму хотят ринуться к Солнцу.

Как бархатные пчелы, что собирают медовое золото, они берегут в сердцах запасы солнечного блеска. Сердце их вместит полудневный восторг: оно расширится, как чаша, потому что душа их должна стать огромным зеркалом, отражающим молнии солнц. Они рожают внуков Солнца, чтоб передать им тайну света – светозарные знаки. Эти знаки открывают солнечность.

И вот длинный ряд поколений научается вспоминать невиданное и называет наукой эти желанные воспоминания.

Собирают солнце, накопляют свету – золотые свету и воздушно-белые, – накопляют свету внуки Солнца.

Будет день, когда сердце их вместит все огненные слезы – слезы мировой ракеты, вспыхнувшей до времени времен.

¹ Безначальный (греч. ἀναρχος) – один из эпитетов Бога в христианстве, применяется ко всем лицам Троицы, чтобы подчеркнуть их равенство.

² Образ, изобретенный Андреем Белым, вероятно, с оглядкой на околomuзыкальный термин «рыдающий аккорд», ставший поэтическим штампом благодаря С.Я. Надсону. Рыдающий аккорд, одновременный удар по струнам, напоминает одновременный свет мерцающих звезд созвездия.

³ Вероятно, имеется в виду ракета салюта, а не сигнальная ракета, уже известная русской армии, но требующая строго вертикального запуска.

⁴ Андрей Белый соединяет обычную для его времени космогонию, в которой небесные тела образуются при остывании изначально раскаленной материи, с представлением о явлении первых форм разума как тончайших вспышек.

2

Я родился. Детство мое было окутано тьмой. Два черных крыла⁵ трепетали над младенцем. Висела черная, ночная пасть и дышала холодом. Помню впервые себя у окна. Замороженные стекла горели искрами. Мне хотелось, чтоб няня собрала эти искры в деревянную чашечку.

Кто-то седой и скорбный сидел за столом, впериw серые очи в одну точку. Потирал руками колени и сморкался от времени до времени. Две свечи⁶ погребально светили ему, и широкая черная лента его пенсне непрерывно стекала со скорбного лица. Он сидел на фоне зияющей тьмы, неумолимо рвавшейся в освещенное пространство. Оскаленная пасть грозила нас проглотить. Но скорбный старик встал и закрыл двери. Пасть сомкнулась.

А он продолжал сидеть, замирая, впериw глаза в одну точку. Он мне показался неизвестным, но заскорузлый палец руки протянулся надо мной, и над ухом раздался голос няньки: «Вот папа... Он с нами...» Я начинал узнавать. За стенкой раздавалась суровая песнь. Согбенный отец подошел ко мне. Щекотал пальцем и говорил: «Это – зимний ветер».

В окне зияла черная пасть и дышала холодом. Мне сказали, что там – небо.

Унесли спать.

3

Я любил солнечных зайчиков, бегающих по стенам. Это было так странно, что я покривал: «Что это, что это?..» Но все смеялись. Смеялся и я, но в груди моей бились крылья.

Я любил золотисто-воздушные потоки светов и ласки белого золота. Весной мы переезжали на дачу, и я бегал по дорожкам сада отыскивать детей. Это были все голубоглазые мальчики и девочки. Мы играли в детей Солнца. После дождя лужи сияли червонцами. Я предлагал собирать горстями золотую водицу и уносить домой. Но золото убегало, и когда приносили домой солнечность, она оказывалась мутной грязью, за которую нас бранили. Иногда мы прыгали по лужам, в синих матросках с красными якорями, хлопали в ладоши и пели хором: «Солнышко-ведрышко»⁷.

Ослепительные брызги разлетались во все стороны, но когда возвращались домой, взрослые говорили, что мы покрыты грязью. Смутно понимали мы, что все это хитрей, чем кажется.

А золотисто-воздушные потоки летели сквозь хаос столетий и ткали вокруг нас полудень белого золота. Мы казались лучезарными, и седой дачник всегда провожал нас старческим бормотаньем: «Невинные ангелы...»

О Солнце мечтали дети Солнца. Собирали, как пчелы, медовую желтизну лучей. Я не знаю, чего нам хотелось, но однажды я попросил у отца золотого вина⁸, полагая, что это – напиток солнца.

Мне сказали, что детям рано вино пить. Однажды собрались дети Солнца к старой бузине. Это был наш воздушный корабль. Мы сидели на ветвях, уплывая к Солнцу. Я командовал отплытием. В груди моей подымалась музыка: раздавался шелест молниеносных струй. А дерево бушевало, и ветви склонялись. Склоняясь, качали детей света, несущихся к Солнцу.

⁵ Фалды темного костюма; возможно, влияние прерафаэлитской эстетики, осуждавшей промышленный, угольный цвет официального костюма.

⁶ Настольная лампа. К двусвечным настольным лампам относится так называемый «миракль»: две свечи помещались за ширмой с картинкой, что давало рассеянный свет и одновременно будило воображение проекцией картинки.

⁷ Известная потешка. Позднее, в 1912 г., вариацию на эту потешку напишет К. Бальмонт.

⁸ Если это не просто поэтическое сравнение, то это токайское (виноград его, по легенде, растет на богатой золотом земле), «золотое вино» иногда противопоставляемое «соломенному вину» из винограда, подсушенного на соломенных матах.

Потоки белого золота пробивали зелень, грели нас и качались на песке лучезарными яблочками.

4

Однажды вечером раздались звенящие звуки. Точно растягивали мед золотой и густой, как клей, чтоб делать из меда золотистые, лучезарные нити. Порой казалось, что это – плещущие струи жидкого солнца. Но это не было солнце: на балкончике соседней дачи сидел хромой студент в красной рубаше, потряхивал кудрями и водил по скрипке смычком⁹.

И скрипело золото, растягиваясь в нити, и кто-то со смехом наматывал эти нити в золотые клубочки и бросался клубочками, как лучезарными зайчиками.

Долго я слушал хромого студента и говорил: «Звучит солнце... звучит золото... не все то золото, что блестит...»

Учился.

5

Дни мелькали. Я устраивал опыты. Шуршал золотыми, осенними листьями.

Раскрашивал картинки золотыми красками. Сыпал между пальцами сухой, желтый, шуршащий овес.

Однажды луна озаряла комнату. Я вскочил с постели и подбежал к зеркалу. Из зеркальной глубины ко мне бросился резвый мальчик и блистал глазенками. С ближней дачи неслись солнечные звуки. Наматывали лучезарные клубочки ниток. Должно быть, студент играл на скрипке.

Я поймал зеркалом лунный луч. Опрокинул зеркало на пол и мечтал, что стою над прудом. Золотая, блестящая поверхность блистала трепетом, и хотелось искупаться в глубине. Я прыгнул в зеркало. Раздался треск, и что-то укусило меня за ногу.

Прибежали на шум. Увидали меня у разбитого зеркала.

Тогда собрался семейный совет, и решили взять мне учителя. Дяди и тетки наперерыв толковали: «Впечатлительный мальчик ищет пищи своей любознательности. Рациональней удовлетворить любознательность солидной пищей, нежели кормить ее фантазиями». Один старый отец скорбно молчал. Поглядывал на меня. А широкая лента его пенсне непрерывно стекала с лица. Он понимал меня. Но он молчал.

С той поры ко мне стал хаживать хромой студент с длинными волосами. Тщетно я ждал, что он принесет с собой и скрипку. Он приносил мне лучезарных букашек да сушеные травы, говоря, что и это – продукты солнечной энергии.

Впоследствии я узнал, что он стал спиритом¹⁰.

Проходили года.

6

Я кончал гимназию. Иногда ко мне заходил хромой учитель. Раздавался его резкий голос: «Бегут минуты. Мелькают образы. Все несется. Велик полет мысли. Память – чувствительная пластинка. Все она отпечатает. Летит возвратный образ. Вторично отпечатывается. Стираются частности. Остаются общие контуры. Образуются понятия...»

⁹ Звук скрипки «солнечный», вероятно, из-за четырех струн скрипки, тогда как солнце находится как раз на четвертом небе по пифагорейской теории о музыке сфер.

¹⁰ Практикующий спиритизм – технологию общения с духами умерших, своего рода облегченную религию для тогдашних приверженцев прогресса.

Он ударял пальцами в такт речи, учил меня музыке слов. У него осталась привычка приходить ко мне, развивать мои мысли, стирать частности, образовывать понятия.

Понятия сплетались. Разнообразны были их отношения. Ткань плелась. Звенья умозаключений, как паутинные хлопья, подавали знаки нам издали. Okрепшая мысль крыльями била. Бил руками по столу и ногой по полу мой восторженный учитель, и узенькая белокурая борода тряслась восторженно.

Он кричал: «Мысль растет. Все уносит. Все несется на крыльях мысли. Но вот сама мысль погибает – погибает, как лента. Обращается на себя. Замыкается круг ее. Разбросанные звенья умозаключений сливаются в одно паутино-туманное кольцо. Ветер вращает это белесоватое колесо тумана».

И мы образовали круги мысли и вращали это белесоватое колесо тумана – я и хромым учителем. И слова наши рассекали воздух, как бриллиантовые ракеты. Обсыпали друг друга дождем огненных слез пиротехники глубин.

7

Я исследовал спектры¹¹. В колбах и ретортах у меня возникали миры. Неоднократно профессор астрономии тыкал меня под телескоп. Наконец я сдал экзамен и открыл курс: «О хвостах комет»...

8

Вся солнечность, на какую я был способен, все медовое золото детских дней, соединясь, пронзили холодный ужас жизни, когда я увидел Ее. И огненное сердце мое, как ракета, помчалось сквозь хаос небытия к Солнцу, на далекую родину. Стала огненная точка в темноте рисовать световые кольца спирали. Наконец она удалась. Огнисто-спиральные кольца беззвучно растаяли.

Ее глаза – два лазурных пролета в небо – были окружены солнечностью кудрей и матовой светозарностью зорь, загоревшихся на ее ланитах. Пожарный пурпур горел на ее тонких губах, под которыми блистало жемчужное ожерелье.

Мы были две искры, оторванные от одной родины, – две искры потухшей ракеты. Взглянув друг другу в глаза, мы узнали родину.

9

Я писал ей: «Вспыхнула душа трепетным огоньком – светозарная точка. И свет мира засиял. И свет мира не был залит тьмою.

Понеслась сияющая точка к водопаду времени. Вонзилась в века. В черноте стала рисовать огненные кольца спирали. Можно было видеть огненную спираль, уносившуюся сквозь время.

Начало ее сверлило тьму.

И свет мира, засиявший во мраке, мирно понесся на далекую родину.

Ревели века. Нависал старый рок – черный ужас. Замирало сердце, трепещ. Пустота разверзалась во всех концах – ив веках, и в планетных системах. Хлестали слезы – эти вечные ливни. Налетали потопа. Заливали пламенный путь.

Отныне не могли задуть огневую восторг.

¹¹ Спектральный анализ веществ в химии, созданный Кирхгофом и Бунзеном в 1859 г., вероятно, также отсылка к французскому *spectre* – призрак, видимость.

И все видели полет воспламененной души, оставлявшей позади огненные кольца спирали. Нужно было раз коснуться души. И пылала душа – светозарная точка. Уносилась сквозь время. Казалось – змея, огневеющая белизной, переползала мировую пустоту, оглушаемая роковым воплем столетий. То, что зажглось, несло сквозь время. А время спешило в безвременье. И свет мира, засиявший во мраке, мирно понесся на далекую родину».

Так я писал. После этого письма я ее встретил, но она отвернулась. Это было зимой, на катке. Она скользила по прозрачному льду под руку с офицером, оставляя на льду то круги, то спирали. Казалось, они неслись сквозь время.

10

Я хотел ее удивить и показать ей вечное. Для этого на скошенном лугу перед дачей я велел тайно забить ракеты. Я хотел устроить неожиданный фейерверк – разорвать тысячи солнц над влажными, ночными лучами. Я знал, что она должна была присутствовать при этом, потому что муж ее – мой друг – не захочет лишать меня удовольствия, а она – его. Я хотел намекнуть ей этими ракетами о полетах и восторгах наших душ.

Мы весело пили золотое вино, полагая, что это – напиток солнца. Черная ночь нас покрыла туманным холодом. Суеверней и чаще дышали горячие груди. Она почему-то украдкой бросала на меня удивленные взоры, но я делал вид, что ничего не вижу.

Мы пили золотое вино и багряное. Я дал знак хромому медиуму¹², старому учителю, и он скрылся во мраке ночи. Что-то тревожно-манящее, грустно-мягкое почilo на ее застывшем лице. Я пригласил всех на террасу. Над нами висела черная ночная пасть.

Висела и дышала холодом.

У горизонта забила золотая струйка искр. У горизонта открылся искромет. Понеслись по ветру золотенькие искры, быстро гаснувшие. Еще. И еще.

И везде забили искрометы. С ближнего холма сорвался поток светозарных искр, наполняя окрестность ровно-золотым трепетом.

Озаренный золотистым, хромой медиум кричал так странно звучащие слова: «Еще не все погибло. Душа перестала лететь на далекую родину, но сама родина затосковала о потерянных – и вот летит им навстречу старинная родина». Над горизонтом промчались горящие жаворонки – точно красные кометы, и все услышали над головой трепетание крыльев примчавшейся родины.

А хромой медиум, уже не озаренный погасшим водопадом, продолжал выкрикивать в темноте: «И вот, как ракета, взвилось огоньковое слово. У горизонта забила золотая струйка искр. У горизонта открылся искромет. Понеслись по ветру золотенькие искры, быстро гаснущие. Еще. И еще.

И везде забили искрометы».

А уже окрестность свистела и шипела. Огненные колеса жужжали, кое-где вспыхивали пурпурно-бенгальские, странные светочи.

Кто-то услышал тихую поступь – бархатно-мягкую поступь в тишине. Поступь кошки. Это ночной порой кралось счастье. Это было оно. Не понимали, что подымалось в сердцах, когда в небо били гаснущие искрометы – золотые фонтаны вдохновения. Не понимали, что вырывало из жаркой груди светомирные вздохи грусти.

Она стояла близко, близко. Что-то манящее, грустно-застывшее почilo на ней, и, понимая меня, она смеялась в ласковой безмятежности.

¹² Термин спиритизма, означающий посредника в общении с душами умерших.

Тогда я сказал гостям: «Вечность устроила факельное празднество. Значит, по лицу земли пробежали великаны. Только они могли выбросить пламя. Только они могли начать пожар. Только они могли затопить бездну дыханием огня»¹³.

11

Все потухло. Мы молчали. Неслись минуты, и мы смотрели на созвездья – эти слезы огня. Безначальный заплакал когда-то: брызги вспыхнувших слез в необъятном горели над нами. Сквозь хаос пространств посылали снопы золотые друг другу. И аккорды созвездий в душе пробуждали забытую музыку плача.

Я услышал чуть слышные звуки рыданий и смеха. Точно роняли жемчуга.

Это она смеялась блаженно. Плакала горько. Тихо сказала, что ночь голубеет, а эмпирей¹⁴ наполнен голубыми волнами.

Услышали звучание небес – прибой волн голубых. Сказали друг другу: «У нее истерика»...

Заискрились белые тучки пенно-пирным золотом. Горизонт янтарел.

Мы простились.

12

Я остался в голубом, ласковом безмолвии. Я молчал. Я добился своего. Мне оставалось только умереть от счастья.

1903

¹³ Возможно, отсылка к концепции «воспламенения» (εκτιγρσοσγκ;) у Гераклита и стоиков: периодического сгорания всего мира в пожаре.

¹⁴ Эмпирей (ἔμπειρος) – огненная сфера, верхнее небо как область чистых, полностью очищенных огнем душ. Тогдашний друг Андрея Белого Павел Флоренский противопоставлял «эмпирею» как область преображающего жизнь опыта и «эмпирию» как область повседневного опыта.

Священные цвета

«Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы»¹⁵. Свет отличается от цвета полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное.

Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы». «Увидел я, – говорит пророк Даниил, – что поставлены были престолы и возсел Ветхий днями: одеяние на нем было как снег»¹⁶... Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет – символ воплощенной полноты бытия, черный – символ небытия, хаоса: «Посему они (нечестивые) поражены были слепотою... когда, будучи объаты густою тьмою, искали каждый выхода»... Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности. Определением черта, как юркого серого проходимца с насморком и с хвостом¹⁷, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее. К сожалению, сам он, открыв дверь к дальнейшим выводам, даже не заглянул в нее.

Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение – нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему. Логика этой срединности такова: положим, существует нечто безотносительное; тогда проявление безотносительного совершается особого рода измерением; назовем это измерение глубинным, а противоположное ему плоскостным. Когда для измерения предметов мы восстанавливаем три координатных оси, то от нас зависит одну из трех осей назвать измерением глубины, а оси, лежащие в плоскости перпендикулярной, суть плоскостные измерения ширины и длины. Можно обратно: измерение глубины назвать измерением ширины. От нас зависит выбор координатных осей. Если безотносительное глубоко сравнительно с относительным, то выбор глубины и плоскости с нашей стороны всегда относителен. Мы уподобляемся точке пересечения координатных осей. Мы – начало координат. Вот почему отсчет с нашей стороны по линиям глубины, ширины и длины произволен. Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но никуда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам не-сущий. Мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб, – бегут, в ненужном порыве вскакивают на конки – ну совсем как в городах. Казалось бы, единственное бегство – в себя. Но «Я» – это единственное спасение – оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь в безобразные, всем нам известные картины. И вот чувствуешь, как вечно проваливаешься – со всеми призраками, призрак со всеми нулями нуль. Но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно

¹⁵ Ин. 1, 5.

¹⁶ Дан. 7, 9.

¹⁷ Мережковский Д.С. Гоголь и черт. М., 1906, где постоянно соотносятся эпитеты «серый» и «срединный» (в смысле: посредственный) как характеристики духовного вырождения.

летят, уменьшаясь равномерно¹⁸. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, – а конки плетутся; за ним бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочется крикнуть: «Очнитесь!.. Что за нескладица?», но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городского. Нелепость растет, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь Ницше: «*Пустыня растет: горе тому, в ком таятся пустыни*»¹⁹ – и что-то омерзительное охватывает сердце. Это и есть черт – серая пыль, оседающая на всем.

Только тогда всколыхнется серое марево, гасящее свет, когда из души вырвется крик отчаяния. Он разорвет фантазмагорию. «И заревет на него в тот день как бы рев *разъяренного моря*; и взглянет он на землю; и вот тьма, горе и свет померк в облаках» (Исайя)²⁰. В этом состоит обман неожиданности; он обнаруживает как бы бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность. Современные любители созерцания в искусстве всяких бездн – почти все они находятся на этой стадии. Следует помнить, что здесь еще нет никакой бездны. Это – оптический обман. Туча пыли загасила в руках светильник²¹, занавесив непроницаемой стеной вечный свет. Это – черная стена пыли, которая в первый момент кажется пропастью, подобно тому как неосвещенный чулан может казаться бездонно-черной вселенной, когда мрак, не позволяющий разглядеть его пределы, слепит глаза. Не следует бояться бунтующего хаоса. Следует помнить, что он – завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него.

Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли. Этот зловещий отблеск хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью. Горе тому, кто не рассеет этот зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения.

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне.
Но велено ему судьбой,
Как жил, погибнуть в тишине²².

Ужас невоплощенных прозрений висел над ним, как занесенная секира палача:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной²³.

И закат, в котором сам же Лермонтов видел священную улыбку, блещет, как жгучее пламя:

Закат горит огнистой полосой,
Любуюсь им безмолвно под окном,

¹⁸ Уменьшение описано не как количественное уменьшение размера, а как лишение измерений, сведение к плоскости, а потом и к точке, которая «со всеми нулями нуль».

¹⁹ Die Wiiste wachst: weh dem, der Wiisten birgt – из «Дионисийских дифирамбов» Ницше, включенных в книгу «Так говорил Заратустра».

²⁰ Ис. 5, 3.

²¹ Возможно, отсылка к Лк. 11, 34: «светильник для тела есть око».

²² Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...») (1830).

²³ Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838?).

Быть может, завтра он заблещет надо мной,
Безжизненным, холодным мертвецом²⁴.

И Лермонтов был обречен на полное непонимание сущности угнетавшего его настроения, которое могло казаться (о, ужас!) позой, благодушным пессимизмом, мировой скорбью, «поэтической» грустью, тогда как на всем этом лежит отпечаток священной пророческой тоски.

Но такова участь «*впервые открывающих глаза*»²⁵. Они равно далеки и от сна, и от победы.

Слеза по щеке огневая катится,
Она не от сердца идет.
Что в сердце обманутом жизнью хранится,
То в нем навсегда и умрет²⁶,

потому что

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово²⁷.

В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. Отдельные лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущие трагедии – сначала актерами, а потом, может быть, и деятелями событий. Надетая маска прирастает к лицу. Такие лица часто оказываются точками приложения и пересечения всемирно-исторических сил. Это – окна, через которые дует на нас ветер будущего.

²⁴ Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть» (1830), с ошибками цитирования по памяти.

²⁵ Источник цитаты не найден. Вероятно, соединение Пс. 146, 8: «Господь отверзает очи слепым» с многочисленными рассуждениями Д.С. Мережковского о глазах Лермонтова в статье «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», напр.: «Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет».

²⁶ Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Романс» (1830–1831).

²⁷ Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Есть речи – значенье...» (1839).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.