**Образы революции у А. Белого и А. Блока**

**Символ, аффект и мазохизм**

Игорь Чубаров

Революция и Блок в моих фантазиях – обратно пропорциональны друг другу...

Андрей Белый

**Постановка вопроса**

Третий том мемуаров А. Белого «Между двух революций» начинается юмористическим анализом его «психогенетических» различий с А. Блоком: «“Боренька” рос “гадким утенком”; “Сашенька” — “лебеденочком”; из “Бореньки” выколотили все жесты; в “Сашеньке” — выращивали каждый “пик”... “Сашеньку” ублаготворяли до... поощрения в нем вспышек чувственности; “Боренька” до того жил в отказе от себя, что вынужден был года поставлять фабрикаты “паиньки” — отцу, “ребенка” — матери, так боявшейся “развития”, косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал “Боренька” из “ребенка” и “паиньки”; не то чтобы он не имел жестов: он их переводил на “чужие”, утрачивая и жест и язык; философией младенца стало изречение Тютчева: мысль изреченная есть ложь; от “Саши” мысли не требовали; поклонялись мудрости его всякого “вяка”!» [1]

Любопытно, что Белый обращается здесь к своей семейной истории вовсе не для того, чтобы провести сравнительный психоанализ или доказать превосходство своей поэзии над блоковской, а для того, чтобы всерьез разоблачить псевдореволюционность Блока, объясняя его отношение к революции «неизжитым барством», которое в том культивировали с самого детства его домашние.

По мнению Белого, поэзия Блока посвящена почти исключительно субъективным переживаниям, в которых он неизменно совпадает с самим собой, и прямого отношения к проблемам социальности, касающимся «другого» и «других», не имеет.

Собственную «революционность» Белый выводит из сложной семейной ситуации, в которой он рос, из конкуренции между матерью и отцом за способы его воспитания, за образы, в которых они хотели его видеть, но которые, к сожалению, резко не совпадали друг с другом. Все это затруднило Борису Бугаеву овладение языком, получение социальной идентичности, субъективности, но зато позволило обрести некоторую дистанцию по отношению к властной субординации, принимаемой традиционно сформировавшимся субъектом как нечто само собой разумеющееся.

В текстах последнего периода его творчества Белый неоднократно намекает на особый характер психогенеза, который позволил ему увидеть как бы со стороны бессознательные допущения, скрытые для большинства людей его круга и существенно определявшие способы коммуникации, дискурсивные и эстетические стратегии этого круга. В большинстве исповедуемых его современниками философских учений, теорий искусства, художественных манифестов он обнаруживал только условности, определенные властным интересом конвенции, в рамках которых и осуществлялось скоротечное социальное признание авторов и адептов этих различных доктрин. От решения и даже постановки актуальных социальных проблем они-де были бесконечно далеки. В отличие, надо понимать, от творчества самого Андрея Белого.

Но можно ли доверять самоаттестациям самого Белого — эксцентрика, штейнерианца, автора фантасмагоричных романов и весьма патетических стихотворений? Тем более что большинство его «социально нагруженных» вещей (и прежде всего «Петербург») повествуют преимущественно об отношениях ближайших родственников: жены и мужа, отца, матери и сына, сестры и брата и т.д., в то время как наиболее известные произведения Блока, напротив, переполнены социальными универсалиями, такими, как «Россия», ее «судьба» и т.п.

Известной пристрастностью Белого к Блоку (действительно носящей во многом личный характер) можно было бы и пренебречь, особенно имея в виду тот суровый приговор «социальности» его работ, который ему в свое время вынесли не только профессиональные революционеры вроде Каменева и Троцкого, но и братья по цеху.

Так, рецензируя романы Белого в «Современных записках», В. Ходасевич настаивал, что декларируемым в них социальным мотивам [2] сама проза Белого просто не релевантна: «События, рассказанные в “Московском чудаке” и в “Москве под ударом”, так разительно неестественны и неправдоподобны, что уж конечно они не могли разыграться ни в дореволюционной, ни в послереволюционной [жизни], ни в русском, ни в каком ином, ни в буржуазном, ни в небуржуазном человеческом сообществе. Именно по своей нечеловечности они не могут ничего пояснить в человеческой истории; они не подтверждают и не опровергают ни разложения, ни образования никакого быта, потому что они просто не были» [3].

Подобное понимание отношения произведения искусства и социальной реальности странно слышать из уст поэта — последний пассаж вообще мог себе позволить разве что П. Струве, не допустивший в свое время «Петербург» к публикации. Тем не менее, по какой-то филологической иронии, Ходасевич считается даже инициатором психоаналитического подхода к творчеству Белого. Но что может объяснить наблюдение, что персонажи романов Белого похожи на его родителей и на него самого? И даже если они, как пишет Ходасевич, в качестве таковых «домашних дел» имеют отношение не к «судьбам России», а к психоаналитическим комплексам — «отцеубийства», «предательства», «мании преследования» и т.д., — то почему все же не признать за ними некоторой «социальной значимости»? Хотя, может быть, не в столь непосредственном виде, как это представлял сам Белый в некоторых своих Предисловиях и теоретических статьях? [4] Например, в предисловии к поэме «Христос воскрес», отводя слишком грубые интерпретации, он писал как о том, что мотивы «индивидуальной мистерии» преобладают в ней над политическими мотивами, так и о том, что «события социальной действительности подготовляются в движениях индивидуальной души».

Ниже мы намерены предложить опыт психобиографического анализа этих «движений», в том объеме, в каком они приобретали у Белого художественную форму, одновременно оценивая правомочность его претензий к «революционности» А. Блока.

**Г.Г. Шпет как стиховед**

Неожиданную поддержку социальной вменяемости произведений Белого, причем в интересующем нас направлении, еще в 1920-е годы оказал Г.Г. Шпет — философ, которого трудно заподозрить в какой-либо личной пристрастности и тем более отрешенности от революционных процессов в России. В первом выпуске своих «Эстетических фрагментов» — работе, которая, кстати, одной из первых в России отметила поворот европейской философии от традиционных метафизических тем к проблематике ценности, смысла художественного творчества и т.д. [5], — он противопоставил поэму Белого «Христос воскрес» «Двенадцати» Блока как раз по адекватности воспроизведения в поэзии вектора революционных изменений социальной действительности.

Согласно эстетической теории Шпета, художник, хотя и не творит действительность, а только подражает ей и воспроизводит ее в своих произведениях, ранее других способен увидеть новое, выразить и поддерживать его существование. Тем самым предоставляется материал для рефлексивной и практической деятельности, которая также оказывается направленной на культивирование этого нового. Смысл искусства состоит, таким образом, в том, чтобы одновременно увидеть и утвердить права нового в изменяющемся мире. То есть не просто выявлять сущность социального как региона неподвижного природного бытия и образно запечатлевать его, но провоцировать социальный мир к непрерывному изменению художественными средствами.

В этой связи Шпет критикует Блока за близорукость, связанную с непониманием онтологического статуса революции. Он считает ошибкой видеть за революцией некое бытие и определяет ее онтологический статус как «фиктивный». Революция характеризуется кратким временем «между», после которого остается только то, что не сгорело в ее «очистительном пламени». В понимании природы революции Шпет не идет дальше общих мест (квази)марксистского дискурса рубежа веков, но и этого ему достаточно, чтобы настаивать на псевдореволюционности «Двенадцати».

В частности, Шпет указывает на несоответствие между профетизмом «Двенадцати» и иронией Блока над старым бытом и старой сущностью России, которую будто бы нельзя переплавить никакой революцией, никаким искусством [6]. По мнению Шпета, профетические видеґния Блока (в противоположность феноменологическим виґдениям) имеют философским источником понимание социального бытия как неизменного квазиприродного региона реальности, за покрывалом которого скрывается его неподвижная платоновская «сущность», или гегелевская «идея».

Тема «покрывала майи», за которое Блок, по словам Шпета, вынужден был заглянуть под влиянием «нашего преступного любопытства», действительно активно обсуждалась русскими символистами в начале века, при этом искусство понималось как средство преодоления платоновского двоемирия [7]. Но Шпет считал ошибкой искать за реальностью, в которой мы живем, еще какой-нибудь верхний или нижний этаж, где мог бы располагаться ее смысл. Смысл, по Шпету, конституируется исключительно в области внешнего, в качестве социальной цели-назначения всех вещей, с которыми мы только имеем дело: от любого материального орудия до «слова», «языка», человеческого «я» и т.д. Поэтому Шпет и упрекал Блока в притворном отказе от «внешности» и подмене ее «изгибов» и «теней» — как некоторых смыслонесущих эффектов поверхности — глубинным платоновским смыслом, выраженным символически.

При этом, по достаточно ироничному наблюдению Белого, Блок сохранял «максималистическую реалистичность» на другом уровне — уровне означающих знаков. Но это только усугубляло, по Шпету, ложность его символизма. По его словам, «внешность» понималась Блоком не как знак некоторой цели, задающей направление изменений действительности, а как символ некоей неподвижной сущности, неизменной природы, старого российского житья-бытья, в котором «Петька Катьку полюбил».

В отношении религиозно-революционных образов это означает, что они сразу приобретают у Блока сугубо иллюстративный, декоративный характер. Например, снежная метель — это образ-символ революции, Христос — ее благословитель и высочайшее алиби, а красноармейцы — апостолы. Хотя Белый и называл подобное понимание «Двенадцати» идиотическим, для Шпета отгадка здесь в образе «пса голодного» — символа старого мира, в революционное преображение которого Блок не склонен был верить. На тогда Христос действительно оказывается чисто декоративным элементом поэмы, слишком сентиментальным, слишком связанным с полученным Блоком с «малолетства» (как пишет Шпет) религиозным воспитанием — то есть не трагичным, не ироничным и не абсурдным символом [8]. Все упомянутые образы функционируют у Блока в качестве аллегорий, у них нет никакого самостоятельного измерения смысла — он целиком размещается в означаемом.

По мнению Бухарина, в образах Блока вообще выразился лишь банальный интеллигентский страх перед революцией и ее социальными последствиями. Отсюда якобы и желание ее заклясть, эстетизируя ее протагонистов, пытаясь огородить себя псевдосимволами и отгородиться от ее спонтанного развития и распространения (доклад на I Съезде советских писателей).

К слову сказать, на бытовом уровне поэтическая стратегия Блока сработала — он шокировал своим революционизмом благопристойных либералов и смог временно защитить себя от швондеров [9]. Но в контексте литературного процесса его поэма «Двенадцать», несмотря на революционное содержание, многими современниками рассматривалась именно как конец, завершение прежнего этапа развития культуры (например, в статье «Судьба Блока» Б. Эйхенбаума).

Поэтому Шпет и назвал Блока «искупительной жертвой» неоправданного любопытства любителей изящной словесности, часто требующих от поэзии большего, чем она способна дать, — представить то, что можно только помыслить. Шпет, как истинный гуссерлианец, напоминает здесь о феноменологических запретах — воздержании от экзистенциальных полаганий на основе субъективных (обусловленных социально-экономическим положением субъекта) видeґний. Та разрушительная действительность революции, которая в начале 1920-х годов была доступна уже не только мистическим видeґниям, но и простому глазу, представлялась Шпету скорее фикцией, не способной закрыть преобразующей социальной перспективы. А показная революционность Блока вела, по его мнению, только к подмене поэтического виґдения нигилистическим ничто, которое, как показал уже Ницше, прочно обосновалось в политическом бессознательном европейской культуры еще в конце XIX в. [10]

История показала, что пессимизм Блока был во многом оправдан, но для радикальных интеллектуалов 1920-х годов ситуация выглядела по-другому. Они так или иначе надеялись на осуществление тотальной революции во всех областях человеческой жизни. Поэтому Шпет и предпочитал Блоку Белого, который грезил об «углублении революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве» [11].

Речь шла, разумеется, не о той революции, которая произошла 25 октября 1917 года в Петрограде, а о ее вечной возможности. Ведь можно даже «принимать» революцию, подобно Блоку — навешивая поэтические символы на ее якобы завершенность или, наоборот, на превратное исполнение ее задач, эстетизируя псевдобытие революции, — а можно непрерывно революционизировать само искусство, а уже через него и пресловутое бытие социальное.

Отсюда идет принципиальное отличие в понимании символизма у Белого и Блока. Используя словарь Белого, можно сказать, что Блок был реактивен и реакционен в своем символизме, Белый же, напротив, революционен, потому что имел дело не с состоявшимися — «обставшими» — явлениями, а со становящимися, не прекращающими своего развития феноменами [12].

Для Белого нет никаких еще вещей, кроме его символов, вернее, никаким иным, кроме символического бытия, его вещи не обладают. И поэтому именно Белому, а не Блоку удалось, по мнению Шпета, напророчить воскресение «Великого Пана» в русской истории — общественное и культурное возрождение. Несмотря на обилие религиозных символов в поэме «Христос воскрес», ее главная идея, по словам Шпета, вполне реалистична и социалистична. «Белый тут уже не “символист”, ибо понимать это нереально — значит отказаться от надежд здесь, в реальном, значит остаться с им же испепеленным действительным прошлым, не настоящим», — пишет он перед обширной цитацией из поэмы про «глубины», «народы» и «синероды» [13].

Мы сталкиваемся здесь с характерным для философов примером противоречия между исповедуемой ими эстетической теорией, зачастую достаточно консервативной, и не контролируемыми ею до конца личными художественными пристрастиями. Когда Шпет пишет о безобразном Пане как скрытой красоте нового мира, которую только художник способен вывести на уровень восприятия и сделать доступной для многих, то под эту фигуру можно легко подвести искусство русского авангарда, как вышедшее на поверхность безЧбразное. Ведь именно русский авангард являлся альтернативой метафизической психологии искусства, выступив против подмены «углубления во внешнее углублением “в себя”», которая имеет место в различных версиях так презираемой Шпетом «переживательной философии» [14].

Но сам Шпет, как известно, относился к авангардистам и футуристам крайне настороженно, несмотря на личную дружбу с Кандинским и поддержку его идей при основании Государственной академии художественных наук (ГАХН) в том же 1922 году. Следовательно, в данном случае налицо конфликт между манифестируемым в теории желанием «реализма» и реальным наслаждением от восприятия новых форм в искусстве, то есть чувственным их предпочтением. Конфликт этот заходил, как мы видели, так далеко, что Шпет даже окрестил Белого «реалистом», а Блока «мистиком». Но насколько ответствен Белый за оптимизм Шпета, увидевшего в поэме «Христос воскрес» альтернативу исторически реакционным «Двенадцати»?

**Символ как фетиш**

Символическая суппозиция как прием, на котором остановилась эстетика Шпета, оценивалась Белым как риторическая «обманка», характерная скорее для символизма Блока, Вяч. Иванова и др. И поэтому если Шпет и был прав в отношении Блока, то к Белому он оказался как бы вдвойне пристрастен — он любил его творчество, но не за то, за что хвалил. Белый никогда не был реалистом, ибо его символизм не сводился к sui generis suppositio и поэтому никогда не противопоставлялся реализму на этом основании [15]. Вообще Шпет полагал, что поэт идет от идеи к образу, а затем к аффекту, как последующей эмоциональной реакции на образ.

Самому Белому была ближе аффективная генеалогия образа-символа и адекватность эмоционального его воздействия на читателя. Он пытался идти не от некоего происшествия и его «идеи», привлекая затем различные миметические техники и всевозможные филологические приемы, а от переживания, во всей его неявности и смутности, опираясь только на проборматываемые звуки и их имманентную ритмическую основу. Символ Белого — это свернутый аффект, способный при восприятии художественного произведения вызвать в читателе соответствующую ему аффективную реакцию. Причем он сам являлся привилегированным читателем собственных текстов.

Происхождение своих аффектов Белый связывал со светоцветовой и звуковой травмами, полученными им в возрасте от 2 месяцев до 4 лет, то есть в период «стадии зеркала» как времени становления субъективности. Но одновременно он претендовал на сознательный контроль соответствующих психических процессов, чем и объясняется, по его словам, детское притворство и кривляние, притворное согласие на поставляемые родителями образы субъективации. Символизм в поэзии также рассматривался им как ответ на вмешательства других в формирование его приватного мира [16].

В автобиографическом эссе «Как я стал символистом» он приравнивает символ к фетишу, замещающему реальное как немыслимое и непредставимое. Символ в этом смысле объединяет в себе травматическое переживание и форму его выражения. Его способ функционирования связан с воссозданием первичной сцены, при котором, однако, все травмогенные элементы купируются, выстраивая ситуацию чистого наслаждения фетишем.

«Вспоминаю себя в одной из игр; желая отразить существо состояния сознания (напуг), я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: “нечто багровое”; “нечто” — переживанье; багровое пятно — форма выражения; то и другое, вместе взятые, символ (в символизации); “нечто” неопознано; крышка картонки — внешний предмет, не имеющий отношения к “нечто”; он же — видоизмененный тенями (багровое пятно) итог слияния того (безобразного) и этого (предметного) в то, что ни то и ни это, но третье; символ — это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотичное состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира недействительны; есть третий мир; и я весь втянут в познание этого третьего мира, не данного душе, ни внешнему предмету; творческий акт, соединение видоизменяет познание в особого рода познание; познавательный результат, выговариваемый в суждении “нечто багровое” утверждает мой сдвиг к третьему миру» [17].

Таким образом, символ у Белого служит трансляции невыразимых аффектов, а не словарных значений. Скрытый от прямого считывания смысл заключается в самом аффекте, не находя себе другого выражения, кроме символического. Символ выступает как своего рода фетиш, психическое происхождение которого никому не известно, включая самого фетишиста. В цитированном фрагменте Белый выводит смысл из состояния страха («напуга»), то есть некоторой беспредметной эмоции — эмоции, утратившей свое происхождение. Добраться до ее истока и причин, по собственным словам Белого, можно только с привлечением психологических методов [18]. Но целью такого обнаружения будет не познание, а удовольствие от бесконечного повтора отредактированного ре-переживания первичной сцены.

Было бы неверно думать, что Белый хотел этим ре-переживанием устранить причины своих психических страданий, косноязычия и проч. и обрести наконец в согласии и мире с другими свое «подлинное Я». Напротив, он скорее собирался переделать «под себя» мир. Поэтому идея социальной революции ему была крайне близка, хотя и в весьма специфическом смысле.

В качестве фетиша символ действительно может выражать любую идею, в том числе и идею революции. Но прийти к этой идее можно только через тот же фетиш, чья предметная пустотность способна притягивать любые референты. Закон соответствующих метафорических сопоставлений заключен в замещенном фетишем событии, а не в привлекаемом им внешнем предмете или происшествии (той же Октябрьской революции, например), которые «не имеют отношения к “нечто”».

Другими словами, переживания, по Белому, не могут иметь непосредственной социальной направленности. Они всегда опосредованы личным интересом, или, точнее, личным неврозом. И первая задача художника (а значит, и исследователя его творчества) состоит в выражении и анализе симптоматики этого невроза — обнаруживаемой в некоторой структуре повторов на сцене первичной социальности (семьи). Только через анализ возникающих здесь наиболее частотных образов можно добраться и до их смысла, и до более общей социальной значимости [19].

Белый подозревает любую другую, помимо аффективной, генеалогию символического образа в подменах и извращениях реализации выражаемого в нем желания. Однако собственное желание ему также неизвестно — это и составляет, как мне кажется, основную произведенческую проблему Белого.

Фабульная канва романов Белого, как мы уже сказали, задействует в основном один и тот же набор неясных, часто немотивированных и даже абсурдных взаимоотношений отца и сына, сына и матери, брата и сестры и т.д. Неравнодушные к психоанализу критики и филологи [20] поспешили на основании чисто нарративных клише, которые использовал Белый-писатель, приписать Белому-человеку эдипов комплекс и даже инцестуальные импульсы: мол, герои-родственники Белого всегда испытывают друг к другу либидозные влечения, сын убивает или покушается на жизнь отца и т.д.

Но в произведениях Белого нет и намека на желание смерти отца. И даже не в том смысле, что нельзя приписывать поступки и намерения героев автору, а в том, что совершенно неверно такое желание навязывать героям Белого. Здесь ошибка именно в интерпретации образов: разве можно, например, сказать, что Николай Аблеухов бессознательно хотел смерти своего отца из-за инстинктивного влечения к матери? Это не только упрощение основной коллизии романа, но и фактически ошибочно.

За мотивацией поступков и самовыражением героев «Петербурга» скорее стоит активная символическая роль матери, осуществляемая через ряд проекций и травестий, к смыслу которых у нас еще будет повод обратиться. А если уж ссылаться на семейную историю Белого, то она также была замешена на принципиально ином, нежели в пресловутом эдиповом треугольнике, распределении ролей — наличии ярко выраженной гетерической матери («первой московской красавицы») и репрессируемого ею, но сохраняющего в глазах сына деспотический авторитет отца (профессора университета, известного математика и философа), со всеми вытекающими отсюда для становления психики и чувственности ребенка последствиями [21].

Вообще психобиографический анализ творчества Белого, несмотря на кричаще «автобиографический» характер большинства его текстов, представляет собой нетривиальную задачу ввиду того, что Белый не мог сказать о себе ничего «реального». Если он и говорил что-то характеризующее лично его, то только с точки зрения возможного, идеального проекта жизни, альтернативного существующему положению дел. То есть любое его высказывание подчинялось неким формальным условиям, выводящим текст за пределы дискурсивных стратегий, эксплуатирующих ресурсы реального, с его «житейскими выгодами», со своим пониманием отношений закона, желания и удовольствия, с расхожими представлениями о справедливости и всеобщем счастье.

**Глоссолалия**

Даже в мемуарных сочинениях Белого наталкиваешься на особую мелодику и ритмику фразы, неправильный порядок слов и своеобразное «поэтическое косноязычие» [22], которые невозможно объяснить условностью приема ввиду его тотальности, навязчивости даже. Организация любой фразы у Белого построена на трудно эксплицируемом ритме, а не на сюжете, причинно-следственной логике наррации и т.д. Известно, что в своих ранних художественных экспериментах — «Симфониях» — он даже пытался применить музыкальную форму вместо сюжета и, хотя позднее убедился, что без смысловых потерь это практически невозможно, постепенно перешел в манере письма к свободному напевному ладу, сказу, или речитативной прозе [23].

Характерный пассаж Белого: «Мое “я”, оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже: “я” и “мир” возникают только в процессе соединения их в звуке. Вне-индивидуальное сознание, как и вне-индивидуальная природа соприкасаются, соединяются только в процессе наименования... Слово создает новый третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освящаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я — слово, и только слово»[24].

Как отметил В.А. Подорога, многие тексты Белого построены на резонации различных звуковых образов, связанных с по преимуществу сонорной детской травмой. То есть для него эта связь имела особый автографический смысл, который был обусловлен попытками гармонизации родительских голосов, конкурирующих в борьбе за власть над образами его субъективности. «Белый создает на страницах многих своих “автобиографических” книг почти невообразимую по своему объему глоссолалию. И становится понятной роль языка: ведь только внутри этого тонко устроенного звукового организма и возможно воссоздание первичных сцен... Ни одна из голосовых родительских резонаций не принимается им, но и не отвергается, ибо он бессилен перед ними: они проходят через него, потрясая и сокрушая равновесие детской жизни. От этих главных голосов детства Белого можно и строить всю автографию его раннего Я. <...> И будто бы видима вся сцена, когда зависимость ребенка от двух родительских голосов, проникающих в его подавленное их ожесточенным противоборством сознание, возрастает, и вот уже нет иного выхода, нет избавления, и только взрыв, — заключительное взаимопроникновение голосов сможет оказать великую услугу несчастному сыну. Но придет ли спасение? Пока же сын странен, эксцентричен, он истерик со стажем» [25].

Большинство текстов Белого действительно созданы только для произнесения, пусть даже мысленного, а не для вдумчивого или механического чтения, считывания информации. Причем произнесения в имманентном ритме текста, без рефлексивных пауз и остановок: «В чтении глазами, которое я считаю варварством, ибо художественное чтение есть внутреннее произношение и прежде всего интонация, в чтении глазами я — бессмысленен; но и читатель, летящий глазом по строке, не по дороге мне» [26].

Надежда на аффективный звуковой транзит смысла? Толстовское «заражение»? Да, но также и попытка выработать его язык — грамматику, лексику, синтаксис. Значения слов профанированы в понятиях, и только звуки несут еще забытый изначальный событийный смысл. Но он все равно, по мысли Белого, действует на нас через особую звуковую мимику, как бы бессознательно. Отсюда и волнение, и повтор, и страдание — симптомы звуковой травмы. Белый пытался ритмизовать это море агрессивных звуков, составить мистический словарь звукозначений. Но что это могло нам дать в конечном счете? Значения отдельных звуков, выраженные в понятиях, потребуют нового археологического расследования. Но для Белого было важно только производство новых звукослов [27]. Поэтому и «Глоссолалия» — действительно скорее его поэма, чем теоретическая работа, причем «лучшая» его поэма.

Читателю предстает чисто голосовая, оральная, располагающаяся и остающаяся в полости рта и на уровне уха ритмическая проза — аффективная, нерефлексивная речь, а не письмо, тем более не разработанный дискурс. Стало быть, тут чистое безумие, клиника языка, без всякой надежды не только на излечение, но даже какую-то культурную нормализацию, смысловую артикуляцию или хотя бы постановку диагноза, вопроса? Но это письмо отделяет огромная дистанция от изначальной записи на теле, от дерридианского графизма и т.д. В подтверждение — собственные сомнения Белого, постоянные апелляции к Другому: «имеют ли смысл мои структурные вычисления, или они — парадокс?», просьбы рассматривать его эксперименты как материал для научного анализа и упования на отклик в будущем... Он как будто сам просил объяснить ему, чем он занимается.

Звуки и ритм служили для него единственно надежными проводниками смыслонесущего аффекта. Он шел так далеко, что предлагал понимать ритм в качестве «интонационного жеста смысла» [28]. Ритмически организованные звуки выступали для него основным, наряду с визуальным, порядком фетишей — оральных фетишей. Немаловажным здесь является то, что именно мать учила его музыке и первые художественные опыты Белого были музыкальными.

Значение этой темы состоит в том, что оральная фетишизация преследует цель перерождения и возрождения ускользающего «я» художника в звуке, она служит для отклонения непомерных претензий, обращенных к нему со стороны реального, для превентивной гармонизации враждебных звуков мира, манифестирующих желание Другого.

В ритмических экспериментах и рефлексиях Белого мы встречаемся с попыткой преодоления оппозиции графизма и голоса [29]. Речь у него идет о своеобразной «звукозаписи» на теле и ее повторении, воспроизведении в произведении — об альтернативном и дискурсу и графизму способе словообразования, или, точнее, о своеобразном методе ускользания от тождества слова и смысла, навязываемого властью Другого.

**Проблема формы**

Если Белый подозревал своих коллег в извращенном и нерефлексивном выражении переживаний, то они в ответ упрекали его в «небрежении словом».

Известно «неутешительное», по оценке Мочульского, понимание Белым поэзии: «Собственного содержания стихотворение не имеет; оно возбуждает это содержание в нас; само по себе оно есть сплошная форма плюс голая мысль, довольно бессодержательная и неоригинальная».

Но такое понимание поэзии объясняет и его версию символизма — символы не должны ничего означать, кроме того, что они вызывают в нас при своем представлении/переживании. То есть символ располагается и не в означающем (творчестве), и не в означаемом (смысле/реальности), он — в переживаемом (особом «творчестве/познании» как повторе аффекта, а также связанного с ним удовольствия) [30].

Форма никогда не была самоцелью для Белого, она выступала у него формой содержания, достаточно неопределенного. Поиск новых форм был связан с неудовлетворительностью старых, их отдельностью от содержания или обреченностью его просто иллюстрировать. Но для Белого это содержание также не дано — оно само должно быть обнаружено в форме. Форма должна его провоцировать к обнаружению, то есть это не форма выражения некоего предданного содержания. Она символична относительно не вещей, но ряда повторяющихся переживаний (причем понимаемых не по Дильтею и Гуссерлю, а по Ницше).

Поэтому не прав Пастернак, считавший [31], что Белый гнался за новыми формами выражения, новым языком и т.п. и что это привело писателя только к безыскусственности поэтической речи и каким-то не имевшим продолжения стилистическим опытам, вместо того чтобы совершенствовать традиционные формы. По Пастернаку, открытия в искусстве делаются тогда, когда художник переполнен тем, что он должен выразить, — и, торопясь самовыразиться, автор прибегает к старому языку, преображая его изнутри.

Для Белого самовыражение – это нонсенс, потому что самого этого «само-» еще нет. Напротив, он подозревает пресловутое «я» художника в изначальной пустотности, переполненной только речью и символами Другого, и пытается противостоять ей, основывая просодию на контрапункте, ритмической музыкальной основе и т.д. И все это для того, чтобы сохранить в выражении особый тип чувственности, носителем которой он по случаю оказался.

Эта противоречивая задача — отказаться от своего «я», чтобы сохранить свой субъективный опыт, — противоречива только в языке метафизики XIX в., который Белый, хотя и не без оговорок, использовал в своих попытках этот опыт выразить. Но возможности такого дискурса были явно недостаточны для анализа того типа чувственности, права которого — если не на существование, то на возможность быть выраженным — Белый хотел утвердить в российском социокультурном пространстве и русском языке.

**Метель как символ революции и как мазохистский симптом**

В отношениях Белого и Блока имеет место еще и другая «революционная интрига.

Даже Шпет в конце концов нашел «обнадеживающие» строки в «Двенадцати»:

Трах-тах-тах! — И только эхо

Откликается в домах...

Только вьюга долгим смехом

Заливается в снегах.

Здесь, по Шпету, Блок выступил как бы сам против себя. Почему столь мощным оказался образ смеющейся вьюги [32]?!

Откуда вообще взялись эти «снеги» и «вьюги» в поэме? Что означают эти нехитрые символы?

Считается, что поэма «Христос воскрес» была написана Белым как ответ на успех «Двенадцати». Но можно напомнить, что как раз центральный для «Двенадцати» образ снежной метели был взят Блоком из «Кубка метелей» Белого. Известно, что Блока в свое время восхитили «Симфонии», и почти одного его они и восхитили. Но перебравшись из «Симфоний» в «Двенадцать», образ снежной вьюги, смешивающей и сметающей всех и вся на своем пути, напрочь утратил свою аффективную родословную. Может быть именно поэтому в поэме Белого этот образ больше не встречается (только «забинтованный труп» Христа можно связать с «белым мертвецом» из «Кубка Метелей»).

Для Блока метель — символ революции. Это вроде бы понятно. Но почему именно метель, а не ураган, например, избирается Блоком для такой символизации и тем более заимствуется из произведений другого поэта? Также неясно, чтОдля обоих поэтов означало это слово и явление — «революция» — и зачем понадобился символ, чтобы о ней говорить?

В статье «Революция и культура» Белый объясняет революцию как поток, как природное явление, и никаких социологических или политических определений ждать тут не приходится. Но зато на природе символа он останавливается подробно. Он вновь уравнивает символ и фетиш как замену травматического переживания, то есть пытается заставить нас понимать символ не как знак утраты полного объекта, а как самоутраченный. Белый конспирирует сам фетиш, оставляя его не расколдовываемым, непосредственно несчитываемым, воспринимаемым только аффективно или не воспринимаемым вовсе.

Но в каком смысле метель может быть символом революции? В том ли, что она, подобно стихийному бедствию и природному явлению, сметает все на своем пути? В таком толковании очевиден и излишний, чуждый поэзии рационализм, и довольно бедный, примитивный метафоризм. Печально, если весь русский символизм покажется исчерпывающе объяснимым такими банальными сопоставлениями. Кого это может сегодня удовлетворить? Даже Ханзен-Лёве вынужден относить, например, Первую, «Северную» симфонию Белого к неверифицируемой модели символизма, впрочем не объясняя, в чем состоит уникальность этой модели [33].

**\* \* \***

В заключение сделаем попытку приложить понимание Белым символа как фетиша к его же собственным образам, то есть применить предлагаемые им правила чтения к ряду его текстов и затем — очень кратко и в самых общих чертах — сравнить полученный результат с функционированием аналогичных символов в поэтике Блока.

Какое травматическое переживание, какое невыносимое событие замещает собой, например, такой символ-фетиш, как «снежная вьюга» (и смежные с ним — «снежная маска», «снежная лапа» и т.п.)? Очевидно, что о революции как о таком событии, по крайней мере в случае Белого, мы говорить не можем. Она сама, понимаемая через символ снежной вьюги, должна означать у него нечто иное, нежели насильственную смену власти, общественных институтов и экономической политики.

Может быть, Белый и понимал революцию через вьюгу, но вьюгу он понимал вовсе не через революцию, а через личную свою синдроматику, как любит говорить Д.А. Пригов. Не брал он и вьюгу прямо из природы, как полагают иногда отважные филологи-натуралисты. В свою очередь филологи-«культуралисты» любят говорить о «влияниях», «заимствованиях» и т.п. Но вопросы остаются. В каком смысле берется та же вьюга, откуда бы она ни бралась? Здесь мы можем исходить из значения самого слова: но если это не разгулявшаяся стихия, сметающая все на своем пути (а Белый и Блок вряд ли были «мальчиками, напуганными грозой»), то... что? Если от значения целостного слова идти не получается, то могут ли помочь какие-то смежные образы или атрибуты-предикаты, ассоциируемые с этим природным катаклизмом?

Можно уверенно сказать, что вьюга в произведениях Белого ассоциируется скорее с холодом, обледенением, белым и красным цветом, нежели с хаосом, смертью и какими-то другими цветами. Речь идет, разумеется, не об ассоциации, а о наиболее часто повторяющихся образах — частичных объектах того же самого аффективного происхождения, что и целостный фетиш (как можно предположить). Но какое целое они замещают? Ответу на этот вопрос стоило бы посвятить отдельное исследование. Но в самом общем плане можно сказать, что речь здесь, как и у С.М. Эйзенштейна, идет о мазохистском ритуале (со всеми важными оговорками, которые в связи с этой опасной гипотезой сделал В.А. Подорога [34]).

Необходимо отличать задействуемую здесь психоаналитическую экспозицию ряда повторяющихся образов писателя от рассмотрения его творчества и личности в рамках какой-то известной клинической картины. Отказываясь изначально от редукционистских схем, которые для фрейдизма имели терапевтическое значение, такой подход к художественному произведению неизбежно выходит за пределы расхожих психических и патопсихических архетипов, сохраняя самую общую стратегию психобиографического анализа тех или иных литературных текстов. Другими словами, можно сказать, что исследователя здесь интересуют психические и культурные характеристики того типа чувственности, который автор выражал и одновременно нормализовал в своем творчестве. В этом смысле Подорога говорит, например, что его интересует не Эйзенштейн-мазохист, а «мазохист» Эйзенштейна как «культурногероический идеал» [35]. Исследуемый автор предстает в такой аналитической стратегии не как пациент, а как клиницист, собственный автобиографический анализ которого и интересует нас более всего. Как пишет Подорога: «Мне важно было не “загнать”... автора в мазохистскую западню, а потом, опираясь на эту неслыханную удачу, перейти к рассказу об интимных подробностях из жизни гения. Напротив, я старался показать эволюцию мазохистского идеала и клинической идеи мазохизма на путях нормализации, которые прошла европейская культура начала и середины XX века, в том числе и “авангардная” (начиная с первых открытий Фрейда)» [36]. Сходным образом высказывался и Ж. Делёз: «С неврозами не пишут. Невроз, психоз суть не переходы жизни, а состояния, в которые впадаешь, когда процесс прерывается, натыкается на препятствие, задерживается. Болезнь — это не процесс, а остановка процесса, как в “случае Ницше”. Вот почему писатель как таковой — не больной, а скорее врач — врач самому себе и всему миру» [37].

В нашем случае, следуя этой стратегии, становятся понятными как значение центральных образов-символов, так и роль частичных объектов и частных фетишей у Белого.

Например, образ «метели» указывает на общую для мазохизма форму отклонения (denegation) [38] травмогенной реальности. Не случайно у Белого она появляется чаще всего как инструмент задержки и остановки вяло- или псевдоразвиваемого сюжета.

Для нас важны здесь такие функции «метели», как замутнение взгляда (снег бьет прямо в глаза, картинка видится только в самых общих очертаниях), как нейтрализация и стерилизация захватываемого ею положения вещей от всевозможных отвлекающих обстоятельств (запахов, например), но главное — как замораживание, как способ подвешивания, центральный для мазохистского ритуала «suspens’a» [39]. (Когда холодное белье неприятно кусает кожу, мы стараемся не двигаться, замираем, как бы подвешиваем себя внутри одежды, стремясь сохранить естественное тепло тела — но мороз делает свое дело.)

Примеры соответствующей интерпретации можно продолжать. Красный цвет, например, как и лазурь, багрянец — наиболее частотные цветовые образы Белого (сюда же «красное домино» из «Петербурга») — являются атрибутами того же холода и обледенения («мороз — красный нос»). Так что не прав был остроумный Л. Троцкий, писавший, что «о нем (Белом) позволительно сказать, что самый псевдоним его свидетельствует о его противоположности революции, ибо самая боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым» [40]. Псевдоним этот, как и другой — Леонид Ледяной, носит все те же мазохистские коннотации — «белый снег», «ледяной холод». Короче говоря, в рамках мазохистской символики белый цвет не противоположен красному, а находится с ним в сложной аффективной взаимосвязи [41].

Настало время всерьез поставить вопрос — насколько такой мазохистский идеал близок идее революции? Или точнее — каков политический потенциал культурного мазохизма?

Здесь, кроме уже названных форм отклонения и подвешивания, нужно отметить (следуя рекомендациям Ж. Делёза [42]) центральную для мазохизма роль договора и вытекающее отсюда весьма значимое отношение к закону. Отношение это тем не менее характеризуется Делёзом как юмористическое. Оно состоит в точном, чрезмерном даже, следовании букве закона, доводящем его исполнение до абсурда и таким путем позволяющем мазохисту добиваться того удовольствия, которое закон якобы призван запрещать. Здесь можно вспомнить тему притворства у Белого, когда он приобрел привычку подчиняться мнениям взрослых, но моментально переводил навязываемый ими образ в символ, превращая наказание за какое-то запретное удовольствие в условие получения этого удовольствия.

В «Петербурге» сын сенатора Николай Аполлонович Аблеухов заключает с революционерами договор, предметом которого является его отцеподобие. Тут надо учитывать, что договор этот явился следствием бессмысленных разговоров о «революции-эволюции» в будуаре замужней красавицы Лихутиной — очевидной материнской проекции (и романной, и биографической). Она, как помнится, отвергла Николая именно за черты, сближавшие его с отцом, которые он, кстати, также ненавидел «физиологически».

Отсюда стремление Николая разорвать пуповину, связывающую его со «старым миром», — путем убийства отца в себе. Какое отношение это имеет к Эдипу, нетрудно догадаться, особенно учитывая, что заложенная в доме сенатора бомба (вводящая ключевой для мазохизма фактор ожидания) угрожала жизни сына в не меньшей степени, чем отца.

История с «красным домино» и бомбой имела для мазохистского героя только один смысл — усугублять свою фрустрацию от контакта с Другим, получая удовольствие от угрозы надвигающейся смерти и ее галлюцинаторной отсрочки. Его столкновения с Лихутиной носят театральный, обрядовый характер, в которых он терпит одно унижение за другим. Говорить о желании Николая отождествиться с этим субститутом матери было бы неправильно, но он получает через него возможность выражения и надежду на новое рождение «без сексуальной любви» [43]. Юмористична здесь охранительная функция Лихутина — царского офицера, который, по роману, приходит в дом Аблеухова не как кастрирующий отец, дабы пресечь инцестуальные порывы сына, а чтобы предотвратить антигосударственный теракт. Здесь, кажется, реализуется двойная ирония Белого — и над прочтением его произведения исключительно с идеологических, политических позиций, и над фрейдистами.

В этой краткой смысловой реконструкции «Петербурга», которая, разумеется, не соответствует прямому нарративному сюжету романа, дана самая общая схема взаимоотношения Белого — художника и человека — с социальным миром и революционной проблематикой.

Белый, очевидно, отвергал центральную роль негативности в революционном процессе. Он здесь в большей степени кантианец, нежели гегельянец, но при пассивном субъекте, замаскированном в красное домино. Диалектика господина и раба, адаптированная марксизмом к капиталистическому обществу, выглядела бы для Белого как галлюцинаторное возвращение отца в реальность, — а значит, как установление той или иной формы политической тирании.

Поэтому революцию он связывал скорее с реализацией возможности рождения «нового человека» через возвращение в симбиотическое единство с оральной матерью. Это предполагало установление альтернативного социального устройства, адекватного порядку его индивидуальной культурмазохистской чувственности. Трудно сказать, какой из известных социально-политических моделей мог бы отвечать этот идеал. В самом общем виде ему могло бы соответствовать социальное устройство, в котором все права были бы переданы Другому с согласия субъекта и третьих лиц. По крайней мере для Леопольда Захер-Мазоха это было доэдиповое, древнее обрядовое общество, основанное на договоре и натуральном земледельческом хозяйстве [44]. Белый для этого был слишком городским жителем.

Как бы там ни было, рассуждать об «идеализме» и «романтизме» политической позиции Белого, как и о ее «гуманистическом содержании», представляется, мягко говоря, недостаточным [45]. Скорее можно говорить об утопичности этого недостаточно эксплицированного социально-политического проекта, о несоразмерности его какому-либо из существующих способов общежития, но также и об открываемой этим проектом возможности их перманентной критики.

Блок, разумеется, двигался совершенно иначе. И дело тут даже не в заимствованиях у Белого ряда ключевых «революционных» символов. По сути Белый и Блок отвечали на разные вопросы: Белый вопрошал о возможностях и роли искусства в революционизировании действительности. Блок же говорил о роли состоявшейся революции в художественном творчестве. Публицистические статьи Блока революционных лет действительно не оставляют сомнений в серьезности его политического выбора — «принятия» революции со всей ее «кровью». Но что может значить для поэта подобное «принятие»? В любом случае не стоит преувеличивать это значение для судеб самой России. Идея Шкловского об иронической дистанции, которую занимал Блок как поэт в отношение эстетизированной им в «Двенадцати» садистической чувственности, выглядит малоубедительно. Блок коллапсировал только тогда, когда машина революции развернулась в его собственную сторону.

Но Белый, как известно, приспособился в советской России немногим лучше. Никто и не собирался выполнять положений подписанного им в одностороннем порядке символического мазохистского договора. Альтернатива обществу внутри самого общества (особенно русского) неосуществима — это самопротиворечивая задача.

**Список литературы**

1) Белый А. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. С. 11.

2) Например, в предисловии к «Москве» Белый утверждал, что он изобразил в своем романе «беспомощность науки в буржуазном строе», «схватку свободной по существу науки с капиталистическим строем», «разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний, — в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигентском кругу».

3) Современные записки. 1927. № 31. С. 258.

4) См., например, его статьи 1930-х годов: «Как мы пишем», «О себе как писателе» (Андрей Белый: Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988).

5) Здесь нужно упомянуть, что в те же годы начала свою деятельность организованная по инициативе Шпета, Кандинского и др. Государственная академия художественных наук, занимавшаяся беспрецедентными для России междисциплинарными исследованиями на материале искусства, художественного творчества, эстетики и т.д.

6) Ср. у К. Чуковского: «В революции он (Блок) любил только экстаз, а ему показалось, что экстатический период русской революции кончился. Он разочаровался не в революции, но в людях: их не переделать никакой революции» (цит. по: Блок А., Белый А. Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 613).

7) Ср.: Минц З.Г. А. Блок и русские писатели. СПб.: Искусство—СПб., 2000. С. 465—466.

8) Мы здесь не рассматриваем позицию В. Шкловского, настаивавшего одновременно на ироничности Блока и обусловленности образа Христа чисто формальными элементами текста. См. его замечания в «Три года» и «Андрей Белый»: Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 174—176, 213—214.

9) В его «Записных книжках» приведен любопытный эпизод: когда Блока пришли «уплотнять», он дал жильцу-матросу почитать свои «Двенадцать», и тот освободил квартиру. См: Блок А. Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 156.

10) Шпет Г.Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 373.

11) Белый А. Александр Блок (цит. по: Шпет Г.Г. Сочинения. С. 371).

12) В. Шкловский, несмотря на свою «остраненную» позицию в отношении «Двенадцати», писал: «Блок не совершил до конца дела поднятия формы, прославления ее... Он одновременно воспринимал иногда свою тему как уже претворенную и взятую, в то же время как таковую, то есть в обыденном значении» (Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 174—175).

13) Шпет Г.Г. Сочинения. С. 368.

14) Там же. С. 363—364, 366.

15) См., например, его размышления о соотношении реализма и символизма в статье 1907 года «Смысл искусства» (Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 106—130).

16) См., например: Белый А. Между двух революций. С. 163.

17) Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 418 и сл.

18) См. его предисловие к «Кубку метелей»: Белый А. Кубок метелей: Роман и повести-симфонии. М.: Терра, 1997. С. 264—265.

19) Ср.: «Символист, отвергающий логический генезис своих опытных невнятиц, — дегенерирует в нервнобольного, если он искренен (Блок), либо в аллегоризирующего стилиста, если он неискренен (Иванов)» (Белый А. Почему я стал символистом... С. 420).

20) От Ходасевича и Мочульского до Лены Силард и Моники Спивак.

21) См.: Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах. М.: Ad Marginem, 1992. С. 234—248 и др.; Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В. Подороги. № 1. М., 2001. С. 11—30 и др.

22) См.: Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 437—443.

23) Белый А. Как мы пишем // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 13.

24) Белый А. Символизм как миропонимание. C. 131 (статья «Магия слов»).

25) Цит. по: Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна. С. 29—31.

26) Белый А. Как мы пишем // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 13.

27) См.: Белый А. Символизм. М., 1910. С. 70.

28) Ср. понимание ритма как «временного способа выражения чувств» у В. Вундта (Основы физиологической психологии. Т. 3. СПб., б.г.), который, являясь составной частью изображаемого им аффекта, способен и сам его вызывать, «в силу психологических законов эмоционального процесса», то есть транслировать аффект от автора к читателю без искажений.

29) См. его статьи «К вопросу о ритме», «К будущему учебнику ритма», «О ритмическом жесте», «Ритм и смысл» (Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. № 12); и исследование «Ритм и действительность» (Культура как эстетическая проблема. М.: ИФАН, 1985).

30) «У меня нет слов: словам и смыслам я научен извне; движения эти, мое “нечто”, однако, настолько “реальность” не взятая на учет взрослыми, что разрастаясь во мне вне слов и образов, она рассасывает во мне мое “Я”, “Я” чувствует себя утопающим в пережитиях без названия; и “я” в особой, лишь мне ведомой игре, выплывает в то, что уже ни внутри, ни снаружи, — таков в позднейшем открытии мне мир символов (не познание, не переживание, не отражение пассивное в рассудке “предмета”, не творчество его, но творчество-познание, так сказать)». (Белый А. Почему я стал символистом... С. 419).

31) Пастернак Б. Охранная грамота. Люди и положения // Пастернак Б. Избранное. М., 1985. Т. 2. С. 20, 214—215, 246—247.

32) Шпет Г.Г. Сочинения. С. 372—374. Ср. достаточно беспомощные предположения на этот счет: Пьяных М.Ф. Певец огненной стихии. Поэзия А. Белого революционной эпохи 1917—1921 гг. // Андрей Белый: Проблемы творчества. С. 260—264.

33) См.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 12 и др.

34) Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна. С. 93—96, 144—145, 156—158, 184—185 и др.

35) Там же. С. 156.

36) Там же. С. 157—158.

37) Делёз Ж. Критика и клиника / Перев. с фр. СПб., 2002. С. 14.

38) Или «запирательство», Verneinung, Verwerfung, Verlegung у Фрейда и Лакана.

39) См.: Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. С. 211 и др.; Подорога В.А. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна. С. 76 и сл., 102—103 и др.

40) Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1991. С. 49. (Правда. 01.10.1922).

41) См. об этом рассуждения самого поэта: Белый А. Почему я стал символистом... С. 425.

42) Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. С. 267—282.

43) Вспомним традицию «белых браков» Белого и других представителей Серебряного века.

44) Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. С. 275, 282.

45) Имеется в виду оценка революционного проекта Белого в статье: Пьяных М.Ф. Певец огненной стихии. Поэзия А. Белого революционной эпохи 1917—1921 гг. С. 256.