**Собственное творчество как предмет интерпретации в литературно-критической прозе А.Белого**

Ничипоров И. Б.

Литературно-критическая и эссеистская проза – значительная часть наследия А.Белого, обращенная к многоразличным явлениям литературы, философии, культуры, к построению теории символа и обоснованию символизма, с которым он связывал "представление о "цельном мировоззрении"", где снимается "антиномия научного и художественного мышления, точного и гуманитарного знания"[1] . Вместе с тем эта сфера творчества стала для Белого в значительной мере и актом самопознания, открыла путь к аналитической интерпретации собственных эстетических исканий, определению их места в соотношении с классикой и тенденциями "нового искусства". Подобный художнический "автобиографизм", характерный и для романистики Белого, пронизывает многие его литературно-критические работы – от ранних программных статей о символизме 1900-х гг. ("Символизм как миропонимание", "Формы искусства", "Эмблематика смысла" и др.) до мемуарной трилогии 1930-1934 гг. ("На рубеже двух веков", "Начало века", "Между двух революций") и итогового "исследования" "Мастерство Гоголя".

Наиболее концентрированно подходы к интерпретации собственного творчества обозначились в автобиографическом очерке "Почему я стал символистом и почему не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития" (1928), затрагивающем теоретические аспекты символизма, психологии творческой деятельности, а также в книге "Мастерство Гоголя" (1932), в особенности в ее разделе "Гоголь и Белый", где осуществляется выход на уровень литературной практики, на рефлексию об экспериментах в сфере художественного письма.

Отправной точкой в творческой автобиографии "Почему я стал символистом…" становится размышление о постепенном складывании литературной позиции на основе идущих из подсознательных глубин личности творческих импульсов, что позволяет автору "отметить основную тему символизма в себе"[2] , вслушаться в то, "как она пела в душе моей с раннего детства". Здесь раскрывается уникальный опыт детского "предощущения" символизма, "нервом… детских игр" становится тяга к постижению "образа переживания", к слиянию "безобразного и предметного": "Я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет…". Формирование собственного "интимного "я"" в "игре символизации" ("стал "эсотериком" с четырехлетнего возраста") в трактовке Белого не только предшествует последующему стремлению "идейно выгранить" символизм как литературно-философскую теорию, но и знаменует субъективное переживание "периода древнейших культур" человечества, искавшего способы символического обобщения картины мира.

Эта поначалу "невнятная мне данность внутреннего опыта" становится у Белого матрицей, определяющей в будущем психологические особенности творчества. От детского, еще полуосознанного переживания "разрывов" между отцом – с его "естественнонаучным мировоззрением" и "лозунгами дарвинизма", "верующей бабушкой" и матерью, которая "лишь под конец жизни определилась религиозно", – брало начало развитие личности-личины "Бореньки Бугаева", говорившего "общими местами" и стремившегося тем самым удовлетворить обоих родителей. Именно эти кризисные проявления детской психологии преломились впоследствии в культурфилософских построениях и творческих поисках, когда "чувство кризиса присоединилось к чувству символа", а "к 17 годам выросло в чувство кризиса всей обстановки культуры".

Углубление в сферу детских "разрывов" приводит Белого-интерпретатора и к пониманию истоков антиномичности последующего творческого самоопределения на перекрестье рационализма и мистицизма, с ""Основами химии" Менделеева в одной руке; "Апокалипсисом" – в другой". Балансирование формирующейся личности творца между идейными полюсами – "сильным увлечением естествознанием" и религиозным "соловьевством" – стимулировало в этой личности "бунт дерзания", "волю к новой культуре", обуславливая "религиозно-символический тон" начальных статей о символизме. В "разрывах", примеривании на себя "личин", в детских "играх в символизм" крепла тенденция к "игровому" пропусканию сквозь себя мировой истории и культуры, к осознанию игры как важнейшего модуса познания и самопознания ("игрой вживаясь в узнанное"), как способа мифологизации собственного творческого "я" – "Андрея Белого" в качестве "своеобразного синтеза личных вариаций в эпоху университета".

Логика последующей творческой автобиографии выстраивается Белым по принципу контрастного соположения несовпадающих ритмов бытия "уединенного "я"" и внешнего мира, подобного разрастающейся вокруг пустыне. Само рождение художника предстает здесь неотделимым от фона кризисного мирочувствия, заложенного в угрозе, что "разорвется личина-личность, выступит из Бореньки "это""[3] – самобытное творческое "я". Углубленный анализ психологических оттенков собственного "я", сопряженных с оформлением волевого начала, "ритма доверия к миру моего", пути к самостоянию в жизни и творчестве, сочетается с постижением диалектики внешнего и внутреннего, индивидуального и общекультурного, эпохального, лежащей в основе художнического мировидения. По убеждению Белого, во внешних впечатлениях первичным оказывалось преломление глубинных пластов внутреннего опыта, которое открывало перспективу их вербализации, "выбора слов нового словаря": "Внутреннему переходу игры в воление соответствует и внешний выход мой в мир квартиры М.С.Соловьева". Показательна в этом плане и динамика в восприятии собственно литературных впечатлений. От непосредственного вчувствования в художественные образы ("ярчайшие переживанья: подслушанное чтение вслух "Призраков" Тургенева, отрывков из "Демона" и "Клары Милич"") Белый приходит к осознанию этих впечатлений уже не столько как внешних по отношению к своему "я", сколько в качестве актуализации собственных подсознательных пра-истоков, объективации его индивидуального литературного самоопределения как символиста. Так, по признанию Белого, произведения европейских символистов "отбрасывают меня к странным играм моим в "нечто багровое""; декадентские стихи раннего Брюсова звучат как "воспоминания о доисторических бредах моих первых сознательных мигов"; в созвучной себе творческой индивидуальности Фета Белый усматривает проявление символизма, влияние Шопенгауэра и искомое им самим "гармоническое пересечение миросозерцания с мироощущением".

Историю складывания младосимволизма 1900-х гг. – "символизма в специфически интимно-социальном смысле" – Белый рассматривает как средоточие собственных раздумий над "проблемой антиномии между субъективистическим символизмом и религиозным", как воплощение утопии о соборном творчестве, которое могло бы привести к "преодолению расщепа меж субъективным и объективным". Постижение фона внутрисимволистской идейно-литературной борьбы и одновременно сугубо личностное переживание утраты "интимного" начала в символизме, не воплотившего в себе, по мысли Белого, идеал "соборного индивидуализма", открывают перспективу углубленной интерпретации собственного образного мира, мистического прозрения надличностной природы своего "я" – "индивидуального, в его усилиях выявить "не я, а Христос во мне, в нас"". Это и начало "мифа об "Арго"", и "рост узнавания" иллюзорности аргонавтизма, отразившийся как в последних стихах "Золота в лазури", так и в лейтмотивах "Пепла", в публицистических книгах "Символизм", "Арабески", "Луг зеленый", которые уподобляются здесь "тушению пожара, охватившего символизм".

В этой самоинтерпретации образный мир стихотворений Белого приоткрывается как поле развертывания внутреннего "сюжета", заключенного в авторском "я" и в перипетиях его отношений с культурной средой, как, например, в случае с образом "заклокотавших колоколен" из сборника "Пепел": ""Колокольни" – зов: уйти от шумих, грязи и бесцельного служения другим… но я не уходил, борясь за лучшую память о символизме и символистах". В эстетической саморефлексии Белого происходит взаимопроникновение характерной для литературно-критической прозы аналитики и образных рядов поэтических сборников. Трансформация художественного образа становится здесь ключом к уяснению логики литературного движения: "В 1901 году мне открыли годы зари; заря потухла в нас от неимения руководства на путях духовного знания". А в свою очередь осознание кризиса литературной школы служит отправной точкой для масштабных социокультурных обобщений. В интуиции о "двусмысленности" понятия общества, "судьба" которого – "между все расплющивающей государственностью и между невскрытым конкретно никак ритмом коммуны (общины)" на трактовку общественно-литературной ситуации начала века косвенно накладываются трагедийные доминанты мироощущения конца 1920-х гг. – времени создания данного очерка.

Сквозным "сюжетом" художнической автобиографии Белого становится все более глубокое осознание драмы собственной неосуществленной творческой целостности, контуры которой все отчетливее прорисовывались на фоне индивидуальных и надвигавшихся исторических потрясений. Видя себя в качестве "мастера-ремесленника", объективно обозревающего "достижения" и "падения" на пройденном пути, Белый устанавливает ключевую для своего опыта антиномию масштабных творческих замыслов, "здания, воздвигнутого в сознании", – и драмы их антивоплощения. Эта антиномия раскрывается и в оценке собственных статей о символизме как "грустного сырья", "дребезгов… недонесенной до записи передо мной стоящей системы", и в комментариях к перипетиям работы над "Петербургом" "в атмосфере… непонимания и подозрения" – над романом "об исчезновении Петербурга, революции, кризисе русской общественности".

Собственный путь для Белого-художника – это путь "разрывов" с миром и стремительно меняющимися гранями собственного "я", наиболее емко раскрываемый посредством автоцитации поэтических строк о потрясенной личности, "бросившей грохочущий город", из стихотворения "Шоссе" (1904). Сюжеты "разрывов" проступают в очерке посредством рефлексии над собственным "штейнерианством" 10-х гг., вылившимся в "трагедию с антропософской средой". Познание внутреннего бытия художнической индивидуальности выходит здесь на уровень творческого поведения – в передаче коллизий искажающего восприятия "русского писателя… антропософским Западом", "наивного создания… Андрея Белого в одежде скомороха". Это обостренное ощущение угрозы обезличения средой, идущее в очерке еще от детских воспоминаний, выражается теперь в "разрывах" "своего" и "чужого" слова, индивидуального и общего, когда "все личные вариации моего "я" упразднились под "общими скобками", на меня надетыми". Ощущение архетипического смысла переживаемой драмы обуславливает то, что образ художника, его творческая стратегия предстают у Белого в ракурсе мифопоэтического обобщения: "Немецкий быт поместил русского писателя в пустую бочку… Нечто от бочки Диогена появилось во мне; и когда я вышел из нее, то стал ходить с фонарем и искать человека, которого все еще слишком мало – и в антропософах, и в неантропософах" [4] . При этом антропософский мировоззренческий переворот приводит Белого-интерпретатора к новым акцентам в трактовке своих произведений – и "Петербурга", как теперь ему видится, "пронизанного антропософией, и как раз в ударных "психологических" местах", и "Котика Летаева", отразившего "результирующий опыт антропософа", и "московской" трилогии, которая "подымала идею кармы и проблему отношения низшего "я" к "я" собственно".

Однако не только сфера творческих исканий, философских построений, но и историческая жизнь, общественная реальность становятся у Белого своего рода инвариантами художественного дискурса, требующего усилий интерпретатора. Этот аспект художнической автобиографии Белого получает отражение в пересекающихся с поэмой "Христос воскрес", статьей "Революция и культура" и др., жизнетворческих по сути рефлексиях о надежде обрести в "принципе Советов… в 1917 году… духовный переворот", о том, что "сферой "символа" мне слышался нас ведущий в грозе и буре ритм времени". Глубоко автобиографичными в контексте прогрессировавшего отчуждения Белого от советской действительности становятся в очерке признания в том, что в "сцене истязаний профессора" Коробкина из итогового романа о Москве, ознаменовавшей обреченность старой интеллигентской культуры, произошла объективация внутренних "разрывов" в авторском "я", поскольку "эти истязания во мне разыгрывались".

Итогом творческой автобиографии Белого становится в очерке основанная на сплаве жизненных, исторических реалий и образного мира произведений канва пути художнической индивидуальности сквозь "разрывы" в "веренице лет" на протяжении почти полувека – от "детских напраслин" – "через "безумца" стихотворения 1904 года" – "через "Затерзали пророка полей" (из стихотворения 1907 года)" – "через "темную личность" антропософских сплетен 1915 года" – "через "бывшего человека" 1921 года"…

Если в рассмотренном очерке интерпретация Белым собственного пути была обращена в основном к общим закономерностям развития художнической индивидуальности, вопросам психологии творчества, то позднейшая книга "Мастерство Гоголя" явила опыт самопознания на уровне стратегии творческого письма, высветила напряженный поиск своего "я" в "другом". С этой точки зрения одним из ключевых является в работе раздел "Гоголь и Белый", который стал знаменательным примером прямого объективно-аналитического осмысления собственной творческой манеры.

Свое возрастание в мире творчества, в экспериментах с художественным языком Белый настойчиво соотносит как с осознанным, так и с интуитивным пребыванием в русле гоголевской школы языка, которая "превратила… равновесие слов… в угловатое нагромождение"[5] . Если в ранних "Симфониях" Белый фиксирует "детский еще перепев прозы Ницше", то уже проза "Серебряного голубя", "проткнутая" "носом Гоголя", – "отформована слоговыми приемами Гоголя вплоть до скликов фраз с фразами". При этом если художественный мир первого романа трактуется как творчески переработанный "итог семинария" по гоголевским "Вечерам на хуторе…", то "Петербург" осознается как эстетический результат вживания в образно-стилевую ткань "петербургских" повестей Гоголя, что подкрепляется Белым развернутыми текстовыми соположениями. Таким образом, художественный язык воспринимается Белым как активная, достаточно автономная от авторского "я" текстопорождающая сила, писатель же вступает в сложное эстетическое взаимодействие с этим языком и даже может представать в трактовке Белого в роли "наблюдателя", объективного интерпретатора языковой стихии сотворенных им текстов. Позднее эти представления о языке как "самосознающей", мыслящей субстанции будут развиты в литературно-критической эссеистике И.Бродского, и особенно ярко в его работах о творчестве М.Цветаевой [6] .

Разделяя в художнике несовпадающие ипостаси автора-творца и интерпретатора-аналитика, Белый устанавливает конкретные сферы своего творческого диалога с Гоголем. Примечательны в этом плане наблюдения относительно "склика тематики" "Серебряного голубя" и "Вечеров…" в постижении народной души, кризисных, "отщепенческих" проявлений индивидуальной и социальной психологии: "Матрена – сложение из Катерины, Оксаны, Солохи и ведьмочки… Дарьяльский – оторванец, как Петрусь и Хома, тщетно тщащийся примужичиться".

На уровне художественной формы Белый особенно выделяет влияние гоголевского опыта ритмизации, музыкализации прозы и шире – экспериментов в области художественного языка, ориентированного в значительной мере на исследование подсознательных импульсов индивидуального "я". Так, в "Серебряном голубе", "Петербурге" Белый, исходя из осмысления гоголевского опыта, отмечает "повторы речитативного лада", "типичные для Гоголя расставы слов", многообразные инверсионные ходы, приемы анафорического оформления синтаксических конструкций, усиливающие музыкальную стихию прозаического текста. В этом ряду – и особые формы "жестового" психологизма, "метонимического" письма, и "гиперболизм" как одна из доминант художественного мировидения, и "густота чисто гоголевских эпитетов", и особенности цветописи, обнаруживающие "встречу с Гоголем и в красочных пятнах".

В этих и иных сопоставлениях в полноте раскрывается теоретическая идея Белого о динамичной жизни художественного приема в литературной традиции, о его развитии сообразно с закономерностями "роста" вписанного в контекст исторической действительности и независимого от субъективных авторских намерений языка искусства и литературы. Так, гоголевские "каламбуры бреда", "гиперболы, осуществленные в фабуле" становятся, по Белому, "зародышами, вырастающими в фразовую ткань "Петербурга"", а потому "фразочка" из гоголевской "Шинели" в "Петербурге" Белого может развернуться в "целую фразеологию": ""Петербург" претворяет высокопарицу "Шинели" в окаламбуренный "Носом" бред". Подобная новая жизнь образа в пространстве уже иной художественной картины мира выявляется Белым и на уровне персонажной сферы, когда, например, фигура Аполлона Аполлоновича трактуется как преломление сразу двух образов из "Шинели" – "значительного лица… в аспекте "министра"" и Акакия Акакиевича "в аспекте обывателя".

Характерное в целом для данного исследования Белого напряженное внимание к вопросам психологии творчества, к сущности "формосодержательного процесса"[7] реализуется и в уточнении психологических аспектов творческого диалога с Гоголем. С одной стороны, подобное взаимодействие зиждется на вполне осознанной и вербализованной эстетической рефлексии, связанной с целенаправленным "усилием" "реставрировать" прозу Гоголя, воспринимаемую в логике ее эволюции, а также в объемном литературном контексте: в "Петербурге" "влияние Гоголя осложнено Достоевским, которого меньше, и откликом "Медного всадника"; здесь нет Гоголя "Вечеров…", но есть Гоголь из "Носа", "Шинели", "Невского проспекта" и "Записок сумасшедшего"". Вместе с тем интерпретатор наделен у Белого способностью высветлять и объективизировать непроизвольные образные и языковые ходы, как, например, в случае с обнаружением содержательно значимых звуковых лейтмотивов в именах центральных персонажей "Петербурга": "Я… сам поздней натолкнулся на удивившую меня связь меж словесной инструментовкой и фабулой (непроизвольно осуществленную)…". Этот вектор самоинтерпретации тесно соотнесен в книге Белого с ее магистральным исследовательским "сюжетом", связанным с поиском мистической, социально-психологической мотивированности макро- и микроэлементов художественного целого; с распознаванием во внутренних мирах персонажей Гоголя проекций иррациональных, часто бессознательных граней личностного и социального опыта автора; с глубокой интерпретацией социопсихологических и культурных оснований языка, "слоговых" составляющих гоголевской прозы, самого художественного слова – в нераздельности его "мистического" и "инженерного" истолкований [8] .

Таким образом, опыт Белого в интерпретации собственного художнического становления и творчества уникален в русской традиции своим аналитизмом, симбиозом области интуитивных, мистических прозрений и едва ли не математической системности. Это масштабное самоосмысление открывает путь к построению литературной истории Серебряного века и вместе с тем имеет существенное теоретическое значение. В теоретико-литературном плане первостепенно важны здесь вопросы психологии творческой деятельности и психологии интерпретации художественного текста; уяснение методов и границ самопознания личности в творчестве; разработка основ теории художественного языка в его индивидуально-авторской и исторической, культурно-эпохальной ипостасях, а также выявление сущности и конкретных механизмов развития литературной традиции. Глубокое осмысление этих проблем вписывает эстетическую саморефлексию Белого в общий контекст филологической и гуманитарной мысли ХХ столетия.

**Примечания**

1. Сугай Л.А. "…И блещущие чертит арабески" // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.С.14.

2. Текст очерка "Почему я стал символистом…" приводится по изд.: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

3. О глубоком осмыслении конфликта А.Белого с атмосферой "немецкого быта" уже в начале 1920-х гг., предложенном в эссе М.Цветаевой "Пленный дух" (1934), см.: Ничипоров И.Б. Миф об Андрее Белом в художественном сознании М.Цветаевой // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы. М., МГУ, 2002.С.87-96.

4. Текст исследования "Мастерство Гоголя" приводится по изд.: Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.

5. См.: Ничипоров И.Б. Механизмы порождения художественного текста в представлении И.Бродского // PRO=ЗА 3. Предмет: Материалы к обсуждению. Смоленск, СГПУ, 2005.С.168-170; Ничипоров И.Б. О духе и стиле эссеистской прозы И.Бродского о М.Цветаевой // Эйхенбаумовские чтения – 5: Материалы международной конференции по гуманитарным наукам. Вып.5. Ч.II: Художественный текст: история, теория, поэтика. Воронеж, ВГПУ, 2004.С.123-128.

6. Ничипоров И.Б. Вопросы психологии творчества в книге А.Белого "Мастерство Гоголя" // http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/560/8303

7. Казаркин А.П. Андрей Белый // Казаркин А.П. Русская литературная критика ХХ века. Томск, 2004.С.112.