

13. *Koshelev V. A. K. S. Aksakov i zapadnye revolyucii. Publicisticheskie stat'i 1848 goda // Literatura i istoriya. SPb.: Nauka, 1992. S. 306–312.*
14. *Ospovat L. A. K karakteristike istoricheskogo myshleniya K. S. Aksakova // Uchenye zapiski Tartuskogo gos. universiteta. № 831. Trudy po znakovym sistemam. XXII. Tartu, 1988. S. 117–126.*
15. *Slavyanofil'stvo: Pro et contra. Tvorchestvo i deyatelnost' slavyanofilov v ocenke russkikh myslitelej i issledovatelej. SPb.: Izd-vo russkoj Hristianskoj gumanitarnoj akademii, 2006. 1054 s.*
16. *Teoriya gosudarstva u slavyanofilov: Sb. statej. SPb., 1898.*
17. *Tyutchev F. I. Rossiya i Zapad / Sost., vstup. stat'ya, perevod i komment. B. N. Tarasova. M., 2007. 574 s.*
18. *Homyakov A. S. O starom i novom. Stat'i i ocherki. M.: Sovremennik, 1988. 462 s.*
19. *Cimbaev N. I. Zapiska K. S. Aksakova «O vnutrennem sostoyanii Rossii» i ee mesto v ideologii slavyanofil'stva // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya IX. Istoriya. 1972. № 2. S. 47–60.*
20. *Cimbaev N. I. Iz istorii slavyanofil'skoj politicheskoy mysli. K. S. Aksakov v 1848 godu // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. IX. Istoriya. 1976. № 5. S. 81–95.*

*С. И. Тимина*

### **ЗАБЫТАЯ КЛАССИКА (РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»)**

*В статье обосновывается высокая значимость обращения к поэтике классического русского наследия XX века на материале малоизученного романа Андрея Белого «Москва», последний прижизненный текст которого завершен писателем в 1930 году и не переиздавался до конца 1980-х годов. Москва, как «сердце России», стала главным героем романа на фоне трагических потрясений эпохи, периода между Империалистической войной и революцией. Богатейшая поэтика романа позволяет выявить и оценить эстетические тенденции, свидетельствующие об авторском прорыве в эволюции русской литературы XX столетия. Носитель огромной культурной традиции, Белый принадлежит к феноменам, сила и мощь влияния которых на литературу и культуру нашего времени очевидна.*

**Ключевые слова:** судьбы культуры, свобода творчества, образная система, новизна поэтики, киномышление, мелодирование.

*S. I. Timina*

### **FORGOTTEN CLASSICS (NOVEL MOSCOW WRITTEN BY ANDREY BELY)**

*The article grounds a high importance of the reference to the classical Russian poetics of the 20th century basing on the little studied novel Moscow by Andrey Bely. The last version of the novel finished by the author in 1930 wasn't republished until late 1980s. Moscow as the heart of Russia became a major character of the novel amidst the tragic tempests of that period, time between the imperialist war and the revolution. The rich poetics of the novel helps a reader to reveal and evaluate the aesthetic trends, which are the evidence of the author's breakthrough in the Russian literature of the 20th century. As a keeper of a huge cultural tradition, Andrey Bely is among those phenomena, whose strong and powerful influence over literature and culture of our time is obvious.*

**Keywords:** futures of cultures, freedom of creation, system of expressiveness, novelty in poetics, cinematic thinking, modulation.

Если роман А. Белого «Петербург» стал одним из наиболее важных идейно-философских и художественных явлений евро-

пейской литературной жизни XX века, то с романом «Москва», последним романом писателя, начатым в двадцатые годы и за-

---

вершенным 1 июня 1930 года, этого не произошло.

Не произошло прежде всего потому, что мы сами, словно Иваны не помнящие родства, как бы не заметили этого большого эпического явления, выбросив его за борт современности еще при жизни автора, да и после смерти «обнаружили» лишь спустя более пятидесяти лет... Покрытые плесенью формуляры романов А. Белого, хранящиеся в разного рода библиотеках страны, не содержат следов того, что к ним прикасалась рука человека, то есть читателя 1930–1980-х годов.

Впрочем, есть и другая причина. Мы еще и опасались. Нас постоянно предупреждали о том тлетворном влиянии, которое исторгают подобные книги, оберегая от этого влияния различными способами. Иногда — методом рецензирования непрочитанных нами книг, когда о Белом, например, писались статьи, заглавия которых освобождают от необходимости комментировать их содержание: «Модернизм — враг творчества», «Перлы психопатии», «Поэма страха» и т. п. Вводились и более серьезные средства «убеждения». Вот место из доклада А. А. Жданова «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» (1946): «Перехожу к вопросу о литературном "творчестве" Анны Ахматовой. Это так же удивительно и противоестественно, как если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузмина, *Андрея Белого*, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба, Зиновьевой Аннибал и т. д и т. п., то есть всех тех, кого наша передовая общественность всегда считала представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве» (курсив наш. — С. Т.) [5, с. 7].

А между тем сегодня мы держим в руках первое посмертное издание романа Андрея Белого, извлеченное из хранилищ спецхрана, магнетизирующее воздействие названия которого не менее сильно, чем заглавие романа «Петербург» [2].

«Субъективная эпопея», созданная в виде трех романов, объединенных общим замыслом и общим заглавием «Москва», была задумана Белым как большое полотно о судьбах России и сердца ее — Москвы. Под единой обложкой и единым названием «Москва» писатель соединил три части: «Московский чудаки», 1926; «Москва под ударом», 1927; «Маски», 1932.

С родиной писателя связывало чувство нерасторжимого единения, ощущение собственного предназначения, миссии, обязывающей к личному участию в ее судьбе, необходимости вывернуть все то, что набатом било в его стихах, прозе, что исследовал он в своих философских трудах. Роман «Москва» среди этих замыслов несомненно занимал особое место. Благодаря избранной эпической форме, Белый расширяет границы видения русской истории. Делая центром повествования и главным героем романа Москву, писатель создает концепцию Города, призванного раскрыть судьбоносный ход русской и мировой истории.

Текст романа не содержит в себе антитезы Петербург — Москва. Читатель не найдет здесь ожидаемых сравнений, параллелей. Белый не играет в исторические игры, связанные с вариативной ролью этих городов, их положением как столиц России и т. д. Москва интересует писателя как художника и историка в качестве самодовлеющего объекта предреволюционной кризисной русской истории. События романа завершаются зимой 1916 года, однако же время создания романа — советская эпоха — несомненно отсветом ложилось на его страницы. Обретенный трагический опыт послереволюционного десятилетия, уместивший в себе классовые битвы Октября, политые кровью поля Гражданской войны, взгляд на Россию из Европы сделали роман «Москва» явлением иной эпохи, усилили авторскую концепцию всемирного значения России.

Андрей Белый задумал свой роман как целостное художественное обобщение все-

---

го переживаемого нами исторического периода. Хотелось бы сосредоточить внимание на определении истории прежде всего как *переживаемого* периода. Современник смятенной эпохи между двух революций и после Октября, Белый обладал даром ощущения исторических эпох как некоего личного, глубоко внутреннего чувства. Он был не просто *со-временником*. Как верно определил свойство личности писателя Л. Долгополов, Андрей Белый «как будто носил в себе дух эпохи, дух времени» [4, с. 8]. Москва, как главный образ романа, воссоздается прежде всего в этой стихии переживаемого. Чувственно-эмоциональный подход к теме Города — это то, что сразу ощущает читатель. В свете общей концепции крушения мира накануне революции старая Москва предстает в образной системе романа убогой и грязной, с помойками, клопами, зелеными мухами, в паутине сплетен и слухов, мерзости и пошлости существования. Москва девяностых годов и начала XX века, с ее сумятицей, страхом перед грядущей кончиной и беснованием, как накануне страшного суда, «повисла над Тартаром» (А. Белый). Здесь рушатся нравственные устои мира интеллигенции, профессорская Москва на поверку оказывается беспомощной перед ликом истории, обреченной на фоне раздирающих ее сил зла.

В неповторимых красках художника Москва пестра, разноголоса, разноречива. Ее социальная мешанина выведена Белым через опредмеченное описание людей (походка, одежда, голоса и т. д.): «Здесь человек мельтешил, чихал, верещал, фыркал, шаркал, слагаясь из робких фигурок, выюркивающих из ворот, из подъездов пропсяченной, непроветренной жизни: ботинками, туфлями, покрытые трепанями картузами, платками, фуражками <...>» [2, с. 25].

А вот другая Москва, город иных социальных слоев: «Там шуба из куньего, пышного и черно-белого меха садилась в авто — точно в злого рычащего мопса <...>, бли-

стала толпа золотыми зубами, пенсне и моноклями и за ними всеми кареты, пролетки, ландо» [там же].

Взгляд художника на Москву как будто помещен в различные точки пространства. Он видит город сверху, в панораме всей ее огромной протяженности, в разбросе разновысоких золотоголовых церковок, рисует крыши, зеленые, красные, низкие, высокие, столкновение домов, флигелей, мезонинов, спускаясь ниже — слышит раскаты пролеток. А внизу детали Москвы: «Миллионер Пушкин стены гостиной своей заказал написать Пикассо» [2, с. 201].

Сохраняя эти картины узнаваемого мира, А. Белый стремится сделать их деталями главного обобщенного образа Города-символа, который ходом самой истории подведен к последней черте: «Москва... Огромная старуха, вяжущая тысячелетний и роковой свой чулок», чья гибель имеет последствия для всего мира: «Москва вскармливала на груди своей вихрь мировой» [2, с. 159].

Сила художественной проникновенности Андрея Белого как подлинного творца несет в себе сложнейшее сочетание острой мысли в ее сплетении с глубиной чувственного постижения. Опутанная зловещей паутиной Москва «над Тартаром» вызывает у писателя чувство глубокой национальной боли, настолько сильное, что оно вступает в соперничество с самой идеей гибели города в его обреченной исторической консервативности. Этот мотив сильной мелодией пронизывает художественную структуру произведения. И тогда в описание Москвы врываются тонкие, как бы нежной пастелью рисованные картины городских пейзажей, московских дворишков с пышными кустами сирени, где пасется коза, тычутся щенята; мажорных церквей, описания, пересыпанные роскошью метафор и эпитетов, до боли ранящих деталей. Как на лучших полотнах живописцев поднимается со страниц Белого разноэтажный город в его невообразимой архитектуре,

---

сетью переулков как неотъемлемой приметой Москвы, диалогах московских говорюв. Не перестаешь удивляться, как в хоре вульгарно-социологических суждений и обвинений конца двадцатых годов смогла найти выход чистая нота критика, писавшего о прозе А. Белого: «От этих очаровательных картин, сцен, мелочей веет жизненным, чудесным и осенним, словно от антоновки. В них необычайная утонченность, острота, выразительность и своеобразие художественных восприятий соединяется с наивностью и с простотой, граничащей с чем-то детским и непосредственным. После Белого мы стали богаче» [3, с. 230].

В последней части романа облик города окрашен особенно сильными лирическими интонациями. Москва видится в образе коня с медным отливом, раздутыми ноздрями и — ланьими глазами. Таким образом, если Петербургу, столице империи, был произнесен Белым холодный, безжалостный приговор, то старая Москва — сердце России — болезненно шла, уносимая потоком времени к своей исторической гибели. В стилистике Белого гибель ее сопровождается звуком надсадного кашля («кашляло время»): «Смотрите-ка — кровь на платке!» [2, с. 127]. Неумолимые шаги истории с ее жестким исходом в виде приближающейся мировой войны и следующей за ней революцией под пером Андрея Белого обостренно раскрывают прогнозирующую концепцию драматического пути России.

И тем не менее: «Открылась бездна, звезд полна ...» — эпитафия, взятый Белым из Ломоносова, завораживающе передает нам это полное бездн повествование, его облучающую волшебную силу.

Прозу Андрея Белого читать трудно. Это не развлекательное чтение для послеобеденного отдыха. Вспомним, наша лучшая отечественная литература всегда предполагала в читателе сотворчество. На это же ориентирует нас и Белый. «Отдельные отрывочные фразы, зарисовки, сцены, монологи и диалоги, — пишет исследователь, —

объединяются не внешней связанностью повествования (хотя она и может быть прослежена), а внутренним, скрытым смыслом, который раскрывается в общей идее приближающихся мировых изменений и потрясений» [4, с. 530].

Академик Д. С. Лихачев пишет: «Бывает косноязычие Моисея и косноязычие дурака. У Белого было косноязычие пророка» [6, с. 6].

Современный читатель, владеющий системой кадрового, монтажного киномышления, пропустивший через свое сознание образные миры Кафки и Джойса, побывавший на выставках Филонова и Дали, думается, сегодня готов к восприятию художественной палитры Белого с его мифологизированной структурой. Белый один из первых открывает новый вид перспективы: отражающихся друг в друге кривых зеркал, которая помогает ему увидеть и изобразить фантазмагоричность современности.

В сложном сопряжении приемов у Белого можно увидеть гоголевскую традицию, которую так высоко он ценил, изучая на протяжении всей жизни. Есть соблазн, приведя суждения Белого о Гоголе, отнести их к творчеству Белого: «Гоголь умел растворять небо восторгом души и даже за небом провидеть что-то, потому что герои его собирались разбежаться и вылететь из мира. Но Гоголь знал и другое небо, как бараний тулуп или крышка винного погреба... А когда погреб соединял он с кипящей пеной туч, или когда редьку соединял он с существами, летающими по воздуху, у него получалось страшное подобие земли и людей: то земля — не земля, а те люди — не люди» [1].

Такое сопоставление гоголевской манеры и стиля Белого отнюдь не надуманно, и сегодня нам особенно очевидна протяженность во времени и настойчивое переосмысление в XX–XXI веках классических традиций. Для Белого это была установка на единство культуры.

Если не включиться в игру, затеянную Белым с масками, очень многого просто не

---

понять. Ранее присущая Белому-символисту система фантазмагорического мышления, где жизнь — кружение масок, сменилась жесткой необходимостью понять игру времени, в котором маски — способ упрятаться или упрятать кого-то, средство обывательской ухмылкой замаскировать крушение мироздания, а морщинами безобидных на вид благоухающих сиренью московских переулков грозовой эпохи прикрыть чудовищную, угрожающую самой жизни пучину, в которой могут быть погребены гуманизм, духовность, будущее. В романе «Москва» парад масок выявляет как бы расстановку сил в театре жизни, как это видится режиссеру и постановщику этого кровавого спектакля в эпоху, когда Россия «вся колеблется над бездною» (Ф. Достоевский).

В эстетическую программу романа «Москва» заложены такие приемы, как непривычные в жанре прозы интонирование, звукопись, мелодирование прозаической речи. Белый — поэт поразительно остро и чутко слышащий звук, слово, сочетание и вязь слов, вносит музыкальные ритмы в строй фразы, в целые абзацы текста. Если учесть, что одновременно с романом Белый пишет трактаты по стиховедению («О ритмическом жесте») и продолжает работу над «Словарем рифм», то ясно, что вопросы «пульсации ритмов» в прозе волнуют его всерьез.

Выявление возможностей слова-образа, словесная игра доведены у Белого даже не до предела, а до запредельности. Так в образной и функциональной окраске фамилий и имен героев не просто бешеный фейерверк фантазии, почти каждая фамилия — это объемный образ, либо шарж, либо симфония созвучий. В романе сотни, десятки сотен фамилий. Все они жестко прикреплены к сверхзадаче — идее, образу,

сюжетной линии. Например, группа французских туристов, приехавших изучать Русь, именуется: Никола Колэно, Пьер Бэдро, Поль Петроль, Онорэ Провансаль, Жан Эдмон Санжюпон и Диди Лафуршэт.

Говоря о причинах неписанности романа «Москва» в литературную ситуацию тридцатых и последующих лет, сегодня важно выявить те эстетические тенденции, которые свидетельствуют об авторском прорыве в эволюционном пути русской литературы XX века. Белый ощущал драматизм своего отрыва от ситуации в культуре советской эпохи. Вспоминая, что Ломоносов ругал Сумарокова, как непонятый Гоголь бежал за границу, как гоготали над Маяковским, Белый дерзко заявлял: «Я, может быть, жалкий Вагнер, фанатик, праздно исчисляющий квадратуру круга, не мне знать, добился ли я новых красок, но, извините, и не Булгарину XX века, при мне пребывающему, дано это знать, лишь будущее рассудит нас (меня и мой «стиль», мою «технику»). Необычное сегодня может завтра войти в обиход» [2, с. 762]. Это уже был настоящий писательский манифест, обращение через головы критиков к следующим поколениям. Однако в этих же строках горечь непонятого.

Кто-то из современников Белого сказал, что писатель был крупнее всего написанного им. Так и о каждом его произведении можно сказать, что смысл их значительно более глубок, нежели те извлеченные с помощью анализа фрагментарные или обобщенные наблюдения над концепцией романов, системой образов, языком и стилем. Носитель огромной культурной традиции, Андрей Белый относится к тем феноменам, сила и мощь влияния которых на литературу и культуру нашего времени еще не полностью осмыслены.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белый А.* Луг зеленый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. М.: Искусство, 1994. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml)

- 
2. *Белый А.* Москва. / Сост., вступ. ст., прим. С. И. Тиминой, М., 1989. 787 с.
  3. *Воронский А.* Литературные портреты. Т. 1. М., 1928. 470 с.
  4. *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 525–623.
  5. *Жданов А.* Доклад «О журналах "Звезда" и "Ленинград"» // Большевик. 1946. № 17–18. С. 3–9, 12–14.
  6. *Лихачев Д. С.* От редактора // Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 5–6.

#### REFERENCES

1. *Belyj A.* Lug zelenyj. Kritika. EHstetika. Teoriya simvolizma: V 2 t. T. 1 / Vstup. st., sost. A. L. Kazin, komment. A. L. Kazin, N. V. Kudryasheva. — M.: Iskusstvo, 1994. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml)
2. *Belyj A.* Moskva. / Cost., vstup. st., prim. S. I. Timinoj. M., 1989. 787 s.
3. *Voronskij A.* Literaturnye portrety. T. 1, M., 1928. 470 s.
4. *Dolgoplov L. K.* Tvorcheskaya istoriya i istoriko-literaturnoe znachenie romana A. Belogo «Peterburg» // Belyj A. Peterburg. L.: Nauka, 1981. S. 525–623
5. *Zhdanov A.* Doklad «O zhurnalah "Zvezda" i "Leningrad"» // Bol'shevik. 1946. № 17–18. S. 3–9, 12–14.
6. *Lihachev D. S.* Ot redaktora // Belyj A. Peterburg. L.: Nauka, 1981. S. 5–6.

*Л. Е. Ляпина*

#### ЖАНР МЕЛОДИЙ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

*Статья посвящена изучению поэтики нежанра «мелодий», сформировавшего собственную традицию. Прослеживается история этого жанра; выявляются его признаки и степень их вариативности; взаимосвязи «балладной» и «элегической» модификаций в контексте развития отечественного романтизма.*

**Ключевые слова:** лирика, жанр, традиция, цикл, баллада, элегия, стих.

*L. Liapina*

#### MELODIES AS A GENRE IN RUSSIAN LYRICS OF XIX S.

*The aim of the article is to investigate the poetics of a neo-genre named «melodies», which has formed it's own tradition. We traced the history of this genre; named it's special features; described the relations of it's ballade and elegy variants in the context of romanticism in our country.*

**Keywords:** lyric, genre, tradition, cycle, ballad, elegy, verse.

Проблемы статуса и поэтики постриторических жанров в литературе составляют одну из актуальных сфер литературоведческого знания. По выражению Н. Д. Тамарченко, при эскалации «антитрадиционализма» «создание жанра путем воспроиз-

ведения его первообраза сменяется варьированием формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов», которое, в свою очередь, ведет к появлению «устойчивых жанровых стереотипов» [15, с. 46–47]. С одной стороны, со-