

УДК 82.0(091)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ – САТИРИК*О.А. Клинг***Аннотация**

В статье осмысляются особенности творчества Андрея Белого как сатирика. Он ставится в ряд величайших русских сатириков. Особое внимание уделяется влиянию на Белого поэтики Н.В. Гоголя. Прослеживается эволюция Белого-сатирика от его первых шагов в литературе до позднего творчества, ставится теоретический вопрос о соотношении сатирического и лирического. Взаимопроникновение этих двух начал определило неповторимость комических приёмов писателя.

Ключевые слова: Андрей Белый, сатира, комическое, эволюция писателя, сатирическое, лирическое, сатирические приёмы и поэтические образы, Н.В. Гоголь, деконструкция гоголевских приёмов.

В ряду великих русских сатириков XIX – XX веков (Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.П. Чехов, М.А. Булгаков, М.М. Зощенко и др.) имя Андрея Белого почти не упоминается. Не встречается оно и в привычной обойме сатириков второго ряда. Почему это произошло? Либо потому, что для этого исходя из особенностей творчества писателя нет оснований. Но возникает вопрос: так ли это? Либо потому, что творчество Белого по амплитуде своих модусов настолько разнообразно, что сатирический элемент тонет среди других. Потому-то и сложился определённый стереотип. Но тогда его надо разрушить.

Для ломки этого стереотипа есть все основания. Примечательно, что в своём первом опубликованном художественном произведении – «Симфонии» (2-й, драматической) – Андрей Белый предстал как писатель сатирической направленности. Всегда важно, в каком статусе писатель дебютировал перед публикой. По прошествии времени кажется не случайным тот факт, что Белый первой (в 1902 г.) опубликовал не созданную в 1900 г. «Северную симфонию» (у неё подзаголовок «героическая», указывающий на «героический модус» произведения), а написанную в 1901 г. 2-ю «Симфонию», где наряду с другими обозначена сатирическая доминанта. В предисловии ко 2-й «Симфонии» Андрей Белый наряду с «музыкальным», «идейно-символическим» на второе место ставил «смысл» «сатирический». (А всего, на языке Белого, в «Симфонии» «три смысла».) Итак, «второй смысл – сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности» [1, с. 9]. Это своеобразный манифест Белого-сатирика. Здесь декла-

рируются структурообразующие для сатиры «осмеяние» (здесь и ниже курсив наш. – О.К.), «сатирическое отношение к людям и событиям», которые к тому же отражают состояние «окружающей действительности».

Правда, «преобладающим» в «Симфонии» Белый называет «идейный смысл», а не музыкальный или сатирический. Не будем в угоду своей концепции о Белом-сатирике замалчивать это обстоятельство, которое, как уже отмечалось выше, связано со стилистической многополярностью текстов Белого. Тем не менее писатель подчёркивает: «...За музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла» [1, с. 97].

Но вернёмся к своеобразному манифесту Белого-сатирика. В нём обнаруживается весьма неожиданная для молодого писателя-символиста апелляция к классическому, сложившемуся в русской литературе XIX века пониманию назначения и природы сатиры. Нотки здесь почти гоголевские. Размышления Белого о том, «мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно», и рекомендация «вместо ответа... внимательнее приглядеться к окружающей действительности» перекликаются с заключительным монологом Автора в «Театральном разъезде»: «Презренное и ничтожное, мимо которого он (человек. – О.К.) равнодушно проходит всякий день, не возросло бы перед ним в такой страшной, почти карикатурной силе, и он не вскрикнул бы, содрогаясь: “Неужели есть такие люди?”...» [2, с. 284]. Переключка Белого с Гоголем заключается не только в слове «люди», а в чём-то большем – в понимании природы смеха. В уста Господина Н Гоголь вложил авторасшифровку собственного сатирического кода: «Мне говорила сейчас одна очень умная дама, что она тоже смеялась, но при всём том пьеса произвела на неё *грустное впечатление* (курсив наш. – О.К.)» [2, с. 269]. В этом свойстве комизма позднего Гоголя кроется непонимание современниками его как сатирика. Не смешно. Или не очень-то смешно, а скорее грустно. Но к этому Гоголь шёл долго.

В «Мастерстве Гоголя» Белый в специальной таблице к разделу «О творческих фазах Гоголя» насчитал их три. Они различаются по многим параметрам. Вслед за Белым скажем, что в первой творческой фазе у Гоголя доминируют юмор, веселье, во второй (рубеж между первой и второй – 1831 г.) – ирония, в третьей (рубеж между второй и третьей – 1836 г.) – сатира. Это целые этапы эволюции. Белый же в плане комического начинает сразу со второй (иронии) и третьей (сатиры) гоголевской фаз, минуя первую: у него, Белого, практически нет юмора и веселья, как это было у Гоголя в изображении «малороссийской» жизни. Атмосферу жизни героев «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь, по мнению Белого, противопоставлял петербургской жизни, где нет тоски по идеалу, стремления к общим, высоким целям. Белый подчёркивал, что у Гоголя эпохи «Вечеров...» часто встречается слово «все». То, что выпадает из этого понятия «все», связано с миром зла. Но пока Гоголь только смеётся. Белый же, живущий в другую историческую эпоху, не смеётся почти никогда. По крайней мере, смех этот скорее от Ницше – от него идёт мороз по коже. В статье 1909 года «Гоголь» Белый писал об этом: «Самая родная, нам близкая, очаровывающая душу и всё же далекая, всё ещё не ясная для нас песня – песня Гоголя. И самый

страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и всё же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, – смех мертвеца, смех Гоголя!» [3, с. 309]. Но в сходном ключе можно описать и смех самого Белого. «Страх Гоголя сочится сквозь все фазы творчества Блока...» [4, с. 296] – это суждение о Блоке из «Мастерства Гоголя» можно распространить и на самого Белого.

Уже во второй «Симфонии» Андрея Белого царят ирония и сатира. Белый то ставит под сомнение разумность (на языке писателя-символиста – реальность) отдельных сторон действительности (свойство иронии), то полностью перечёркивает её во имя идеала. Этот идеал (небесный по своей природе) там, в ином мире и в душе Автора. В связи с «Петербургом» Белый отмечал: «декорации города – по “НП”» («не верьте Невскому») [4, с. 302]. Хотя в связи с «Симфониями» Белый указывал на влияние Ницше («...детские ещё перепевы...» [4, с. 301]), уже там след Гоголя-сатирика очевиден. Ещё А.С. Пушкин (1836) называл «Невский проспект» «самым полным его произведением». В связи со «Старосветскими помещиками» он высказал суждение о том, что зрелый Гоголь «заставляет вас смеяться сквозь слёзы грусти и умиления» [5, с. 460]. Гоголь потом прозрачно процитирует Пушкина в «Мёртвых душах», когда напишет о том, что ему предстоит «озирать её (жизнь. – *О.К.*) сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы» [6, с. 73]. Белый-сатирик эти слёзы знал; вот только смеха у него, как отмечалось выше, не было. Впрочем, и в вышедшей в 1900 г. в переводе на русский язык книге «Смех» А. Бергсон отмечал в смехе сходное: «Он – веселье. Философ... найдёт в нём иногда, и притом в небольшом его количестве, некоторую дозу горечи» [7, с. 123]. В связи же с сатирой Белого речь пойдёт не о «некоторой дозе», а в целом о «горечи».

Музыкальность «Симфоний» переключается не только с произведениями Ницше (а через них с библейскими текстами), но и с ритмизованной прозой Гоголя. В связи с этим хочется отметить ещё одну особенность сатиры в целом. По своей природе она в чём-то сходна с лирикой: и в сатире, и в лирике присутствует установка на субъективное видение мира, чрезвычайно велика роль автора, идентичны сами способы создания эстетической действительности, деконструкции реальности, наконец, тропы и другие средства изобразительности взяты если не из одного, то из сходного арсенала. Не случайно великие русские сатирики – поэты (Фонвизин, Грибоедов и др.), да и будущий самый великий русский сатирик Гоголь начинает со стихов, но потом всю силу своего поэтического темперамента переливает в прозу. Белый тоже в создании своих сатирических образов работает на грани поэтических приёмов. «...Проза Белого в звуке, образе, цветописи и сюжетных моментах – итог работы над гоголевской языковой образностью; проза эта возобновляет в XX столетии «школу» Гоголя» [4, с. 309]. Но и Белый 1909 года отмечал: «Быть может, Ницше и Гоголь – величайшие стилисты всего европейского искусства, если под стилем разуметь не слог только, а отражение в форме жизненного ритма души» [3, с. 318]. В понимании и раннего, и зрелого Белого «школа Гоголя» заключается в стиле – «отражении в форме жизненного ритма души». Другими словами, мировидение писателя, особенности его психологического склада (во многом именно под влиянием Гоголя отчётливо сатирические) определили формирование Белого-сатирика.

Это всё проявилось уже во второй «Симфонии»:

«У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной тужурке, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.

Он сентиментально смотрел на экземпляр немецкого перевода сочинений Максима Горького, пощипывая подбородок.

Перед книжным магазином стояла пара рысаков. На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, чёрными усами и нависшими бровями.

Это был как бы второй Ницше.

Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто.

Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж.

Ницше тронул поводья, и свинья, везома рысаками, отирала пот, выступивший на лбу.

Студент постоял перед окном книжного магазина и пошёл своей дорогой, стараясь держать себя независимо.

Много ещё ужасов бывало...

Темнело. На востоке была синяя дымка, грустно туманная и вечно скучная, а с бульвара неслись звуки оркестра» [1, с. 100].

У Белого гоголевский сатирический приём (например, в описании Собакевича: Чичикову он «показался (подчёркивается субъективное видение главного героя. – О.К.) весьма похожим на средней величины медведя» [6, с. 56]) используется без опоры на присутствующее в подтексте «как». Белый без всяких своего рода «строп»-сравнений пишет: «Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто». Но в этом образе человека-свиньи не только след Гоголя, но ещё и Салтыкова-Щедрина («Сказки»), Чехова («Хамелеон» и другие ранние произведения), наконец, школы русской сатирической журналистики. Сатира Белого полигенетична.

Впрочем, образ *свиньи* мы видим и в описании города: «Дома гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи» [1, с. 98]. Здесь можно увидеть некий спор с Бергсоном, который считал, что «пейзаж может быть красивым, привлекательным, величественным, невыразительным или безобразным; но он никогда не будет смешным». Это предопределено тем, что «не существует комического вне собственно человеческого» [7, с. 11]. У Белого же пейзаж, пусть и урбанистический, внешне смешон, но на самом деле пугает.

Сатирические образы характерны и для поэзии А. Белого. Но в первой его стихотворной книге «Золото в лазури» сатиры и комического в целом мало. Исключение – цикл «Прежде и теперь», где в изображении прежнего в идиллической стилистике сквозят ирония и порой даже юмор («Красавец Огюст, / на стол уронив табакерку, задев этажерку, обнявши подругу за талью, склонился / на бюст» («Прощание»)), а в изображении современности проступают элементы сатиры («Мелькают прохожие, санки... / Идёт обыватель из лавки / весь бритый, старинной осанки... / Должно быть, военный в отставке» («Незнакомый друг»)).

Однако уже в «Пепле» царит стихия сатиры, во многом некрасовского толка, что не отменяет переключки с другими сатириками, в том числе Гоголем. Яркий тому пример – «Веселье на Руси»:

Как несли за флягой флягу –
Пили огненную влагу.

Д'накачался –
Я.

Д'наплясался –
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх –
Людям грех!
Эх – курам смех!

Трепаком-паком размашисто пошли: –
Трепаком, душа, ходи-валяй-вали:

Трепака да на лугах,
Да на межах, да во лесах –

Да обрабатывай!

По дороге ноги-ноженьки туды-сюды пошли,
Да по дороженьке вали-вали-вали –

Да притоптывай!

Что там думать, что там ждать:
Дунуть, плюнуть – наплевать:
Наплевать да растоптать:
Веселиться, пить да жрать.

В стихотворении «Вечерком» и деревенская природа изображается сатирически: «Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет / Хворостом шуршит. / Солнце меркнет, виснет, гаснет, / Пав в семью раakit». Так происходит комическое низведение с пьедестала важнейшего для Белого эпохи «Золота в лазури» символа солнца.

Апогей комического в «Пепле» – цикл «Город» и особенно «Маскарад» (из него вырастет стилистика «Петербурга»), а также в примыкающих к «Маскараду» стихотворениях «Вакханалия», «Арлекинада», «Похороны». Особняком стоит стихотворение «В Летнем саду».

Творческая вершина Белого-сатирика – роман «Петербург». Белый и сам осознавал значимость сатиры в нём, отмечая в романе, «во-первых, отрывки лирико-сатирического характера». Говоря же об основной идее романа, Белый так и писал: «Эта идея с достаточной ясностью намечается в сатирическом отношении автора к отвлечённым от жизни основам идеологий, которыми руководствуются наши бюрократические круги, которыми руководствовались и наши крайние партии в эпоху 1905 года; отсюда – иллюзионизм восприятий всех жизненных явлений как у героев реакции, так и у некоторых революционеров. Автор становится на точку зрения иллюзионизма и рисует в романе своём мир и жизнь с преувеличенной отвлечённостью, ибо эта-то отвлечённость и подготавливает трагедию главных действующих лиц» [8, с. 498].

Сходство, как уже отмечалось выше, художественных приёмов в изображении сатирического и лирического позволило Белому органично сочетать два

этих начала на уровне всего романа, а также на уровне глав, подглавок, своего рода прозаических строф, восходящих на микротекстовом уровне к Библии, Гоголю и Ницше. Например, в главке «Так бывает всегда» сначала идёт сатирическое, гротесковое, почти фантазмагорическое в духе Гоголя описание Николая Аполлоновича в красном домино (пародия на революции 1905 года), преследующего Софью Лихутину.

«Женская тень, уткнув лицо в муфточку, пробежала вдоль Мойки всё к тому же подъезду, откуда она выбегала по вечерам и где теперь на холодной ступеньке, под дверью, сидел Николай Аполлонович; подъездная дверь перед ней отворилась; подъездная дверь за нею захлопнулась; тьма объяла её; точно всё за ней отвалилось; чёрная дамочка помышляла в подъезде о таком всё простом и земном; вот сейчас прикажет поставить она самоварчик; руку она уже протянула к звонку, и – тогда-то увидела: какое-то очертание, кажется маска, поднялось перед ней со ступени...

А когда открылась дверь и подъездную темноту озарил на мгновение из двери сноп света, то восклицание перепуганной горничной подтвердило ей всё, потому что в открытой двери сперва показался передник и перекрахмаленный чепчик; а потом отшатнулись от двери – и передник, и чепчик. В световой яркой вспышке открылась картина неопишуемой странности, и чёрное очертание дамочки бросилось в открытую дверь.

У неё ж за спиною, из мрака, восстал шелестящий, темно-багровый паяц с бородатою, трясущейся масочкой.

Было видно из мрака, как беззвучно и медленно с плеч, шуршащих атласом, повалили меха николаевки, как две красных руки томительно протянулись к двери. Тут, конечно, закрылась дверь, перерезав сноп света и кидая обратно подъездную лестницу в совершенную пустоту, темноту: переступая смертный порог, так обратно кидаем мы тело в потемневшую и только что светом сиявшую бездну.

Через секунду на улицу выскочил Николай Аполлонович; из-под полы шинели у него болтался кусок красного шёлка; нос уткнув в николаевку, Николай Аполлонович Аблеухов помчался по направлению к мосту» [8, с. 54–55].

В сатирических приёмах Белого в «Петербурге», как и у Гоголя, сквозит лирическое свойство крайне субъективного преломления изображаемой действительности. Так изображается пространство («в световой яркой вспышке открылась картина неопишуемой странности»; «так обратно кидаем мы тело в потемневшую и только что светом сиявшую бездну»), вещный, предметный мир («было видно из мрака, как беззвучно и медленно с плеч, шуршащих атласом, повалили меха николаевки, как две красных руки томительно протянулись к двери»; «шелестящий, темно-багровый паяц с бородатою, трясущейся масочкой»).

Но и в следующем сразу за процитированным фрагментом лирическом отступлении (оно одно из самых ярко окрашенных авторским, личностным началом) проступает сатирическая основа – и как способ самоиронии, и как особенность мировидения и его художественного претворения:

«Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговою игрой: ты – мучитель жестокосердый; ты – непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал; бегал я на твоих ужасных проспектах и с

разбега взлетал на чугунный тот мост, начинавшийся с края земного, чтоб вести в бескрайнюю даль; за Невой, в потусветной, зелёной там дали – повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность и что он – не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков.

От островов тащатся непокойные тени; так рой видений повторяется, отражённый проспектами, прогоняясь в проспектах, отражённых друг в друге, как зеркало в зеркале, где и самое мгновение времени расширяется в необъятности эонов: и бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века» [8, с. 55].

Два начала – сатирическое и лирическое – без всякого зазора воплотились ближе к концу лирического отступления «Петербург, Петербург!»:

«О, большой, электричеством блещущий мост!

Помню я одно роковое мгновение; чрез твои сырые перила сентябрёвскую ночью перегнулся и я: миг – и тело моё пролетело б в туманы.

О, зелёные, кишашие бациллами воды!

Ещё миг, обернули б вы и меня в свою тень. Непокойная тень, сохраняя вид обывателя, двусмысленно замаячила б в сквозняке сырого канальца; за своими плечами прохожий бы видел: котелок, трость, пальто, уши, нос и усы...» [8, с. 55–56].

Так как в этом лирическом отступлении, в отличие от других, нет графического выделения с помощью сплошного отступа, трудно определить, что идёт дальше: основной (сатирический) текст или лирический – столь нерасторжимо взаимопроникают друг в друга два этих начала.

«Проходил бы он далее... до чугунного моста.

На чугунном мосту обернулся бы он; и он ничего не увидел бы: над сырими перилами, над кишашей бациллами зеленоватой водой пролетели бы лишь в сквозняки приневского ветра – котелок, трость, уши, нос и усы» [8, с. 56].

В главке «Точно плакался кто-то» Белый умышленно демонстрирует подобие, эквивалентность сатиры в прозе и стихии лирики. Вслед за описанием красного домино (Н. Аблеухова) на балу у Цукатовых («Ярко-красное домино, переступая порывисто, повлекло свой атлас по лаковым плитам паркета; и едва-едва оно отмечалось на плитках паркета плывущею пунцовеющей рябью собственных отблесков; пунцовея по зале, как будто неверная лужица крови побежала с паркетика на паркетик; а навстречу затопали грузные ноги, издали заскрипели огромные на домино сапоги» [8, с. 156–157]) Белый вкладывает фрагмент из собственного стихотворения «Маскарад» в уста своего героя, «какого-то дерзкого кадетика» [8, с. 156–157]:

Кто вы, кто вы, гость суровый,
Роковое домино?
Посмотрите – в плащ багровый
Запахнулося оно.

Сатира, претворённая и в прозе, и в лирике, у Белого одноприродна. Это характерно для всего корпуса произведений писателя. Исключение, но не столь контрастное, представляет собой «Котик Летаев» (роман начал печататься частями с 1916 по 1918 годы; отдельное издание – 1922 год), где доминирует не сатирическая, а идиллическая тональность. Белый будто предчувствует, что

впереди окончательное крушение и без того уже ушедшего в прошлое мира детства, который символизирует для него гармонию и счастье. В Котике Летаеве почти нет ничего от сатирического, почти пародийного Н.А. Аблеухова, хотя оба героя автобиографичны. В эпилоге «Котика Летаева», написанном уже после 1917 года, Белый создаёт своего рода эпитафию ушедшему навсегда детству и прежней России: «Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница расширений моих; по ступеням её я всхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим; на вершине её – ждёт распятие...» [9, с. 520]. А в концовке эпилога ужасающая гоголевская фантазмагория: «Распинаю себя. Стая воронов чёрных меня окружила и каркает; закрываю глаза; и в закрытых ресницах: блеск детства. Перегоревшие муки мои – этот блеск. Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть» [9, с. 520]. Воскресение этого «Духа» – «Крещёный китаец» (1921), «Записки чудака» (написаны в период между «Котиком Летаевым» и «Крещёным китайцем»).

Концовка «Крещёного китайца» – перепев финала «Котика Летаева»: «И я просыпаюсь; и вижу в окошечке, скатится звёздочка – светленьким следиком; к утру возложат атласы, китайские канфы; природа, как старый китаец, древнеет проростами; папа – крещёный китаец!» [9, с. 277]. «Папа» Белого в «Крещёном китайце» резко контрастирует с сатирическим Аполлоном Аполлоновичем Аблеуховым из «Петербурга». Однако не может не удивить, как близко соприкасаются по своему техническому мастерству и воплощению способы создания мира у Белого в идиллических «Котике Летаеве» и «Крещёном китайце», восходящих к гоголевским «Старосветским помещикам», и в лирико-сатирическом «Петербурге».

При всём несходстве разнополярных модусов общее обнаруживается в предельно субъективных приёмах воссоздания мира и человека в нём. Об этом писал сам Белый в предисловии к неосуществлённому изданию «Котика Летаева»: «Но в моих “субъективных” бредах есть далеко не субъективный и наукой ещё не до конца изученный материал...» [9, с. 496]. Амбивалентная природа художественного мира Белого, где идиллия по приёмам создания похожа на сатиру, и дала писателю основание в 1922 году в «Послесловии» к «Запискам чудака» не только назвать эту книгу «странной» [9, с. 493], но и признаться в ненависти к ней. Более того, Белый называет «Записки чудака» «сатирой на самого, пережитое лично» [9, с. 491]. Но отсюда перекидывается мостик к сатире Белого 20–30-х годов XX века.

А дальше у Белого идёт особый взлёт сатирического мировидения: в послереволюционном творчестве писателя обостряется трагическое противостояние личности писателя и окружающего мира. В первую очередь это заметно в эпопее «Москва». Она сатирична в своей основе. Даже прошлое здесь переосмысливается, как и в «Петербурге», в сатирическом ключе. Как отмечал Белый в предисловии к «Московскому чудаку» (1925), «лишь во втором томе вступает тема современности. “Москва” – наполовину роман исторический. Он живописует нравы прошлой Москвы; в лице профессора Коробкина, учёного мировой значимости, я рисую беспомощность науки в буржуазном строе. В лице Мандро изживает себя тема «Железной пяты» (поработителей человечества); первый том моего романа рисует схватку свободной по существу науки с капиталистическим

строим; вместе с тем рисуется разложение дореволюционного быта». И далее следует признание: «В этом смысле первая и вторая часть романа (“Московский чудак” и “Москва под ударом”) суть сатиры-шаржи; и этим объясняется многое в структуре и стиле их» [10, с. 3].

И действительно, в этих двух книгах Москва изображена в сатирической стилистике «Петербурга». Взять хотя бы описание города: «Москва! Разбросалась она развысокими, малыми, средними, бесколонными и колончатыми колоколенками над сияющими златоглавыми, одноглавыми, пятиглавыми, витоглавыми церковками елизаветинской, александровской и прочих эпох; в пылищи небесные встали зелёные, красные, деревянные, плоские, низкие, или высокие крыши оштукатуренных, или выложенных глазурью, или одетых в лохмотья опавшей извёстки домин, домов, домиков, севших в деревья, иль слитых, – колончатых, бесколонных, балконных и рокококистых – с лепкой, с аканфом, с кариатидами, поддерживающими уступы, карнизы, балконы, с охотами на зверей, заполнявшими фронтоны треугольники: домов, домин, домиков, составлявших – Люлюхинский, Неграбихинский, Табачихинский и Салфеточный переулки; и – далее: первый, второй, третий, пятый, четвертый, шестой и седьмой Гнилозубов с Торговою улицей. Улица складывалась столкновением домов, флигелей, мезонинов, заборов – кирпичных, коричневых, тёмно-песочных, зелёных, кисельных, оливковых, белых, фисташковых, кремowych; вывесок пестропёрая лента над тротуарами засверкала большим савостьяновским кренделем; там – золотым сапогом; и кричала извозчицьею подколесиной, раскатайною тараторой пролеток, телег, фур, бамблящих бочек, скрежещущих ящеров – номер четвертый и номер семнадцатый» [10, с. 7].

В данном описании Москвы сквозит некий лирический подтекст (заметим, однако: сильно шаржированный). Но и сатира Белого предстаёт во всём своём блеске: «Вот и стала Москва-река. Салом омутилась, полуспособная течь, пропустила ледишко: и – стала всей массой своей: ледостаем блистающим» [10, с. 48].

Сатирическое начало ощутимо в мемуарной трилогии Белого. Многие её страницы, особенно в книге «Между двух революций», созданы под сильным влиянием гротеска романа «Петербург». Так, в главе «Майское маянье» из воспоминаний «Между двух революций» писатель не только возвращается к подробно прописанному в «Петербурге» любовному треугольнику «Блок – Менделеева – Белый», но и к мотиву маски и домино: «Но я – вернусь, хотя бы закрыв лицо маской, закутавши плечи и грудь домино» [11, с. 74]. Сатирический темперамент прорывается, брызжет в критике и особенно публицистике Белого (взять хотя бы эссе «Штемпелеванная калоша»), письмах.

Этим своим ярчайшим и во многом неповторимым даром Андрей Белый окажет воздействие на всех сатириков XX века – от В.В. Маяковского до М.А. Булгакова и М.М. Зощенко. Но это другая тема, которая ждёт своего изучения. Нам же важно было показать, что Белого с полным правом можно назвать писателем-сатириком.

Summary

O.A. Kling. Andrei Bely as a Satirist.

The article interprets the peculiarities of Andrei Bely's satirical writing. The writer is considered one of the greatest Russian satirists. Special attention is paid to the influence of N.V. Gogol's poetics on Bely. The evolution of Bely the satirist throughout his literary life is traced; a theoretical question of the correlation between satire and lyrics is posed. The interpenetration of these two methods determined the uniqueness of the writer's comic techniques.

Key words: Andrei Bely, satire, comic, evolution of a writer, satirical, lyrical, satirical methods and poetic images, N.V. Gogol, deconstruction of Gogol's methods.

Литература

1. *Андрей Белый*. Старый Арбат. Повести / Сост., вступ. ст. и ком. Вл.Б. Муравьева. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 589 с.
2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1967. – Т. 4. – 494 с.
3. *Андрей Белый*. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1. – 478 с.
4. *Андрей Белый*. Мастерство Гоголя. – М.; Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. – 325 с.
5. А.С. Пушкин-критик / Сост. Е.Н. Лебедев, В.С. Лысенко. – М.: Сов. Россия, 1978. – 669 с.
6. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1966. – Т. 3. – 351 с.
7. *Бергсон А.* Смех. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
8. *Андрей Белый*. Петербург. – Л.: Наука, 1981. – 696 с.
9. *Андрей Белый*. Собр. соч. – М.: Республика, 1997. – 543 с.
10. *Андрей Белый*. Москва. – М.: Республика, 1990. – 495 с.
11. *Андрей Белый*. Воспоминания: в 3 кн. – М.: Худож. лит., 1990. – Кн. 3: Между двух революций. – 670 с.

Поступила в редакцию
25.01.12

Клинг Олег Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

E-mail: okling@yandex.ru