

Нина Сегал (Рудник)
Андрей Белый и Федор Степун:
память и воспоминание

Отзывы Ф. А. Степуна стали составной частью исследований биографии и творчества Андрея Белого.¹ Не менее существенным является и встречный вопрос: насколько определяющим для Степуна оказывается влияние Андрея Белого, в частности, его видение картины эпохи конца XIX в. — 20-х гг. XX в., запечатленной в мемуарной трилогии «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934) как одним из наиболее важных источников для всех исследователей русского Серебряного века.² Предметом

© Nina Segal (Rudnik), 2012

© TSQ 42. Fall 2012 (<http://www.utoronto.ca/tsq/>)

Мемуары Ф. А. Степуна цит. по изд.: Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. В 2-х тт. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956:

http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=last_update&cid=271

Мемуары Белого цит. по изд.: Андрей Белый. На рубеже двух столетий. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 1 / Вступ. статья, подг. текста и комм. А. В. Лаврова. — М.: Худож. лит., 1989; Андрей Белый. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. — М.: Худож. литература, 1990; Андрей Белый. Между двух революций. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 3. — М.: Худож. лит., 1990.

¹ См., например, ряд работ в ставшем классическом сборнике *Andrey Bely. Spirit of Symbolism* (Ed. by John Malmstad. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987; John Elsworth. *Moscow and Masks* (p. 185, 193—194, 201), Robert A. Maguire and John E. Malmstad. *Petersburg* (p. 105), *Lazar Fleishman. Bely's Memoirs* (p. 240). В статье О. Г. Мазаевой «К вопросу о ракурсе рассмотрения А. Белого Ф. А. Степуном» (Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2009. № 1 (2)) был поставлен важный вопрос системного философского анализа рецепции идей и самого облика Андрея Белого Степуном.

² См.: Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: Сов. Писатель, 1988, с. 401; Fleishman L. *Bely's Memoirs*, p. 218; А. В. Лавров. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Андрей Белый. На рубеже двух столетий. с. 5, 7.

настоящей работы является проблема использования образа Андрея Белого, цитат и ряда мотивов его произведений в качестве функции мемуарного жанра в книге Степуна «Бывшее и несбывшееся» (1956).

Установка на создание единого образа эпохи — общий конструктивный принцип мемуаров Белого и Степуна, двух столь различных последователей Вл. Соловьева. Одним из ее составляющих является ориентация на нового — молодого — читателя. У Андрея Белого она наиболее очевидна в предисловии «От автора» к «Началу века». Согласно этому предисловию, адресатом Белого является молодой советский читатель, личность которого формируется в условиях, практически во всем противоположных традициям жизни автора.³ Установка именно на молодого советского человека была не только нужна, но и необходима как возможность проведения в жизнь антропософской идеи после возвращения из Берлина в конце 1923 г.⁴ и попытка маскировки этой идеи — попытка «натянуть на себя марксизм», по выражению Р. В. Иванова-Разумника.⁵ Такого рода усилия были тем более понятны после всех перипетий советской жизни, перенесенных Андреем Белым, К. Н. Бугаевой и их близкими друзьями.⁶ Насколько трудно было Белому работать над мемуарами, особенно над их неоконченным четвертым томом, в котором «он подошел к такому периоду в своей жизни, который стоит в резком проти-

³ Андрей Белый. Начало века, с. 7—8.

⁴ См. об этом книгу М. Л. Спивак «Андрей Белый — мистик и советский писатель» (М.: РГУ, 2006) и ее докторскую диссертацию «Публицистика Андрея Белого в биографическом и историко-культурном контексте (1916—1934)» (М., 2011).

⁵ Цит. письмо Иванова-Разумника к К. Н. Бугаевой от 1 июля 1934 г. в предисловии А. В. Лаврова и Джона Малмстада «Андрей Белый и Иванов-Разумник: предуведомление к переписке», в кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. — СПб: Atheneum; Феникс, 1998, с. 22.

⁶ См., например: Спивак М. Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель, с. 366—378; М. Котова. К истории дела антропософов 1931 года // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова / Сост. А. Лавров и О. Лекманов. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 164—177 (в статье приводится содержательная библиография по данной теме).

воречии с идейными установками сегодняшнего дня», т. е. ко времени 1912—1916 гг. и вплоть до 1921 г.,⁷ свидетельствуют воспоминания П. Н. Зайцева. Тем не менее эта установка на нового советского читателя в мемуарной трилогии Белого практически всегда абсолютно очевидна.

Конечно, читателями мемуаров должны были стать не только молодые люди и не только в СССР, поскольку в эмиграции были наиболее пристрастные его критики и читатели. Кредо Андрея Белого — его сосредоточенность на собственном «я» — превращало, прежде всего в его собственном восприятии, трехтомные воспоминания в имитацию сакрального текста, который должен быть вложен в руки молодых и / или очень восприимчивых современников. Молодой советский «цельный человек», не ведающий сомнений, прежде всего должен был узнать о неоцененном и еще неведомом ему герое — «чудаке»,⁸ то есть, в сущности, о Том, кто, пройдя крестный путь страданий, смог предвидеть и может указать способ спасения мира.

Путь Андрея Белого — путь русского символизма, описанный им в мемуарах, тем не менее, был официально декларирован в СССР Л. Б. Каменевым как самые затхлые задворки истории, литературы и культуры. На Западе же этот путь справедливо констатировался как «религиозное возрождение русской интеллигенции, которое ныне открыто совершается в эмиграции и тайно — в советской России», как писал, с горечью уже произошедшей утраты — смерти Андрея Белого, В. Ф. Ходасевич.⁹ И хотя в СССР мемуары Андрея Белого отнюдь не были поняты как прокоммунистический текст, о чем и свидетельствует, в частности, роковое для писателя предисловие Каменева к «Началу века», все же в эмиграции попытки большевизма Белого были восприняты многими как неубеди-

⁷ Зайцев П. Н. Воспоминания. — М.: НЛО, 2008, с. 181.

⁸ Андрей Белый. Начало века, с. 10.

⁹ В. Ф. Ходасевич. «Начало века» // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. — М.: Согласие, 1996.

http://ruslit.com.ua/russian_classic/hodasevich_vf/nachalo_veka.15301/

тельная и постыдно малодушная попытка реабилитации себя в условиях советской действительности 1930-х гг.¹⁰ Вопрос, который с такой угрожающей сложностью встал перед Белым в работе над четвертым томом мемуаров, был связан с тем, что описание этого пути и его цели должно было корреспондировать с новым порядком в России. Возможность пророчества в марксистском одеянии и результат его воздействия на молодого читателя насторожила многих и, конечно, столь чуткого философа, историка и публициста, коим был Ф. Степун.

Разница между мемуарами Белого и Степуна обусловлена самими временем и местом их создания. Воспоминания Степуна не только создаются в условиях, свободных от цензурного давления, но уже после того, как были напечатаны практически все воспоминания как писателей — символистов, в том числе и Андрея Белого, так и мемуары политических деятелей. В предисловии к «Бывшему и несбывшемуся» он указывает, без уточнения имен, что многочисленные воспоминания современников были им тщательно изучены.¹¹ Мемуары литературно-исторического и историко-политического характера воспринимаются Степуном, по-платоновски полагающим, что философы делают политику,¹² как необходимый материал для работы. В этой связи взаимодействие с воспоминаниями Белого было для Степуна практически обязательным.

Степун работает над «Бывшим и несбывшимся» с сентября 1937 по декабрь 1939 гг. и с октября 1943 по декабрь 1948 гг., о чем свидетельствует датировка отдельных частей воспоминаний, на которую автор специально обращает внимание читателей в предисловии к русскому изданию.¹³ Время создания мемуаров совпадает с одним из наиболее сложных периодов в его жизни, когда его отстраняют от преподавания в дрезденской Technische Hochschule за неблагонадежность по

¹⁰ См, например, соответствующее место в книге К. В. Мочульского «Андрей Белый»: Мочульский К. В. Андрей Белый. — Томск: Изд-во «Водолей», 1997, с. 235.

¹¹ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. 1, с. 8.

¹² Там же, с. 265.

¹³ Там же, с. 8.

отношению к национал-социалистическому режиму, в частности, за симпатии к евреям. Их публикация относится уже к совершенно иному времени — времени после смерти великих диктаторов XX века, Гитлера, Муссолини и Сталина. Сразу после войны Степун печатает в русских эмигрантских журналах отрывки из рукописи мемуаров, а в 1947 г. выходит их трехтомный (как и у Андрея Белого) немецкий вариант — «Vergangenes und Unvergängliches aus meinem Leben».¹⁴

Воспоминания о великой эпохе в жизни России становятся, таким образом, контрапунктом ко времени разгула советского и фашистского режимов, пожара Второй мировой войны, последующей победы СССР, Англии и США, началу холодной войны и началу эпохи хрущевской «оттепели». Ко времени публикации мемуаров возникают новые условия воздействия на советского читателя и слушателя благодаря созданию соответствующих служб, прежде всего радио и издательств в Европе и США. Книга Степуна «Бывшее и несбывшееся», опубликованная в 1956 г. в Нью-Йорке, в издательстве имени Чехова, фактически оказывается предназначенной не только новому поколению эмигрантской молодежи, в том числе и недавних выходцев из СССР,¹⁵ но и советскому читателю, знающему не понаслышке о большевистском терроре и репрессиях, об ужасах войны и роли в них советского руководства. Читатели «Бывшего и несбывшегося» должны были, с точки зрения автора, представить себе благодаря этой книге эволюцию культурно-исторического пути России в 1880—1920 гг., ту роль, которую по праву должна была бы сыграть в нем Февральская революция, причины ее трагической неудачи и срыв в пропасть большевистского октябрьского переворота. Степун предлагает — в первую очередь, молодым читате-

¹⁴ Stepun F. *Vergangenes und Unvergängliches aus meinem Leben*. München: Kösel, 1947. О перипетиях русского варианта мемуаров см.: Как издаются шедевры. О публикации русского варианта мемуаров Ф. Степуна «Бывшее и несбывшееся». Письма Федора Степуна в издательство им. Чехова. Вступительная статья, публикация и комментарии В. Кантора // Вопросы литературы. 2006. № 3. <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/3/ka9.html>

¹⁵ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. 2, с. 429.

лям — свое понимание произошедших событий, в чем нельзя не усмотреть скрытой полемики с мемуарами Андрея Белого.

* * *

Упомянутая общая установка мемуаров Белого и Степуна на создание единого образа эпохи неразрывно связана с проблемой памяти. В плане понимания символистской концепции памяти прежде всего обращает на себя внимание такая характерная для мемуарного жанра тема, как детская болезнь. И у Белого, и у Степуна она оказывается непосредственно связанной с вопросом об основной идее мемуаров.

Воспоминания Степуна пронизаны верой в возрождение России, которая воспринимается им как изначально соединяющая в себе темный хаос и светлую веру. Это та унаследованная от Достоевского дуальность, которая в целом характерна для русского модернизма. Современное состояние большевистской России сопоставляется Степуном с перенесенным им в детстве тифом. Тема болезни в воспоминаниях начинается с «темного вихря припадочного бреда», кидающего мальчика с поднятым кулаком на учителя в школе. Заболевает ребенок на первой неделе Великого Поста и выздоравливает на третий день Пасхи, в материнской комнате, наполненной светлым пасхальным звоном.¹⁶ Так же определяется Степуном и направление символического пути, который предстоит проделать России. Он пишет: «Замученная душа сейчас всюду ищет опоры. Я же уверен: не разрешишь моя трудная душевно-телесная болезнь в радостное, к самому Светлому празднику, выздоровление, я, быть может, не был бы ныне в силах с верою ждать чуда исцеления и воскресения России...»¹⁷ Тема детской болезни становится, по сути, символическим выражением той «русской идеи», которая определяет всю книгу Степуна.

В воспоминаниях Андрея Белого тема детской болезни также имеет непосредственное отношение к мотивам борьбы хаоса и космоса, но ее воплощение в сюжете имеет акцентиро-

¹⁶ Там же, т. 1, с. 42, 46—47.

¹⁷ Там же, с. 47.

ванно-индивидуалистическое и творчески-методологическое значение, как ранее в «Котике Летаеве».¹⁸

На первый взгляд, между двумя вариантами темы детской болезни в обоих мемуарных текстах существует очевидное сходство, проявляющееся в единстве хронотопа: он представлен временем тяжелой болезни во внутреннем, наиболее защищенном пространстве дома. Однако хронотоп Андрея Белого не имеет отношения к традиционной христианской семантике «смерть — воскресение», к которому обращается Степун. Время болезни, почти одинаковое (ср. у Степуна вынесение школьного наказания на два месяца, в течение которых герой заболевает тифом, и ровно такой же период течения болезни у Андрея Белого), в одном случае связано с весной, а в другом отнесено к началу октября¹⁹ — времени, знаковому в русской литературе после Пушкина. Хронотоп темы детской болезни у Андрея Белого образуется шестьюдесятью днями скарлатинного бреда в пространстве детской, когда в сознании героя — двухлетнего Бореньки возникает представление о мифе. Тема детской болезни в мемуарах Андрея Белого становится, по сути, основой мифопоэтического хронотопа, связанного с авторской личностью, а непрямая отсылка к пушкинскому времени как основному ориентиру русского Серебряного века становится основанием для заявления о столь раннем обретении основного художественного метода — символизма.²⁰ Таким образом, если тема детской болезни у Степуна, оказывается связанной с метафорой христианского спасения России, типичной для многих эмигрантских текстов, то у Андрея Белого — с созданием мифопоэтической трансфигурации собственной личности, которая, как весьма показательно указывает сам автор, оказывается с раннего детства в ситуа-

¹⁸ См. по этому поводу: Б. Аверин. Документ эпохи и документ сознания: «Котик Летаев» на фоне мемуарной трилогии Андрея Белого // Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. — СПб: Амфора, 2003, 97—127.

¹⁹ Андрей Белый. На рубеже двух столетий, с. 179.

²⁰ Там же; см. также прим. А. В. Лаврова об аналогичных рассуждениях в «Почему я стал символистом», там же, с. 497.

ции раздвоения «между дионисической стихией и аполлоновой». ²¹

Дионисическая стихия в тексте Белого непосредственно связана с мифологическими персонажами и шевелящимся хаосом дома, угрожающими ребенку. В подтексте мемуаров, определенном пушкинским временем хронотопа, возникает образ дитя — гениального творца — победителя, окруженного аполлоническим сиянием и спокойствием. Такой образ, кстати, мог быть в воспоминаниях Белого метафорой антропософского представления об основной позиции человека.

И у Белого, и у Степуна память о детской болезни является в мемуарах «объективной» основой концепции книги, вне зависимости от правомерного в этом случае кантовского вопроса: извлекается ли объект воспоминания из памяти в мемуарный момент времени и подставляется под историософскую концепцию, как это, очевидно, происходит в «Бывшем и несбывшемся», или существует и осознается на протяжении всей творческой жизни в качестве обретенного в раннем детстве откровения в страдании.

Любопытно сравнить в этом отношении мотив преодоления границы в теме детской болезни у Белого и Степуна. В обоих произведениях описывается символическая звуковая картина бреда, которая составляется из звуков из-за стены детской. У Степуна эта картина образуется мажорными звуками боя старинных часов, которым соответствует перезвон фарфора и серебряных ложек, а противостоит им пыхтенье и плач самовара, многоголосый шум гостей, душные пары в гостиной, возникающий за ними образ адской огненной печи, дышащей в лицо, и набегающие «паровозными огнями» «огромные лучистые итальянские глаза». ²² Конец бреда совпадает с концом ночи и наступлением тишины и защищенности утра, согретоного присутствием матери. Герой во всех множественных вариантах пересечения границы бреда и яви и границы времени остается абсолютно неподвижным в про-

²¹ Андрей Белый. Между двух революций, с. 182.

²² Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. 1, с. 45.

странстве болезни. Бред надвигается на распростертого на кровати ребенка, как идущий поезд, и он, словно замороженный, созерцает собственное страшное путешествие в пространстве болезни. Однако и когда бред заканчивается, описываемое положение героя не изменяется. Звуковая картина детского бреда словно полностью соответствует концепции христианского смирения, в которой преодоление границ жизни и смерти, мира земного и мира небесного, рая и ада принимается с равной степенью покорности.

У Андрея Белого звуковая картина бреда основана на образе погони: это бегство по минотаврову лабиринту от страха и смерти. Бред имеет дополнительное значение быстрого движения, перемещения в пространстве. Шум погони образуется из бухающих голосов «зверелюдей» и их «рева». Андрей Белый пишет, что немного позднее он соотнесет этот шум погони со звучанием «Лесного царя», и стихотворение Гете дополняет звуковую картину бреда,²³ откуда возникает дополнительное ощущение скачки коня. Неожиданное спасение — непонятные для мальчика слова «упал в обморок» — воспринимается как символ, который приобретает значение пересечения границы неизведанного пространства иного мира (в сознании ребенка эти слова связаны с представлением о незнакомых комнатах внизу) и входа в пространство символистской тайны. Утверждение о возникновении в этот момент в сознании / памяти героя представления о «процессе символизации» соответствует в мифопоэтическом хронотопе детской болезни бою с неприятелем и возможности победы над ним.

Отсюда далее в мемуарах столь острое ощущение пересечения любого рода границы у Белого как возможность нахождения «путей посвящения», поэтому справедливо указать здесь на тему детской болезни как основу столь важного в его творчестве инициационного сюжета.²⁴ Действительно, Андрей

²³ Андрей Белый. На рубеже двух столетий, с. 180—181.

²⁴ См. об этом применительно к итальянскому путешествию Белого 1910—1911 гг.: Ч. Де Микелис. «Путешествие по Италии» Андрея Белого // *Andrej Belyj: pro et contra*. Milano, 1986; Г. Нефедьев. Итальянские письма

Белый многократно пишет в мемуарах о преодолении границы: границы пространства (подлинного или вымышленного), границы между миром ребенка и миром взрослых, миром «сказки» и миром обиденного, миром искусства и миром науки и т. п. Он называет ощущение, сопровождающее нахождение на рубеже, на границе словом «ножницы», впервые возникающем в мемуарах в связи с темой детской болезни. Анализ художественный, лингвистический, философский, антропологический и проч. как средство преодоления границы любого рода, как метод определяется Белым тем же словом «ножницы».²⁵ Это один из наиболее интересных символов мемуарной трилогии Андрея Белого, имеющих непосредственное отношение к его представлению о памяти. Так, употребление слова «ножницы» в мемуарах может свидетельствовать о том, что Белый (возможно, бессознательно?) «сигналил» советскому читателю о своем владении современным партийным жаргоном, ср. столь же активное использование слова «ножницы» в речах Троцкого, а позднее Бухарина, например, «ножницы между ценами на промышленные и сельскохозяйственные товары». Причем Белый нередко употребляет его в столь же неуклюжих контекстах, что и оригинальные изобретатели этого «термина», ср. «ножницы между отцом и матерью» и «ножницы между рабочим классом и крестьянством». Как бы то ни было, М. О. Гершензон, назвавший Андрея Белого «оператором в литературе»,²⁶ несомненно, имел в виду эту особенность его мышления. Можно сказать, что память для Андрея Белого — экзистенциальная составляющая его мемуарного творчества, в точности которой он абсолютно уверен, и потому она требует не философской рефлексии, а непосредственного инструментального применения в построении текста.

Два варианта темы детской болезни наглядно демонстрируют, что у Андрея Белого любое воспоминание — адекват-

Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1357>

²⁵ Андрей Белый. На рубеже двух столетий, с. 194—195.

²⁶ Там же, с. 260.

ный пример самого типа его мифопоэтического мышления. Описание этого типа мышления, его природы, его взаимодействия с миром — центральная задача представления читателям русского символизма как духовного движения. В мемуарах же Степуна воспоминание поддерживает ясно высказанную, изначально заданную историософскую символистскую концепцию. Цель его мемуаров — воссоздание памяти минувшей эпохи как возможность воплощения соловьевской идеи всеединства в ситуации новых открывшихся возможностей воздействия на читателя.

Память для Степуна — важнейшая онтологическая проблема, и сама ее постановка в «Бывшем и несбывшемся» связана с целым рядом имен, в котором имя Андрея Белого играет роль чрезвычайно важную. Концепция памяти Степуна близка символистским представлениям, восходящим к понятию платоновского анамнезиса, основанного на представлении о получении знания в процессе припоминания душой виденного ранее. Объектом памяти у Платона является истинно сущее бытие и идеи как сверхчувственные прообразы вещей, которые созерцала бессмертная душа в потустороннем мире до своего появления на земле. Степун — последователь В. Соловьева, ученик В. Виндельбанда и гейдельбергской школы неокантианства — пишет в предисловии к своим мемуарам: «Воспоминания — это романтика, лирика. Память же, анамнезис Платона и вечная память панихиды — это, говоря философским языком, онтология, а религиозно-церковным — литургия».²⁷ Под понятием «светлая память» Степун имеет в виду то бессмертное вечное, «что не сбылось, не ожило: его завещание грядущим дням и поколениям».²⁸ Таким образом, речь идет об особом отборе предлагаемого памятью, о специальной фильтрации по принципу намеренного избавления от воспоминаний как эмоциональной составляющей, которая приводит к искажению объективного, онтологического, однако текст мемуаров существенно усложняет эту идею в противопоставлении аполлонического и дионисийского начал, столь суще-

²⁷ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 8.

²⁸ Там же.

ственных в «Бывшем и несбывшемся». Концепция памяти Степуна формируется в полемике с соответствующими представлениями Вячеслава Иванова и Андрея Белого, творчество которых характерным для автора мемуаров образом ассоциируются с этими двумя стихиями.²⁹

Для Андрея Белого эмоциональная составляющая воспоминаний и является онтологической, что наиболее явно проявилось в его мемуарах. С новым переживанием воспоминания связано его понимание платоновского анамнезиса. В предисловии к сборнику «Зовы времен» (1932), основанного на переработке ряда стихов «Золота в лазури», «Пепла», «Урны», «Рыцари и королева», «Звезды», «После разлуки», Белый пишет: «С лирическим волнением, диктовавшим в 1903 году стихи, произошло то же, что с воспоминаниями детства, осознанными 35-летним мужем; итог этого осознания — «Котик Летаев»; муж омолодился воспоминанием; в переживаниях детства, ярких, но слепых, открылись глаза. Особый род работы над памятью, связанный с изменением объектов памяти, присутств. мне (и прозаику, и лирику); допускаю: не всякому присутств. способность живо нырять в прошлое с тем, чтобы приобщать его к настоящему; мне — присутств...»³⁰

Воспоминание — ритм протекшего, ушедшего времени; оживление, раскаливание этого ритма позволяет, «вынырнув в кипящие первообразы и ритмы»,³¹ найти новую, более совершенную художественную форму (старого стихотворения, тек-

²⁹ Степун указывает на противопоставление поэзии Иванова и Белого как аполлонического и дионисийского начал в статье 1934 г. «Wjatscheslaw Iwanov. Ein Porträtstudie» (Hochland. 1934. № 4. S. 350—361), переведенной на итальянский и русский языки. См. об этом: Е. А. Тахо-Годи, М. Шруба. Об Андрее Белом, Федоре Степуне, Дмитрие Чижевском и одной несостоявшейся публикации в «Современных записках» (по архивным материалам) // Литература русского зарубежья (1920—1940-е годы): Взгляд из XXI века». Материалы Международной научно-практической конференции 4—6 октября 2007 г. Санкт-Петербург, 2008. С. 110—112.

³⁰ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. В 2-х тт. / Вступ. ст., подг. текста, состав, примеч. А. В. Лаврова, Джона Малмстада (Новая библиотека поэта). — СПб.; М.: Академический проект, Прогресс — Плеяда, 2006. — Т. 2, с. 170.

³¹ Там же, с. 169.

ста воспоминаний). Концепция памяти Белого, как справедливо указывает И. Вишневецкий, связана с оформившимся у Белого в 1929—1931 гг. принципом «самосозна(ва)ния как в себе свершающейся истории. Беловский анамнезис отличается от Платонова «знания как припоминания» подвижным, постоянно формирующимся характером; ибо статичных и имеющих границы форм больше нет, а осталась лишь динамика в себе осознаваемых процессов».³² К. Соливетти поясняет теорию анамнезиса Белого, которую он сам называет платонической или «памятью о памяти» следующим образом. Воспоминания у Белого превращаются по мере развития самосознания в эмблемы, образы, символы, и, подобно геологическим напластованиям, закрывают доступ в первореальность, то есть работают как механизмы забвения, вытесняющие платоническую память. Ритм (танец, мимика, жест и особенно антропософская эвритмия) растворяет раковины памяти и освобождает свободный проход в иной мир, мир первообразов. Ницшеанская основа концепции памяти Белого не вызывает сомнений.³³ Понимание платоновского анамнезиса составляет главный пункт различия между концепцией Степуна, основанной на представлении о неизменности знания как объективного, неэмоционального припоминания, и теорией памяти Белого, главный принцип которой заключается в воспроизведении первоначальной эмоции, ее ритмов и образов и проникновении к первопамяти через их максимальную интенсификацию.

Степун, не упоминая ни единым словом о концепции памяти Белого, так или иначе вступает с ней в полемику на страницах «Бывшего и несбывшегося». Однако для демонстрации собственной концепции памяти он избирает стихи Вячеслава Иванова, также основанные на представлении о платоновском

³² Вишневецкий И. Трагический субъект в действии: Андрей Белый. — Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, s. 162—163.

³³ К. Соливетти. Творчество и личность Андрея Белого «глазами памяти» // Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. Отв. ред. М. Л. Спивак. — М.: Наука, 2006, с. 219—220.

анамнезисе, которые вроде бы должны демонстрировать сходство представлений, но в тексте мемуаров художественно-философская ситуация оказывается гораздо более сложной.

В начале и в конце мемуаров Степуна приводится две строки из незавершенной поэмы В. Иванова «Деревья» (1917—1918). В тексте Степуна говорится, что автор показывает своей матери эти строки в «Записках мечтателей», где в 1919 г. была опубликована поэма, на самом деле в тексте «Бывшего и несбывшегося» стихи цитируются по памяти (так происходит цитирование в его мемуарах практически во всех случаях), поскольку используется контаминация 1-го и 4-го стихов первой строфы, ср.:

В. Иванов.

Ты, Память, Муз *родившая*, свята,
Бессмертия залог, венец сознания,
Нетленного в истлевшем красота!
Тебя зову, — но не *Воспоминанья*.³⁴

В «Предисловии» к «Бывшему и несбывшемуся»:

Ты, память, муз *вскормившая*, свята,
Тебя зову, но не *воспоминанья*.³⁵

В главе II «Октябрь» второго тома мемуаров, в разговоре с матерью:

Ты, память, муз *вскормившая*, свята,
Тебя зову, но не *воспоминанье*.³⁶

Как видим, даже сама контаминация ивановских строк приводится в обоих случаях с искажениями: слово «*вскормившая*» вместо «*родившая*» у Иванова; в конце мемуаров та же устойчивая контаминация приводится со словом «*воспоминанье*» в единственном числе. Очевидно, что не первая строфа

³⁴ Vyacheslav Ivanov. Свет вечерний. Poems by Vyacheslav Ivanov. Ed. by Dimitri Ivanov. Oxford University Press, 1962. P. 53.

³⁵ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 8.

³⁶ Там же, т. 2, с. 404.

поэмы Иванова, а именно эта контаминация была необходима Степуна для иллюстрации своей теории памяти.

Ирена и Омри Ронен, анализируя концепцию памяти, представленную в поэме «Деревья», справедливо указывают на ее соответствие идеям Ф. де Соссюра о языке и речи: память и воспоминание соотносятся в ней подобно коду и сообщению.³⁷ Для Степуна, конечно, также существенно сохранить представление о соответствии памяти и очищенных, светлых воспоминаний как ее двойников и порождений. Их прямое соотношение и зависимость — неизменяющееся, код, язык. Все прочее — темное, разбедающее, в том числе любого рода аберрации памяти — является нарушением ее законов, сообщением, которое вполне может быть ложным.

Однако искажения в цитате из поэмы «Деревья», приведенной в мемуарах «Бывшее и несбывшееся», неслучайны. Концепция памяти и ее продукта — очищенных от всего наносного, светлых воспоминаний как объективной онтологической основы, которая определяет поэму «Деревья», отнюдь не полностью устраивает Степуна. В отличие от Иванова, он полностью отвергает воспоминание как возможный инструмент создания текста мемуаров за его непреложную субъективность — вне зависимости от эмоциональной окраски, светлой или грозно-тревожащей. В сущности, Степун скрыто полемизирует с ивановской концепцией памяти. В предисловии он помещает рядом с приведенным выше отрывком из поэмы «Деревья» цитату из стихотворения В. Брюсова «Час воспоминаний», которая в оригинале выглядит следующим образом:

«Воспоминанье, с нежной грустью,
Меня в глаза целует».

Степун цитирует эти строки неточно, заменяя «глаза» на «чело»,³⁸ что создает в цитируемом тексте впечатление воз-

³⁷ И. Ронен, О. Ронен. «Память» и «воспоминание» у Вячеслава Иванова и Владислава Ходасевича. В кн.: Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1 / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. С. 137—138.

³⁸ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 7.

можной аберрации памяти, и пишет о губительности воспоминаний, ведущих к искажению воспроизводимой в мемуарах действительности. Следующая далее цитата из стихотворения Бунина «Опять холодные седые небеса...» («И тройка у крыльца, и слуги на пороге...») еще более укрепляет намерения на возможное кардинальное изменение в самом качестве воспоминания. И лишь затем в тексте появляются вышеприведенные строки из поэмы «Деревья», которые, с учетом контекста поэмы с ее образами воспоминаний — светлых двойников памяти, непреложно напоминают, как указывают И. и О. Ронен, о стихотворении «Der Doppelgänger» Гейне.

Теория памяти Иванова, лежащая в основе поэмы «Деревья», из-за соседства с другими цитатами неминуемо оказывается в книге Степуна в ситуации диалога — испытания. Это еще более очевидно в конце книги: здесь отрывок из поэмы «Деревья» становится мишенью атаки со стороны матери автора, впавшей накануне смерти в тяжелую депрессию. Она критикует теорию памяти Иванова за «мистическую гигиену» и характеризует ее как «„музей — санаторий“, где по стенам благообразно развешаны картины прошлого для безболезненного наслаждения и вящего назидания потомству».³⁹ И хотя далее Степун пишет о том страшном впечатлении, которое произвел на него этот символический диалог с матерью, за образом которой так или иначе возникает образ навсегда ушедшей России, сама необходимость автора — повествователя подчиниться стремлению к «разрушительному счастью» разговоров о былом свидетельствует о понимании различия между его собственной концепцией памяти и теорией бесконечно ценимого им В. Иванова.

Для мемуаров Степуна, повествующих, как он сам это определяет, о противостоянии платонических и антиплатонических сил в России эпохи 1880 — начала 1920-х гг.,⁴⁰ теория Иванова является не самой адекватной. Сила хаоса, выраженная в мемуарах рядом политических и литературных образов,

³⁹ Там же, т. 2, с. 404.

⁴⁰ Там же, с. 123—125.

в том числе и фигурой Андрея Белого, далека от представления о светлых воспоминаниях — основе памяти — анамнезиса. Два тома «Бывшего и несбывшегося», которые должны, как считает Степун, представить читателю объективное философское, социологическое и историко-литературное исследование, опираются на иные представления о памяти, которые, скорее, напоминают о феноменологической структуре темпоральности памяти Э. Гуссерля. Как и Гуссерль, Степун исходит из того, что мир человеческого опыта полностью конституирован, и многократно повторяемое «обратное движение» к условиям этого конституирования выявляет тенденцию существования как на уровне отдельного человека, так и в плане жизни страны. Изучение этого «обратного движения» составляет его основную задачу как ученого-философа, так и писателя-мемуариста. И здесь для ее решения Степуну оказывается необходим опыт Андрея Белого, но не опыт мемуарного повествования, а опыт поэтический, столь важный для Степуна, считавшего Белого своим любимым поэтом.⁴¹ Стихотворение, которое используется в мемуарах, как нельзя лучше демонстрирует концепцию памяти Белого с ее представлением о роли эмоциональной составляющей в анамнезисе, которая в контексте «Бывшего и несбывшегося» вступает в диалог с соответствующими понятиями у Степуна.

Степуну — философу и литератору — всегда было важно найти звук, тон, образ, соответствующий стоящей перед ним проблеме,⁴² в данном случае еще и проблеме соответствия концепции памяти ее адресату — новому эмигрантскому и советскому читателю. В мемуарах он лаконично формули-

⁴¹ Об этом упоминает, в частности, Д. Чижевский в своей «Речи о Степуне», произнесенной на юбилейном вечере, организованном Баварской Академией изящных искусств 20 февраля 1964 г, по поводу 80-летия философа, см. Дм. Чижевский. Речь о Степуне // Степун Ф. А. Встречи. — М.: Аграф, 1998, с. 247.

⁴² См., например об этом в переписке Степуна с Е. Д. Шором: Д. Сегал и Н. Сегал (Рудник). Начало эмиграции: переписка Е. Д. Шора с Ф. А. Степуном и Вячеславом Ивановым // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена 1998 / Ред. С. Аверинцев, Р. Циглер. Peter Lang, 2003, с. 514.

рует эту проблему следующим образом: «Общих воспоминаний у нас быть не может, но у нас и может, и должна быть общая память».⁴³ Ее поэтическим камертоном становится в «Бывшем и несбывшемся» строка из стихотворения А. Белого «Из окна вагона» из сборника «Пепел» (1908), которая приводится в главе I первого тома воспоминаний — «Детство. Деревня»:

«Если я сейчас сяду в то кресло моей комнаты, в котором я никогда не пишу и не читаю, а лишь „**пролетаю в поля умереть**“, и привычным движением души наложу на диск моей памяти не стирающуюся от времени пластинку с золотой надписью „детство“, то перед моими глазами поплывут одна за другой райские картины той жизни, за которую ныне так страшно расплачивается Россия».⁴⁴

Строка Белого прекрасно характеризует основной способ отбора материала и создания текста, своего рода «аппарат памяти» Степуна. Он состоит из двух связанных между собой «частей»: это особое кресло в немецком доме автора-повествователя и его собственное психофизиологическое устройство, которое приводится в действие посредством этого кресла. «Аппарат памяти» Степуна можно сравнить с граммофонным аппаратом: в приведенной цитате из «Бывшего и несбывшегося» человеческая память уподоблена твердому диску граммофона, пластинками становятся неизменяющиеся со временем воспоминания, а роль граммофонной иглы отводится душе героя. Душа становится подобной детали механизма, которая приводится в движение устройством кресла, «озаглавленного» строкой Белого «пролетаю в поля умереть». Она становится здесь инструментом психофизиологического «обратного движения» как основного механизма памяти, способом возвращения к личному и общему российскому трансцендентному началу.

Способ приближения к этому началу, который ассоциируется с символистским представлением о тайне, у Степуна

⁴³ Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 8.

⁴⁴ Там же, с. 17.

связан с одним из лейтмотивов «Бывшего и несбывшегося» — мотивом путешествия по железной дороге. Название стихотворения Белого — «Из окна вагона» — невольно соотносит образ кресла в приведенной цитате из мемуаров Степуна с теми российскими вагонными сидениями, которые были столь хорошо ему известны по годам работы в Бюро провинциальных лекторов. Путешествия от Пензы до Казани, от Нижнего Новгорода, Саратова и Астрахани до Кавказа, а позднее, в начале Первой мировой войны — до Сибири и Байкала, подробно описываются в первом томе «Бывшего и несбывшегося». Они являются способом показа огромного «единого материкового океана» России и ее богатств накануне 1914 года.⁴⁵

Такое семантическое значение мотива железной дороги позволяет Степуну вступить в непосредственную полемику с предисловием Белого к сборнику «Пепел». Белый писал: «В предлагаемом сборнике собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы, в свою очередь, связаны в одно целое: целое — беспредметное пространство, и в нем *оскудевающий центр России* (курсив мой — Н. С.-Р.)».⁴⁶ Строки из предисловия к «Пеплу» вступают в сложный, не обозначенный специально в тексте «Бывшего и несбывшегося», но очевидный конфликт с намерением Степуна также приблизиться к познанию метафизической тайны России, которая, с его точки зрения, связана отнюдь не с оскудением, а, напротив, с невиданным ранее процессом необыкновенного собирания сил, ростом богатства страны. Этот процесс он наблюдает и изучает во время путешествий по железной дороге после своего возвращения из Германии в Россию в 1909 г., хронологически — после выхода в свет сборника «Пепел», то есть когда стихотворение Андрея Белого уже может быть известно Степуну.

Вместе с тем в исследовании, связанном с причинами большевистской революции, каковым для Степуна являются

⁴⁵ Там же, с. 254.

⁴⁶ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 1, с. 180.

его мемуары, он не может не отметить гениального предвидения Белого, запечатлевшегося в тоне и настроении этого стихотворения. Позднее, в своем очерке об Андрее Белом в книге «Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus», где отрывок из текста стихотворения приводится в переводе на немецкий язык, Степун, связывая его трагические настроения этого времени с представлением о гибели символистского идеала Вечной Женственности, напишет об интонациях плача и похоронного пения, обращенные к родине.⁴⁷ Для автора «Бывшего и несбывшегося», внешне отрицающего присутствие в своей книге этой интонации, столь характерной для эмигрантских воспоминаний, цитата из стихотворения Андрея Белого становится возможностью если не плача, то хотя бы горестного вздоха по ушедшему времени.

Роль стихотворения «Из окна вагона» в мемуарах Степуна очень велика. Не будет преувеличением сказать, что не только приведенная цитата, но и его семантический сюжет в целом во многом выполняет текстообразующую функцию в «Бывшем и несбывшемся», поэтому позволим себе привести здесь текст стихотворения, чтобы уделить его анализу должное внимание в контексте мемуаров Степуна:

Из окна вагона.

Эллису

Поезд плачется. В дали родные
Телеграфная тянется сеть.
Пролетают поля росяные.
Пролетаю в поля: умереть.

Пролетаю: так пусто и голо...
Пролетают — вон там и вон здесь —
Пролетают — за селами села,
Пролетает — за весями весь; —

И кабак, и погост, и ребенок,
Засыпающий там у грудей: —

⁴⁷ Stepun F. Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. München, Carl Hansen, 1964. S. 333—334.

Там — убогие стаи избенок,
Там — убогие стаи людей.

Мать Россия! Тебе мои песни, —
О, немая, суровая мать! —
Здесь и глуше мне дай, и безвестней
Непутевую жизнь оторвать.

Поезд плачется. Дали родные.
Телеграфная тянется сеть —
Там — в пространства твои ледяные
С буреломом осенним гудеть.⁴⁸

Стихотворение Белого открывает дополнительные аспекты хронотопа поезда по сравнению с достижениями Некрасова, Достоевского и Толстого. Они заключаются в возможности непосредственного слияния путешествующего по железной дороге с пространством и временем страны. Известный оптический эффект ощущения движения поезда и мелькающих за стеклом картинок как собственного движения пассажира становится в стихотворении источником постепенного проникновения — все глубже и глубже — в пространство за окном. Глаголы — анафоры с префиксом «про-» «пролетают / пролетаю» играют роль своего рода заклинания, позволяющего герою проникнуть за стеклянную преграду окна, словно в иной мир. Одновременно эта анафора акцентирует парониматические значения полета и таяния (см. «летают — летаю», «тают — таю»), подчеркивающие момент просачивания и растворения. Проникновение лирического «Я» в пространство за окном соотносится с разделением на малые части, форма которых напоминает клеточки, см. образ прохождения — просачивания через тянущуюся «телеграфную сеть» в первой и последней строфах. Глаголы кольцевой рифмы «сеть — умереть» и «сеть — гудеть» подчеркивают связь действия с трансформацией состояния героя.

С разделением на малые части связано также представление о кружочках — капельках: начальное предложение перво-

⁴⁸ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 1, с. 185—186.

го стиха — «Поезд плачется» — вызывает представление текущих по оконному стеклу каплях дождя и одновременно о медленном движении поезда; словосочетание «поля росяные», за которым встает картина покрытых мелкими каплями растений, основано на созвучии «роса» — «просо», откуда и возникает по аналогии с просяным полем образ росяных полей. Туда «пролетает» герой стихотворения, чтобы «умереть», то есть слиться с фольклорным образом поля как символа смерти — рождения. В соответствии с логикой реализации этого фольклорного символа далее в тексте Белого возникает образ младенца.

Растворение в малых долях пространства дает лирическому герою стихотворения возможность проникнуть во тьму российского осеннего вечера, в типичный для Белого хронотоп пустоты⁴⁹ (его эффект создает не только предложение «Пролетаю: так пусто, так голо», но и многочисленные тире стихотворения), заглянуть во все его «там» и «здесь» (внутренние рифмы и анафоры стихотворения), пока он не окажется в самой глубине этого хронотопа пустоты и холода (см. образ обледеневшего бурелома в последней строфе). Описывается, по сути, «растворение» в российском хронотопе — хронотопе ностальгии, сплина, хандры, тоски.

Речь идет о том же семантическом жесте, который столь характерен для концепции памяти Белого, о ритмическом эмоциональном движении в направлении некой первоосновы, первопамяти. Это «растворение» оказывается движением, приобретающим признаки проникновения в потусторонний мир, движением в направлении сокровенной тайны. В тексте стихотворения его направление связано с семантикой поиска истины: рифмы «весями — весь — песни — безвестней» созда-

⁴⁹ В воспоминаниях о Белом («Пленный дух») М. Цветаева пишет о «родной и страшной его стихии — пустых пространствах»: Цветаева М. Соч. в 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 308. См. также: В. Пискунов. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург». — В кн.: Андрей Белый. Проблемы творчества. Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. — М.: Сов. писатель, 1988, с. 200—201; А. В. Лавров. Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого. — В кн.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 1, с. 28.

ют впечатление соотношения представлений «песнь» — «весть», то есть «истина», место которой оказывается у самого сердца Матери — России. (Отметим, что в анализе этого стихотворения К. Ичин предлагается иная интерпретация: исследователь рассматривает этот семантический сюжет противоположным образом, а именно как исчезновение в губящем просторе родины, отчего образ России приобретает черты матери, пожирающей своих детей).⁵⁰

Образ рыдающего лирического героя у сердца родины в четвертой строфе закономерно соотносится в этой связи с образом третьей строфы — засыпающего у материнских грудей ребенка. Образ «немой, суровой матери» России в сочетании с образами убогости напоминает в стихотворении тонкий, темный византийский лик иконы Богоматери, например, особо чтимые на Руси Смоленскую икону Божьей Матери, столь знаковую для Белого и Блока, или Владимирскую (Вышгородскую) икону Божьей Матери. Лирический герой стихотворения приобретает от этого сопоставления дополнительные ассоциации с младенцем Христом.

Очевиден один из источников этого стихотворения Белого. Основные детали хронотопа стихотворения (ноябрьский вечер, холод, длинная дорога в степи, погорелые черные избы) и тема несчастной матери с иссохшими грудями, держащей на руках плачущее дитя, практически полностью совпадают с соответствующими элементами знаменитого сна Дмитрия Карамазова. Его вопрос «...Почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?»⁵¹ соотносится с основным семантическим движением стихотворения Белого — проникновением все дальше в глубь российского хронотопа, к манящей тайне христианской России и одновременно — в глубь того самого пугающего и манящего Востока Вл. Соловьева. Конеч-

⁵⁰ К. Ичин. Один взгляд на родину. «Из окна вагона» Андрея Белого» // *Миры Андрея Белого*. Белград — Москва, 2011, с. 379—380.

⁵¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10 тт. — М.: ГИХЛ, 1958. Т. 9, с. 629.

но, у Белого, в отличие от исхода сна Мити Карамазова, речь идет о невозможности сделать так, «чтобы не плакало больше дитё», поскольку образ «дитя» соотносится с самим лирическим героем стихотворения «Из окна вагона». Детский плач Достоевского приобретает в тексте Белого черты экзистенциального существования героя, которое заключается в этом экстатическом рыдании — песне о России и плаче над ней.

В контексте стихотворения «Из окна вагона» идея сборника «Пепел» — приближение «к оскудевающему центру России» — получает дуальное решение. Это центр стремлений лирического героя, центр, находящийся под Божественной защитой, поэтому его кардинального изменения или уничтожения не может произойти. Вместе с тем в стихотворении артикулируется подступающая все ближе и ближе к центру России опасность обнищания, оледенения, замерзания, то есть опасность, подобная той, о которой пишет Вл. Соловьев в статье «Враг с Востока». В частности, Соловьев указывает на опасность развития железных дорог в России в современных условиях противоречия между сельскохозяйственным по преимуществу способом производства в стране и запросами наступающей новой буржуазной цивилизации: «Россия живет земледелием, и по-настоящему весь экономический строй наш должен бы определяться интересами сельскохозяйственными... Разрастание наших городов (особенно в последние тридцать лет) породило лишь особую полуевропейскую буржуазную цивилизацию с разными искусственными потребностями, только более сложными, но никак не более возвышенными, чем у простого сельского народа. А большая часть нашей промышленности существует для удовлетворения именно этих искусственных, а иногда и отвратительных потребностей. Более вреда, чем пользы, при таких условиях приносят земле и важнейшие механические изобретения, которыми гордится наш век, например, железные дороги и пароходы. Общая выгода, доставляемая ими всей стране, в настоящее время перевешивается особым вредом, который они причиняют самому

земледелию... Железные дороги беспощадно пожирают леса и этим усиленно способствуют гибели нашего земледелия».⁵²

Поэтому вряд ли можно согласиться с интерпретацией стихотворения «Из окна вагона», предложенной К. Ичин, согласно которой образ «пожирающей» России Белого родствен представлению о России в «Первом философическом письме» Чаадаева.⁵³ Думается, что идея Чаадаева об исторической, цивилизационной и культурной роли России, точнее, ее отсутствии, чужда Белому так же, как и католицизм Чаадаева. Художественная и философская мысль Белого, как показывает приведенный анализ текста стихотворения, заключается, скорее, в остром противопоставлении осознаваемой опасности, которая грозит бесконечным просторам России, и ее столь же абсолютной защищенности свыше. Тема железной дороги и связанная с ней скорость движения — полета лирического героя по родной стране максимально обостряет и подчеркивает эту кризисную оппозицию. Статья Вл. Соловьева «Враг с Востока» как ее источник не вызывает сомнения.

Поиск путей приближения к тайне России, породившей разрушительную большевистскую революцию, — основной импульс мемуаров Степуна. Отсюда понятно, почему именно это стихотворение Белого становится неотъемлемой частью концепции памяти в «Бывшем и несбывшемся»: тема сквозного движения, движения памяти, через пространство и время России связана у Степуна с лейтмотивом железной дороги. Цитата из стихотворения «Из окна вагона» в мемуарах Степуна может быть, помимо сказанного, свидетельством его ощущения интенции большего по объему замысла, стоящего за этим текстом Андрея Белого. Напомним, что в различных изданиях сборника «Пепел», посвященного Некрасову, стихотворение «Из окна вагона» публикуется как 1-я часть поэмы

⁵² Соловьев приводит в статье «Враг с Востока» эту автоцитату из работы «Еврейство и христианский вопрос»; В. С. Соловьев. Враг с Востока // Соловьев В. С. Избранные произведения / Серия «Выдающиеся мыслители». — Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998, с. 409.

⁵³ К. Ичин. Один взгляд на родину. «Из окна вагона» Андрея Белого», с. 380.

или 2-я часть «сюиты», или 1-я часть «лирической сюиты» «Железная дорога». В тексте «Бывшего и несбывшегося» лейтмотив железной дороги может иметь как положительные, так и отрицательные значения, а связанный с ним хронотоп поезда в воспоминаниях Степуна становится все более и более объемным.

Этот лейтмотив начинается с детских воспоминаний о Москве, представшей впервые перед глазами ребенка, вышедшего из поезда, «ярким ярмарочным лубком» и оглушительным шумом Курского вокзала.⁵⁴ Образами поезда и железной дороги отмечены практически все степени становления личности автора мемуаров, все наиболее значительные события его жизни. Так, с ними связан в теме детской болезни, о которой говорилось выше, мотив поезда в звуковой картине бреда: она начинается с шума самовара, ассоциирующегося с пытением поезда, подходящего к станции, а лучистые глаза девушки сравниваются с паровозными огнями. Решение изучать философию, определившее жизнь автора, было также принято в поезде, в вагоне 3-го класса, в котором он возвращается с военной службы.⁵⁵ Его первая женитьба оказывается связанной с трагическим событием на перроне гейдельбергского вокзала, напоминающем о семантике хронотопа поезда в романе «Анна Каренина»: с проводами в последний путь останков жениха его будущей супруги.⁵⁶ Способом излечения от этих грустных воспоминаний становится также поездка на поезде — в Италию, которая летит за окнами вагона, как «какая-то фантастическая, древняя, как Одиссея, и одновременно современная, как всемирная выставка, страна».⁵⁷ На темную московскую платформу выходит из поезда 31 декабря 1909 г., чтобы открыть новую главу своей жизни, Федор Степун — философ, один из организаторов журнала «Логос», уже знакомый с прославленными европейскими учеными, согласившимися принять участие в русском, немецком и итальянском из-

⁵⁴ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 36.

⁵⁵ Там же, с. 93—94.

⁵⁶ Там же, с. 153—154.

⁵⁷ Там же, с. 163.

дании журнала (Вильгельм Виндельбанд, Б. Кроче, Б. Вариско и др.).⁵⁸ Сочетание ярких, красочных образов за окнами вагона с мотивом российского темного пространства, страстно притягивающего к себе, — мотивом стихотворения Андрея Белого, характеризует хронотоп поезда у Степуна.

Хронотоп поезда в «Бывшем и несбывшемся» связан, кроме того, с традиционным для русской литературы способом показа всех российских сословий — своего рода способом снятия социальной иерархии. Однако сочетание с семантическим сюжетом стихотворения Андрея Белого «Из окна вагона» трансформирует этот традиционный путь создания единого образа России. Наиболее кристаллизованный пример — уже упоминавшаяся выше подглавка «Вагоны России». Здесь в пассажирских поездах, идущих в российскую провинцию, собираются вместе в вагонах 2-го класса представители всех сословий. Так, в одном купе со Степуном, едущим читать лекции, рассуждают о путях российского просвещения священник, купец — рыбороторговец, страховой агент — бывший актер, занимающийся страхованием от пожаров, который со страстью огнепоклонника говорит об их красоте.⁵⁹ Здесь жарят белые грибы на спиртовке, пьют чай с пирожками, а рядом с этой вагонной идиллией возникает тема убийства. Один из попутчиков Степуна рассказывает об убийстве из ревности, совершенную его братом — молодым купцом из Царицына, новоявленным Парфеном Рогожиным. Эта история становится в тексте главы поводом для рассуждения о жажде больших событий, столь характерной для России. Степун пишет: «Эта смутная тоска по запредельности редко удовлетворяется на путях добра, но очень легко на путях зла. Такая тоска сыграла, как мне кажется, громадную роль в нашей страшной революции», — и далее заключает уже совершенно в духе Достоевского: «Быть может, ради нее русскому народу и простится

⁵⁸ См.: Michail V. Bezrodnyi. Zur Geschichte des russischen Neokantianismus. Die Zeitschrift *Logos* und ihre Redakteure. In: Zeitschrift für Slawistik, Nr. 37 (1992). S. 489—511. Christian Hufen. Fedor Stepun. Ein politischer Intellektueller aus Russland in Europa. Die Jahre 1884—1945. S. 55—57.

⁵⁹ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т.1, с. 214—218.

многое из того, что он натворил над самим собою и надо всем миром».⁶⁰ Мотив железной дороги и образ поезда приобретает в мемуарном хронотопе Степуна символические черты страстного движения русской души к темной и трагической метафизической тайне, скрытой в российских просторах, томления и тоски по ней, которыми пронизано стихотворение Белого «Из окна вагона».

Интересно, что имена Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Бунина, Блока упоминаются в тексте «Бывшего и несбывшегося» в связи с хронотопом поезда как воплощением символа русской тоски — страсти — любви, а вот имя Белого в этом перечне отсутствует, хотя описание поездок по России в мемуарах Степуна соответствует полной реализации семантического сюжета стихотворения «Из окна вагона». Тема все более глубокого проникновения в тайну хронотопа темного, пустого пространства дореволюционной России заканчивается у Степуна в подглавке «Провинция» вечерней встречей в поезде в Нижнем Новгороде со знаменитой русской певицей Н. В. Плевицкой,⁶¹ образ которой, безусловно, соотносится с представлением о самой песенной России. Встреча с ней в тексте Степуна в высшей степени напоминает о мотивно-фонетическом соотношении «песнь — весть — истина» в стихотворении «Из окна вагона»: тема разговора с певицей (Плевицкая просит объяснить ей, что такое философия — sic!) оказывается соответствующей мотиву поиска истины в семантическом сюжете стихотворения Андрея Белого.

Не менее существенно, что окончание семантического сюжета стихотворения «Из окна вагона» в «Бывшем и несбывшемся» совпадает с концом мемуаров и с завершением хронотопа поезда. Как известно, Степуну в 1922 г. удалось избежать высылки за казенный счет благодаря помощи семьи Шор⁶² и покинуть Россию не на «философском пароходе», а на поезде. Символический российский пейзаж за окном вагона включает «Бывшее и несбывшееся»: «Поезд ускоряет свой ход;

⁶⁰ Там же, с. 222–223.

⁶¹ Там же, с. 237–238.

⁶² Там же, т. 2, с. 423–435.

мимо нас бегут поля, дачи, леса, и наконец, деревни одна за другой, близкие, далекие, черные желтоглазые, но все одинаково сирые и убогие в бескрайных осенних полях... Вдруг в сердце поднимается страшная тоска — мечта, не стоять у окна несущегося в Европу поезда, а трусом плестись по этому, неизвестно куда ведущему, шоссе...»

Детали российского пейзажа, время года и порождаемая ими эмоция, точнее, воспоминание о ней, всплывают в эмигрантском немецком «далеке» благодаря стихотворению Андрея Белого: осень, вечер, поля, сирые и убогие деревни, и главное — порождаемое этим пейзажем страстное стремление соединиться, слиться с ним, брести по нему в пустое, темное, манящее пространство, чтобы в результате пропасть в нем или обрести истину.

В послесловии, следующем сразу после вышеприведенных строк, Степун, говоря о печальной дате — 26-м годе пребывания за границей высланных из России ученых и общественных деятелей, постулирует необходимость этого — беловского! — страстного движения памяти и зрения вглубь России. Эвокация запечатленных памятью картин и их соединение в большое панорамное полотно устремлены в «Бывшем и несбывшемся» к единой цели: к анализу причин русской революции и изучению силы энтропии, скрывающейся в геополитическом и метафизическом национальном устройстве. Этот, по сути своей художественный, метод объявляется в «Бывшем и несбывшемся» философским способом познания. Вновь напомним здесь в качестве сравнения, что и «Пепел» Андрея Белого, согласно процитированному выше отрывку из предисловия к сборнику, весь исполнен стремления к поэтическому познанию бесконечного пространства России и ее «оскудевающего центра». Так цитата из стихотворения Белого «Из окна вагона» определяет законченность мемуарной концепции Степуна и самой структуры текста «Бывшего и несбывшегося». Используемое Степуном гуссерлианское «обратное движение» памяти, которым является повторяющееся воспроизведение в определенном месте и в определенной позе стихотворения Белого, оказывается сходным с пред-

ставлением Белого о способе возвращения к истокам памяти. Вместе с тем разница между идеей неподвижного вслушивания / всматривания в прошлое, как можно более объективного воспроизведения в себе «платоновского знания как припоминания» и беловское представление о раскалении, расплавлении, воспроизведении первоначального эмоционального ритма воспоминания говорит о диаметральной противоположности понимания платоновского анамнезиса Белым и Степуном.

* * *

Не менее существенной является для Степуна полемика с Белым по поводу места России в парадигме «Восток — Запад». Степун использует в мемуарах один из лейтмотивных для творчества Андрея Белого образ расширяющегося пространства оврага, происхождение которого также связано со статьей Вл. Соловьева «Враг с Востока». Здесь, в частности, говорится об опасности расширения сети оврагов для земледелия как основного экономического способа развития России. Как указывают С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов и А. В. Лавров в примечаниях к роману «Петербург», в котором символ умножающихся и углубляющихся оврагов связан с образами Аполлона Аполлоновича и Учреждения,⁶³ «в сознании Белого овраги заняли определенное место после ознакомления со статьей Вл. Соловьева «Враг с Востока», посвященной распространению оврагов в России. Тема оврагов имела для Белого и личный интерес: ей было посвящено его университетское кандидатское сочинение (1902). Впоследствии Белый отошел от нее: ее естественно-природный аспект не занимал его больше. Знаменательный смысл тема оврагов приобрела для Белого в ином плане — в плане соловьевской проблематики Востока и Запада; так, картина чередования равнины и оврагов уже в ранний период напоминает Белому «монгольское

⁶³ Андрей Белый. Петербург. — М.: Наука, 1981, с. 333, 334.

прошлое» страны (Белый Андрей. Симфония (2-я драматическая)).⁶⁴

Столь же характерен символ оврага для всего последующего творчества Белого, вплоть до «Записок чудака» и воспоминаний, в частности для поэмы «Первое свидание», столь актуальной для Степуна — мемуариста, в которой этот символ соотносится с образом Вл. Соловьева и названием его статьи (см. рифму «враг — овраг»).⁶⁵ Образ оврага приобретает у Белого значение некоего конечного пункта, конечной станции движения во времени, и смысл этой конечной остановки, несомненно, отрицательный.

Впервые символ оврага используется Степуном в некрологе «Памяти Андрея Белого». Он пишет: «Но чего бы не касался Белый, он в сущности всегда волновался одним и тем же — всеохватывающим кризисом европейской культуры и жизни. Все его публичные выступления твердили об одном и том же: о кризисе культуры, о грядущей революции, о горящих лесах и о *расползающихся в России оврагах*».⁶⁶ Образ расползающегося оврага взят Степуном (с перефразированным эпитетом) из предисловия к сборнику «Пепел», ср. у Белого: «Капитализм еще не создал у нас таких центров в городах, как на Западе, но уже разлагает сельскую общину; и потому-то картина *растущих оврагов* с бурьянами, деревеньками — живой символ разрушения и смерти патриархального быта».⁶⁷

Беловский образ «*растущих оврагов*» как символ разрушения устойчивого жизненного порядка порождает образ «*рас-*

⁶⁴ Там же, с. 679.

⁶⁵ Благодарю за это указание М. Л. Спивак. См. в описании явления Вл. Соловьева в главе второй поэмы (Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 2, с. 41):

«Что над Россией — тайный враг
(Чума, монголы, эфиопы),
Что земли портящий овраг
Грызет юго-восток Европы...»

⁶⁶ Степун Ф. Памяти Андрея Белого // Степун Ф. Встречи, с. 160.

⁶⁷ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 180.

ползающих оврагов» у Степуна. Очевидно, понимая всю значительность этого образа и его связь с идеями Вл. Соловьева, Степун использует этот пассаж и в мемуарах, где он приводится с небольшими, но значимыми изменениями, ср.: «Чего бы, однако, не касался Белый, он, по существу, всегда волновался одним и тем же: всеохватывающим кризисом европейской культуры и жизни, грядущей революцией, „циркулирующим“ по России революционным субъектом, горящими всюду лесами, *расползающимися оврагами*; в его сознании все мелочи и случайности жизни естественно и закономерно превращались в симптомы, символы и сигналы».⁶⁸

Образ расползающихся оврагов, замыкающий цитату в некрологе, очевидно, играет роль своеобразной рифмы в художественной памяти Степуна. Повторное обращение к этому образу превращает его в «Бывшем и несбывшемся» в символ позиции Белого, и потому в тексте «Бывшего и несбывшегося» после этого образа возникает характерное добавление — упоминание о «симптомах, символах и сигналах» Белого. Образ расползающихся оврагов становится в мемуарах Степуна выражением взгляда Андрея Белого на возможное развитие русской истории как на то самое опасное движение к некоему оскудевающему центру, о котором говорилось в предисловии к сборнику «Пепел», как, впрочем, и в ряде других текстов, где овраг выступает как зловещий символ столкновения сил Востока и Запада, как символ остановки времени — разрушения и смерти. Использование в «Бывшем и несбывшемся» поэтических и прозаических цитат из сборника «Пепел» указывает на него как на одну из отправных точек скрытой полемики Степуна с Белым по поводу вектора направления развития истории России, вопроса, столь актуального для Степуна — философа, писателя, публициста и мемуариста.

Желая воспроизвести представляющийся ему облик русского Серебряного века как целенаправленного историко-культурного движения в единственно верном направлении, сочетающем достижения Востока и Запада, Степун практиче-

⁶⁸ Там же, т. 1, с. 277—278.

ски вынужден полемизировать по этому поводу с Андреем Белым. Степуна для его концепции этого же периода русской истории и культуры необходимо создать антитезу представления о раздираемой противоречиями эпохе в мемуарах Белого и, что не менее важно, ее гротескно-шаржированному изображению. Ему важно подчеркнуть обратное движение, а именно существующее практически во всех областях русской жизни стремление к целостности. Степун утверждает, что русская духовная жизнь Серебряного века отличалась особой напряженностью, которая изначально выражалась в сконцентрированности научной и художественной мысли на поиске единого основания. С его точки зрения, эта сосредоточенность поиска русской мысли делало ее неизмеримо глубже и богаче, чем соответствующие духовные искания в Европе.⁶⁹ Представление об экзистенциальной истине, открывающейся человеку как религиозно живущему существу, определяет видение Степуном русской жизни. Серебряный век представляется ему поэтому крайне важным, кульминационным этапом духовной эволюции России, за которым должно было последовать несостоявшееся в действительности великое завершение. Основные темы большой культурной работы русского Серебряного века, с точки зрения Степуна, — это «1) возвращение русской интеллигенции в церковь, 2) протест возвращающихся против реакционно-синодального клерикализма, 3) восстание нового символического искусства против тенденциозности и примитивного натурализма в литературе и в живописи, 4) борьба студенчества и университетской доцентуры против кумовства и обывательщины опускающейся профессуры». К последней теме Степун делает замечание, что она была тщательно разработана Белым в первом томе его мемуаров.⁷⁰

Серебряный век как завершающий этап духовной эволюции отмечен, помимо прочего, работой по преодолению разрыва между западной и русской культурой,⁷¹ которая пред-

⁶⁹ Там же, с. 264.

⁷⁰ Там же, с. 265—266.

⁷¹ См. также: В. Кантор. Степун в Германии // Вестник Европы. 2001. № 3. <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/kan.html>

ставляется Степуну характерным стремлением к платоновско-символистскому единству. Напомним, что это стремление было характерно и для самого Степуна: отсюда его желание изучать историю культуры у Куно Фишера и историю искусства у Генриха Тоде, занятия у Альбрехта Дитерихса, подготовившие его будущие отношения с В. Ивановым и Ф. Зелинским, и, в результате, решение учиться у В. Виндельбанда, главы баденской школы неокантианства, и писать под его руководством докторскую работу о философии истории В. Соловьева.

Стремление к целостному знанию — характерная, с точки зрения Степуна, черта российского способа философствования. Он пишет, поясняя идею Яспера: «Сущность положительной экзистенциальной философии заключается, говоря по необходимости, весьма упрощенно, в обновлении старого убеждения, что полнота истины открывается человеку не как отвлеченно мыслящему субъекту, а как целостно, т. е. религиозно живущему существу... Для русского мыслителя, как и для русского человека вообще, философствовать всегда значило по правде и справедливости устраивать жизнь, нудиться Царствием Небесным, что и придавало всем философским прениям тот серьезный, существенный и духовно напряженный характер, которого мне часто не хватало в умственной жизни Западной Европы».⁷²

Эта напряженность духовной жизни дополнялась, как указывает Степун, особой ролью науки, искусства, театра в русском образованном обществе рубежа XIX—XX вв. Даже охваченность части левой молодежи революционными настроениями представляется ему проявлением того же экзистенциального понимания науки как способа разрешения «роковых вопросов» — «как практику истины».⁷³ В результате в мемуарах Степуна эпоха Серебряного века выглядит чем-то похожим на своего рода российский Gesamtkunstwerk. В этом отношении распространение западной культуры в ее соедине-

⁷² Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 264—265.

⁷³ Там же.

нии со страстным экзистенциальным российским стремлением к знанию представляется Степуна первостепенной задачей, решение которой позволит изменить положение дел и в России, и в мире.

Андрей Белый — несомненный противник подобной культуртрегерской позиции, что, помимо непосредственных высказываний в его мемуарной трилогии, соответствует и месту присутствия образа Степуна в ней и его оценке. Белый упоминает его имя чаще всего в перечислении: как члена «Религиозно-Философского Общества», слушателя на его лекции «Трагедия творчества у Достоевского» 1 ноября 1910 г., жильца на «Башне» Иванова, одного из «активных пионеров от Риккерта» в России и, конечно, одного из тех участников «Мусагета» — противников Белого, с которыми происходит разрыв в 1912 г.⁷⁴ В мемуарах Белого Степун почти всегда принадлежит к стану его врагов. Описывая разрыв с «Мусагетом», Белый именует его в числе «последышей» Зиммеля — одного из «троечки „настоящих“ философов» — Степуна, Яковенко и Гессена. Только один раз активная деятельность Степуна удостоивается похвалы Белого, которая, помимо прочего, связана с привлечением Степуном Пастернака к деятельности «Мусагета»: «...уже к осени 1910 года, — пишет Андрей Белый, — около Степуна, явившегося в «Мусагет», строилась философская молодежь; он завел в редакции свой семинарий; среди его студентов объявился Борис Леонидович Пастернак, чья поэзия — вклад в нашу лирику; помню я милое, молодое лицо с диким взглядом, сулящее будущее».⁷⁵

Идея органической культуры, совмещающая в едином живом потоке Гомера и Достоевского, Шопенгауэра и Ницше, Гете и Вагнера, о необходимости творения которой пишет Белый в мемуарах, представляется Степуна, так же, как и Э. К. Метнеру, «хаосом» — слово, в высшей степени важное в «Бывшем и несбывшемся». Прозападные идеи Степуна о культуре, философии и просвещении Белому должны были

⁷⁴ Андрей Белый. Начало века, с. 99, 354, 451, 507, 508, 546; «Между двух революций», с. 343, 359.

⁷⁵ Там же, с. 342.

представляться устаревшими: Степун и в некрологе, и в мемуарах приводит характерную цитату из романа «Петербург»: «Культура — трухлявая голова, в ней все умерло, ничего не осталось; будет взрыв: все сметется».⁷⁶

В ссоре с Белым Степун, несомненно, на стороне Метнера. Однако следует отдать должное объективности Степуна и его высокой оценке необыкновенного таланта Белого. Так, он пишет, что сама идея Метнера о возможности руководить Белым или каким-то образом направлять его по пути сближения русского и немецкого искусства была обречена по причине «разноструктурности их сознаний и их бессознательностей». «Метнер, — пишет Степун, — и думал, и жил в категориях исторической преемственности, был, если не в политическом, то в культурном смысле человеком „алтаря и трона“. Белый же витал над историей. Его пророческое сознание жило космическими взрывами и вихрями».⁷⁷

Примечательно, что при всем сочувствии идее созидательного творчества, противоположной силам хаоса и разрушения (ср. «взрывы» и «вихри»), ассоциируемых с Белым, Степун именно с ним связывает образ космоса. Отсюда понятно, почему на протяжении нескольких предшествующих этой цитате страниц Степун трижды, хотя и с разными эмоциональными оттенками, называет Белого гением: «злосчастный почти гений», «гениальный» (в кавычках — *Н. С.-Р.*) друг Метнера и, наконец, — уже серьезно — «гениальный, но сумбурный Белый».⁷⁸ Не смотря на прекрасно осознаваемую разницу между Белым, Метнером и самим собой, Степун соотносит гениальность Белого с представлением об абсолютной свободе мысли, свободе воли и вольном полете в космических высях,

⁷⁶ Степун Ф. Памяти Андрея Белого, с.175; Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 284. Цитата приводится Степуном из переработанной редакции «Петербурга» по изданию «Никитинских субботников» (ч. 1–2. М., 1928; ср. Андрей Белый. Петербург. — М.: Худож. лит-ра, 1978, с. 326) с искажением знаков препинания и грамматической формы глагола (у Белого «осталось», у Степуна — «осталось»).

⁷⁷ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 269.

⁷⁸ Там же, т. 1, с. 262, 267, 268.

за которыми возникает проекция образа лермонтовского Демона, но полного сил, желаний и стремлений. Подытоживая сказанное о ссоре Метнера с Белым, Степун вносит заключительный штрих в его образ: «Вдумываясь в конфликт Медтнера с Белым и стараясь выяснить, почему Медтнер, на смерть раненый изменой друга, не осилил ответа на нападение и замолчал, невольно приходишь к мысли о глубоком символическом значении горькой Медтнеровской растерянности: — *ведь и консервативная Европа до сих пор не нашла ответа на большевистскую революцию* (курсив мой — Н. С.-Р.)». Так образ Белого все более и более укрупняется, становясь в результате в мемуарах Степуна символом большевистской революции, которая однозначно ассоциируется с вырвавшимся наружу хаосом, а ссора Белого с Метнером приобретает в «Бывшем и несбывшемся» символическое значение того срыва в бездну, о которой предупреждал Россию Достоевский. Таким образом, оказывается, что, не смотря на всю разницу представлений о русской истории и культуре, Андрей Белый для Степуна — гениальный провидец, плоть от плоти духа и тайны России, выразившихся в одинаковой мере как в стремлении к собиранию всех положительных элементов в культурной работе Серебряного века, особенно после событий 1905 г., так и в большевистском перевороте.

С точки зрения Степуна, 1905 год — свидетельство поисков иного способа жизни, силы прорвавшейся наружу энергии народа. Краткая эпоха Второй Думы (20 февраля — 3 июня 1907 г.) ему видится началом соединения этой разрушительной азиатской энергии с «созидательным процессом жизни», то есть с просвещением, культурой, экономическими и социальными преобразованиями, обусловленными в том числе и тесным контактом с Западом. Очевидно, что Степун опирается здесь на многочисленную литературу, посвященную периоду Второй Государственной Думы, и прежде всего на работы П. Н. Милюкова, А. И. Каминки и В. Д. Набокова, В. И. Герье и др. Степун описывает ситуацию, возникшую в 1907 г., в главе шестой «Россия накануне войны. Возвращение из-за границы» как начало последующего движения, возраста-

ющего и крепнущего с каждым годом, практически как хозяйственный и культурный подъем 1907—1913 гг., который мог бы в одинаковой степени охватить всю Россию в случае удачи Февральской революции. Торжество идей Февральской революции должно было, по мнению Степуна, ознаменоваться созданием нового типа государственности, доказав тем самым, что философия и культура в России приобрели статус платоновских основ страны, а Восток и Запад пришли бы в идеальное состояние соответствия. Причиной краха этого мощного экономического и культурного подъема Степун считает отсутствие планомерной правительственной работы, которая должна была противостоять в том числе и революционному хаосу. Он утверждает: «Низвержение монархии, которым заключилась великая война, было ни чем иным, как победою революционного университета над реакционными министерствами»⁷⁹ (образ революционного университета в этой фразе не может не напомнить о соответствующей главе «Из тарараха в тарарах» в мемуарной книге Андрея Белого «Между двух революций» с ее образом восставшего Московского университета).

Платоновская в своем основании концепция русской истории Степуна служит в «Бывшем и несбывшемся» способом создания образа России как несостоявшегося идеального государства. Эпоха Серебряного века и все ее устремления и поиски, религиозные, философские, научные и художественные, были устремлены к единой цели — его созданию. Они должны были соединиться в едином аполлоническом порыве, если бы не вырвавшийся из недр России хаос. Хаос, выражающийся в разного рода явлениях социальной жизни, в культуре, искусстве и поэзии, может приобретать самые удивительные, разнообразные и даже гениальные формы, но он противоположен всяким представлениям об упорядоченности, эволюции и любой историко-культурной последовательности. Хаос не может быть основой какого бы то ни было государства. Неудивительно, что ассоциирующийся с хаосом и больше-

⁷⁹ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 265.

вистской революцией образ Андрея Белого и, главное, его стремление показать в своей мемуарной трилогии на фоне карикатурного изображения эпохи Серебряного века закономерность возникновения Советской власти как способа создания нового государства и нового человека становятся одной из основных мишеней атаки Степуна в «Бывшем и несбывшемся».

* * *

В плане полемики с Андреем Белым Степуна в своих воспоминаниях важно дать панораму России эпохи Серебряного века. Он во многом ориентируется на творческие принципы Андрея Белого и прежде всего на метод литературной панорамы, столь характерный для его мемуаров.⁸⁰ В 1934 г., в некрологе «Памяти Андрея Белого», ряд цитат из которого приводятся без указания источника в «Бывшем и несбывшемся», часто с дополнениями и изменениями, Степун цитирует слова Белого из первой главы его «Дневника» (первый номер «Записок мечтателей», 1919 г.): «Статья, тема, фабула — аберрация; есть одна только тема — описывать панорамы сознания, одна задача — сосредоточиться в „я“, мне заданное математической точкою».⁸¹ Степун замечает по поводу этого утверждения: «В сущности, Белый всю свою творческую жизнь прожил в сосредоточении на своем „я“; и только и делал, что описывал „панорамы сознания“. Все люди, о которых он писал, были, в конце концов, лишь панорамными фигурами в панорамах его сознания».⁸²

Принцип панорамы будет взят на вооружение Степуном при создании собственных мемуаров, которые, несомненно,

⁸⁰ См. о соотношении метода Андрея Белого с принципами литературных панорам XIX в.: Р. Казари. «Старый Арбат» Андрея Белого в связи с традицией литературных панорам Москвы // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей / Отв. ред. М. Л. Гаспаров; сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999, с. 67—71.

⁸¹ Ф. Степун. Памяти Андрея Белого, с. 168.

⁸² Там же.

так или иначе ориентированы на мемуарную трилогию Андрея Белого. Степун не мог не отметить в мемуарах Белого все тот же характерный принцип панорамы, во всяком случае, очевидно, что он в значительной степени повлиял на структуру его собственных воспоминаний. Цель Степуна — создать в «Бывшем и несбывшемся» нечто подобное панорамам «Обороны Севастополя 1854—1855 гг.» или «Бородинская битва» Ф. А. Рубо. В качестве точки обзора избирается позиция, обусловленная мнением Степуна — сегодняшнего немецкого профессора о той роли, которую должна была сыграть в духовной, научной, культурной, экономической и социальной жизни России ситуация национального подъема в 1907—1913 гг. От этой точки обзора зависит, каким образом будут изображаться те или иные объекты панорамы России и ее главные фигуры.

Известно, что существуют принципы панорамного изображения (закругленная картина, картина в виде замкнутой окружности, картина — цилиндр, развернутый на плоскости), в связи с которыми строятся здания определенной конфигурации, построенные непосредственно для демонстрации данной панорамы. Искажение перспективы — обязательное условие панорамного изображения. Если спроецировать этот закон на структуру литературной панорамы, то очевидно, что в мемуарах Степуна делается попытка как можно более объективного изображения, которое достигается путем удаления позиции автора-повествователя из того временного момента, который описывается в тексте. Автор находится от этого момента на расстоянии специально избранной позиции сегодняшнего зрителя — мемуариста. Он вспоминает о былом и всматривается в него с той точки, которая максимально препятствует искажению перспективы, т. е. в большой мере может соответствовать пониманию Степуном платоновского анамнезиса. Отсюда тот основной тон спокойного рассуждения, который столь характерен для «Бывшего и несбывшегося», и подробные литературные описания. Однако именно это отсутствие в «Бывшем и несбывшемся» экзальтированного тона, воспроизводящего всю гамму чувств по поводу того или иного

события, встречи и проч., прочитывается на фоне мемуарной трилогии Андрея Белого как антитеза ее характерным интонациям. Более того, в целом эмоциональная окраска авторского «я» Степуна и структура его панорамной композиции «Москва — Петербург — Россия» может быть расценена — в определенной мере — как отталкивание от соответствующих картин в мемуарах Андрея Белого.

В трилогии Белого переживания авторского «Я», его страдание, боль, экстаз (см. высокую оценку Белым его портрета, написанного Л. Бакстом, на котором изображен, скорее, не он, а эти его чувства),⁸³ в сущности, любая его эмоция становится как главным орудием обнаружения скрытой сущности людей и мира, так и основным способом создания огромной панорамы. Бесконечные переживания раздвоенности, унижения, страдания, боли физической и душевной от столкновения с другими людьми являются основным материалом изображения в мемуарной трилогии, как будто объекты и фигуры панорамы Серебряного века рассматриваются автором в максимальном приближении, отчего неизбежно возникают разительные искажения перспективы, контуров и линий. Эти эмоции лирического героя, существующие в непосредственной связи с другими персонажами, находят свое художественное воплощение в форме гротеска,⁸⁴ возникающего как следствие намеренного искажения перспективы. Максимальное приближение к изображаемому временному моменту обусловлено все тем же беловским представлением о необходимости обращения к первоосновам памяти — анамнезиса путем расплавления и растворения наносных структур воспоминаний, оживлению и репродукции ритма ушедшего времени, что позволяет заново увидеть, пережить и описать истинный облик событий, людей и отношений.

Неудивительно поэтому, что гротеск становится основным принципом мифопоэтической панорамы Белого. Гро-

⁸³ Андрей Белый А. Между двух революций, с. 63.

⁸⁴ См. указание А. В. Лаврова на преобладание приемов гротеска и шаржа в писательской манере романа «Москва» и в мемуарах: А. В. Лавров. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого, с. 23.

теск определяет хронотоп мемуарной трилогии, которая представляет собой определенное соответствие хронотопу мениппеи: постоянно ведущийся напряженный диалог с голосами и героями ушедшего времени, страстное желание самоутверждения героя, находящегося в бесконечно загнанном и униженном положении, его невероятный индивидуализм и отстаивание — из крайне низкого положения — своего необыкновенного, непонятого и / или непонятого миру, но, тем не менее, великого призвания. Хронотоп мемуаров Белого определяется идеей торжества «чудака», его какого-то конечного триумфа, связанного с пространством Советского Союза и, его определяющего влияния на это пространство. Этой идее соответствует мениппейный тон Белого в мемуарах, сочетающий пафос и юродство, сказочную окраску и саркастический вызов, серьезность философской полемики и мелкую издевку.

Мениппея как жанр, характеризующийся, с точки зрения М. М. Бахтина, *«исключительной свободой сюжетного и философского вымысла»*, решающимися здесь «последними вопросами» и гибкой структурой, позволяющей многообразные эксперименты с пространством (ср. мотивы путешествий на фоне универсального трехпланного построения),⁸⁵ мастерски используется Белым. Хронотоп мениппеи позволяет ему все более и более расширять текст мемуаров, умножать его все новыми и новыми примерами непонимания миром их лирического героя, дополнять все возникающими и возникающими портретами деятелей эпохи, которую по праву применительно к позиции героя можно назвать не эпохой Серебряного века, а эпохой Андрея Белого. Мениппейное расширение пространства мемуаров — панорамы Белого с их бесконечностью гротескных образов дополняется ассоциацией с французской идеей «чистого кино», опирающейся на представление о бесконечно раздвигающемся пространстве, как, например, построены такие знаменитые фильмы, как «Возвращение к здра-

⁸⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советский писатель, 1963, с. 152, 154—155, 157.

вому смыслу» Мэна Рэя (Man Ray, „Le retour à la raison“, 1923) или «Анемик синема» Марселя Дюшана (Marcel Duchamp, „Anémic cinéma“, 1926). В результате три тома воспоминаний разворачиваются в грандиозную панораму, напоминающую дадаистское сюрреалистское кино, в котором, кстати, начало и конец определяются иными нарративными законами.

В книге «Бывшее и несбывшееся» принцип панорамы не столь очевиден, как у Белого, поскольку его камуфлируют особенности авторского «я» Степуна. Оно намеренно ретушировано в первом томе воспоминаний Степуна, чему соответствует избранный тон спокойного, взвешенного повествования, отсылающий к предшествующей литературной традиции воспоминаний и мемуаров XIX в., традиции Толстого, Аксакова и особенно «Былого и дум» Герцена. И для самого Андрея Белого — мемуариста, и для его современников книга Герцена — один из основных ориентиров.⁸⁶ Разница в тоне повествования Белого и Степуна, особенно очевидная на фоне «Былого и дум» Герцена, оказывается чрезвычайно существенным фактором создания панорамных структур и текста воспоминаний в целом.

Москва — главная героиня воспоминаний Степуна. Она сначала выступает в окраске все того же характерного сдержанного тона повествования «Бывшего и несбывшегося». Ему соответствуют описание счастливых летних картин детства в выстроенном «покоем и выкрашенном в желтый цвет» просторном подмосковном доме, спокойный и налаженный быт в не по-московски провинциальном — немецком! — Лефортове, столь отличном от интеллигентски-профессорских Арбата, Поварской и Пречистенки. Прусская кровь отца, его строгое протестантское воспитание и шведо-финский кальвинистский род матери, соединившийся с бежавшими из Франции гугенотами, определили особый уклад семьи Степуна, основанный на культуре деятельного труда. Русофильские настроения матери и вера отца в европейский миф о неисчерпаемых бо-

⁸⁶ См.: А. В. Лавров. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого, с. 6–7.

гатах России определяли воспитание детей и последующее обращение Федора Степуна в православие.⁸⁷ Столь дисциплинирующее семейное воспитание в духе лучших традиций образовательных реформ Александра II, которое отчасти напоминает отмеченную в «Былом и думах» приверженность И. А. Яковлева, отца Герцена, просветительским традициям XVIII в., воспринимается в мемуарах как воспитание подлинно здоровое. Кажется, что именно оно несет заряд той необходимой жизненной бодрости и оптимизма, которыми пронизаны все произведения Степуна, литературные, публицистические, философские и мемуарные. Учеба в реальном училище св. Михаила дает молодому русскому немцу прекрасное современное образование, а привычка к труду поможет впоследствии самостоятельно овладеть древними языками, необходимыми для поступления в университет. Посещение Большого, Малого и Художественного театров, участие в литературных кружках, любительские театральные постановки, игры, прогулки, встречи и, конечно, лирическое повествование о любви опять-таки в духе «Былого и дум» создают светлый мир исчезнувшего идеального жизненного уклада.

Этот авторский тон Степун пытается выдерживать и далее, желая таким образом укрепить высказанное в предисловии намерение представить свои мемуары в качестве научного исследования эпохи. Однако этот спокойный тон исчезает во втором томе воспоминаний, где на первый план выступает фигура автора — повествователя, непосредственного участника бурных событий Первой мировой войны и особенно Февральской революции. Изменение спокойного тона повествования на тон, напоминающий опять-таки о романтически-возвышенной интонации Герцена, помогает Степуну выстроить панораму эпохи русского Серебряного века, создание которой

⁸⁷ Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 50. См. также первую часть исследования биографии Ф. А. Степуна, написанной К. Хуфеном (Christian Hufen. *Fedor Stepun. Ein politischer Intellektueller aus Rußland in Europa. Die Jahre 1884—1945.* Berlin: Lukas Verlag, 2001, 583 pp.), основанную в основном, как отмечает в рецензии на книгу Г. Тиханов, на материалах «Бывшего и несбывшегося» (Studies in East European Thought. Vol. 55, Number 3, p. 275).

целиком подчинено одной идее: показать все возрастающее величие России накануне 1917 года и ее срыв в темную пропасть большевизма.

Тон Степуна подчеркнуто противопоставлен любому представлению о мениппейности. Это, в сущности, тон героический, тон одного из тех, кто своим трудом, образованием, благородной деятельностью — на благо просвещения или во имя спасения страны в дни войн и революций — или даже позицией эскапистского спасения в деревне во время всеобщего хаоса стремился способствовать процветанию родины. Отсюда отсутствие в «Бывшем и несбывшемся» гротескных или мифопоэтических образов, характерных для картины эпохи у Андрея Белого, в которой Москва также занимает центральное место. Например, намеренно реалистический образ отца Степуна, уверенного, спокойного, временами по-немецки сентиментального, противоположен всем обликам профессора Н. В. Бугаева, будь то образы чудака, арбатского Сократа или Спутника из андерсеновской сказки. Образы деятелей русского Серебряного века у Степуна не образуют такую гротескно-карнавальную мифопоэтическую панораму отдельных локусов и картину мира в целом, как в мемуарах Белого, поскольку Степун ставит перед собой совершенно иную задачу в создании панорамы эпохи, задачу, которая непосредственно связана с временем создания его мемуаров.

Тем не менее наличие общего тона, способы портретирования в «Бывшем и несбывшемся»,⁸⁸ принципы соединения отдельных образов в целостные картины и объединяющая все повествование символистская тема пути позволяют представить мемуарную трилогию Андрея Белого и двухтомные воспоминания Ф. А. Степуна как две огромные панорамы эпохи Серебряного и пост-Серебряного века. Одни и те же люди,

⁸⁸ См.: О. Г. Мазаева. О методе портретирования в творчестве Ф. А. Степуна // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект): Г. Г. Шпет / *Comprehensio*. Четвертые шпетовские чтения / Отв. ред. О. Г. Мазаева. — Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2003. С. 523—557.

события, само время в его течении показаны в них различно при общей установке на создание единого образа эпохи, что в результате приводит к двум совершенно разным ее видениям. Использование принципа панорамности при всей разнице подходов Белого и Степуна к событиям 1917 г. все же ясно указывает на общий для них отправной момент. Он связан с именем Герцена и его воспоминаниями.

Ориентация на Герцена и особенно на «Былое и думы» очевидна в «Бывшем и несбывшемся».⁸⁹ Так, В. Кантор обращает внимание на сходство названий, долгий период работы на текстами мемуаров (Герцен пишет воспоминания в 1852—1868 г., т. е. в течение 16 лет, Степун — в общей сложности 10 лет); в обоих случаях обращение к работе над мемуарами связан с тяжелой жизненной ситуацией: у Герцена это духовная драма, которую он переживает в связи с идейным кризисом, наступившем после революции 1948 г., усугубленная личными переживаниями (увлечение его жены Гервегом, трагическая гибель матери и младшего сына); Степун отстранен от преподавания в дрезденской Technische Hochschule. Дело не только во внешних структурных биографических моментах и даже не в сходстве жанровой структуры мемуаров: книга Степуна основана на столь характерном для «Былого и дум» соединении исповеди, дневника, публицистических записей и их философского анализа, лирической прозы и художественных портретов. Важно, что и у Герцена, и у Степуна соединяет все это жанровое многообразие идея глубокой связи личности с большим историческим временем. Эвокация прошлого, его новое переживание имеют в обоих случаях существенно важное идеологическое значение: с ними связан вопрос о том, в чем заключается предназначение России и какой

⁸⁹ См., например, работы В. Кантора: Как издают шедевры. О публикации русского варианта мемуаров Ф. Степуна «Бывшее и несбывшееся». Письма Федора Степуна в издательство им. Чехова. Вступительная статья, публикация и комментарии В. Кантора // Вопросы литературы. 2006. № 3. <http://magazines.russ.ru/authors/k/kantor/>; В. Кантор. Предисловие к книге: Федор Августович Степун / под ред. В. К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2012. <http://gefter.ru/archive/author/kantor>

она должна стать. Это открытие Герцена берется на вооружение Степуном. Именно «Былое и думы» во всей полноте представили мировой читающей публике Герцена как проповедника русской идеи. Об этом писал С. Гессен в статье о Герцене в сборнике «О мессии» — предвестнике знаменитого «Логоса». У Герцена в качестве русской идеи выступает теория русского социализма, понимаемого как мессианское движение, а русский народ обретает черты носителя этой мессианской идеи, избранного народа.

Мистический оттенок мессианства Герцена, при всей его недосказанности и непоследовательности, чрезвычайно близок Степуноу. «Бывшее и несбывшееся» — это, по сути, размышления о том, как теория русского социализма — «русская идея» Герцена воплотилась в практике идейных, художественных и революционных движений другой эпохи — эпохи русского серебряного века и каковым оказался ее результат. На страницах своих воспоминаний Степун приводит в столкновение различные варианты понятия «русская идея», в частности, он, несомненно, соотносит теорию русского социализма Герцена с мессианизмом Вл. Соловьева, основанном на представлении об уникальной синтезирующей силе, таящейся в русском народе, которая включает в себя и индивидуальное, и коллективное начало. Каждое из них таит в себе разрушительную энергию, но их единение способно возродить утерянную духовность человечества. Замечу, что Степун писал об этом еще в своей ранней статье «Соловьев», помещенном в том же сборнике «О мессии» сразу после статьи Гессена. Соединение аполлонического и дионисийского начал в пространстве России откроет, таким образом, путь к грандиозное будущее для всего мира.

Мессианское начало, выраженное столь суггестивно в книге Степуна, обеспечивало ей так же, как в свое время «Былому и думам» Герцена, мощный пропагандистский потенциал. Так же, как «Былое и думы», воспоминания Степуна создаются в неподцензурных условиях и имеют ту же цель активного воздействия на читателя в России и за ее пределами. Во всяком случае, поддержка Степуном нового, антибольшевистско-

го, революционного движения и попытка его инспирирования в СССР путем издания мемуаров в соответствующем американском издательстве, несомненно, восходят к модели Герцена.

Воспоминания Степуна отчетливо ориентированы на структурно-идеологическую конструкцию «Былого и дум»: если в мемуарах Герцена центральным событием является революция 1848 г., то у Степуна таковым становится Февраль и Октябрь 1917 г. Отмечу, что по такому же принципу строится неоконченная мемуарная трилогия Белого: в ней ту же семантическую нишу занимает революция 1905 г., ср., например, шествие рассказчика с революционной колонной по центру Москвы в книге «Между двух революций» с шествием Герцена с колонной иностранных демонстрантов по центральным улицам Парижа. Воспоминания Белого и Степуна — единственные из всех мемуаров Серебряного века, чья структура столь явно ориентирована на книгу Герцена. Именно поэтому и Белому, и Степуноу, вольно или невольно следующим за герценовским жанровым образцом, согласно бахтинскому понятию «объективной памяти жанра», необходимо создать в тексте мемуаров широкую панораму эпохи серебряного века и, как это характерно для любой панорамной конструкции, выбрать определенную точку обзора.

Не смотря на интенцию объективности, о которой говорилось выше применительно к книге Степуна, позиция повествователя в мемуарах и совпадающая с ней точка панорамного обзора находится не вне, а внутри ушедшего времени, является его константой, и явно соотносится с той же константой в книге «Былое и думы». Речь идет о герценовском локусе юношеской клятвы на Воробьевых горах. Столь же существенно, что огромная панорама Серебряного века мемуаров Белого открывается из точки наблюдения, которая стала отправной для их создания, а именно из Новодевичьего монастыря, где начались его отношения с Блоком. Если использовать понятие урочища, введенное В. Н. Топоровым, то в мемуарах Белого таковым является Девичье поле, в конце которого нахо-

дится Новодевичий монастырь.⁹⁰ Отсюда открывается вид на Воробьевы горы, см., например, в стихотворении Андрея Белого «Мой друг» (1908):

Новодевичий монастырь
Блестает ясными крестами: —

Здесь мы встречаемся... Сидим
На лавочке, вперивши взоры,
В полях зазеленевший дым,
Глядим на Воробьевы горы.⁹¹

«Былое и думы», трилогия Белого и «Бывшее и несбывшееся» Степуна — три литературно-мемуарные панорамы России разных эпох, непосредственно соотносящиеся друг с другом через посредство определенного Герценом московского локуса юношеской клятвы. Причем если в мемуарах Белого он существует в соотношении со столь значимом для писателя символическим образом Новодевичьего монастыря, то у Степуна этот локус возникает как в непосредственной связи с основными характеристиками герценовской панорамы Москвы, так и в самом тесном соотношении с сакральным локусом Белого. Существен вопрос о том, как происходит трансформация герценовского локуса под воздействием поэтики Белого.

Во второй главе «Бывшего и несбывшегося» — «Школьные годы. Москва» — возникает образ Воробьевых гор, одного из панорамных центров столицы, имеющих в русской литературе значение святости и власти.⁹² Благодаря Герцену, этот локус имеет изначальную семантику верности избранным идеалам борьбы за свободу. В «Бывшем и несбывшемся» описывается поездка на Воробьевы горы с братом и четырьмя друзьями после окончания реального училища — дань школьному и студенческому ритуалу, сложившемуся под влиянием «Былого

⁹⁰ Благодарю за это указание Н. А. Богомолова.

⁹¹ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. Т. 1, с. 326.

⁹² Р. Казари. «Старый Арбат» Андрея Белого в связи с традицией литературных панорам Москвы, с. 69.

и дум». Если сравнить описание локуса клятвы и связанной с ним панорамы у Герцена и Степуна, то будут очевидны семантические смещения в хронотопе.

У Герцена поездка начинается после обеда, в жару. Описание проезда по Москве отсутствует: автор, его отец, воспитатель Карл Иванович Зонненберг и Н. Огарев едут в душной старой закрытой карете с поднятыми окнами. С чувством жары, тесноты и некрасивости корреспондирует упоминание о двойном надзоре: «равномерно гнетущий» со стороны отца и «беспокойно суетливый, тормозящий надзор Карла Ивановича». Из топографических примет упоминаются только Лужники, переезд на лодке через Москва-реку и крутой склон холма Воробьевых гор. В результате Герцен и Огарев оказываются на месте закладки храма по проекту А. Л. Витберга в честь победы в Отечественной войне 1812 года — Храма Христа Спасителя, у которого, как и у его создателя, оказалась столь несчастная судьба, и переживают необыкновенное чувство, определившее всю их последующую жизнь. Вот эти классические строки: «Запыхавшись и раскрасневшись, стояли мы там, обтирая пот. Садилось солнце, купола блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу».⁹³

Ощущение жары и тяжести сменяется чувством свободы и свежести, запертость в узком пространстве — ощущением величия необозримого пространства святого города, блистающего куполами на фоне вечерней зари, строгий надзор отца и воспитателя — предчувствием будущей свободы. Антитеза текста — физические и духовные трудности *versus* ощущение освобождения, красоты и осознание собственного призвания — разрешается в символической высшей точке преодоления и подъема катартическим переворотом в душах героев.

⁹³ А. И. Герцен. Былое и думы. — Л.: Огиз, Гос. изд-во художественной литературы, 1947. — С. 43.

В «Бывшем и несбывшемся» поездка на Воробьевы горы начинается в другое время дня, а именно рано утром в воскресенье, отчего в описании изначально возникает особый праздничный тон. Описание пути к заветной цели включает в себя Тверскую, «празднично-пустынную Красную площадь», «москательско-скобяной Балчук», «тишайшую провинциальной Ордынку», Нескучный сад. Ключевые московские локусы шестеро друзей видят из трех новеньких, открытых «лихацких пролетов», продуваемых «милым, старомосковским воздухом», напоенным ароматом черемухи. Цель поездки — знаменитый ресторан Крынкина, где весело отмечается окончание школы. Свежесть, прохлада, аромат и веселая пирушка — в каком-то смысле антитеза атмосфере поездки на Воробьевы горы в «Былом и дум». В описании пути на Воробьевы горы у Степуна какие бы то ни было трудности, духовные или физические, отсутствуют, а обязательный разговор о выборе дальнейшего жизненного пути — функция герценовского локуса клятвы — не сопровождается никаким катартическим переживанием. Это свободный разговор свободных молодых людей о свободном выборе жизненного пути, который не предполагает никакой особенной клятвы.

Изменения в структуре текста — описания поездки на Воробьевы горы в «Бывшем и несбывшемся» связаны с исторически закреплённой традиционно положительной ассоциацией этого локуса в российской традиции — результат прямого воздействия «Былого и дум». Любопытно здесь другое, а именно смещение центра в локусе святости, каковым являются Воробьевы горы. Обращает на себя внимание в «Бывшем и несбывшемся» отсутствие панорамы Москвы с Воробьевых гор с ее характерными приметами. В описании Степуна подъем на Воробьевы горы замещен спуском, последующей переправой через реку и проходом через «пустыри, пахоты и огороды к Новодевичьему монастырю». Именно Новодевичий монастырь, знаменитый символистский локус Белого, Блока, С. Соловьева, становится центром этой трансформированной герценовской панорамы в мемуарах Ф. Степуна — символиста и последователя В. Соловьева.

В точке, совпадающей с Новодевичьим кладбищем, совершается временной перелом: воспоминания о светлом прошлом сменяются констатацией ужасного настоящего. Степун пишет: «О товарищах, с которыми в мае 1900-го года я в тихой задумчивости (длинный шумный день к вечеру всегда наполняет душу затишьем) входил в душистую прохладу монастырского кладбища, я скоро уже девять лет как ничего не знаю. Последние сведения были страшны, не своею исключительною жуткостью, а тою роковою советской бессмыслицею, которая, быть может, страшнее всяких ужасов. Из актера не вышло актера: начав в 19-м году торговать опиумом, он сам вскоре стал наркоманом и в припадке необоримой тоски лишил себя жизни. Мечтавший о кругосветных путешествиях поэт, не выпустив ни одного сборника своих стихотворений, заболел после нескольких месяцев тюремного заключения неизлечимым сердечным недугом. Знаю, что в 1926-м году он еще проживал в неуютной, грязной каморке на четвертом этаже, из которой никогда не выходил, не будучи в силах одолеть лестницы. С таким аппетитом уплетавший Гурьевскую кашу на Воробьевых горах, Николай Никулин уже давно лежит под землю, загнанный туда революционным сыпняком. Его до слепоты близорукий брат, талантливейший математик, занимается, если с ним за последние годы не случилось ничего страшного, неизвестно почему, довольно большой пост в Красной армии. О моем брате ничего не знаю, не знаю даже, жив ли он...»⁹⁴

По существу, описывается своего рода катабасис: авторповествователь словно спускается с высоты герценовского локуса юношеской клятвы, о котором он вспоминает в своем эмигрантском «далеке», в темный ад современной России. Никакого катартического преображения здесь не происходит и не может произойти. Для него необходимо завершение — путь в обратном направлении, в сторону восхождения на Воробьевы горы. Однако упоминание в тексте Новодевичьего монастыря становится не только поводом для тягостного раз-

⁹⁴ Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 63—64.

мышления о страшной судьбе друзей и родных, оставшихся в Советской России.⁹⁵ Новодевичий монастырь, который Степун называет спасительным прибежищем многих трудных минут его последующей жизни,⁹⁶ выступает в качестве вечного духовного символа, что, по сути, заменяет функцию герценовских блистающих московских куполов. Степун, вероятно, зная об участии монастырского кладбища Новодевичьего монастыря, большей частью разоренного в 1920—30-е гг., пишет не только о потерях, но и о том, что остается навсегда: о чувстве непреходящей красоты, сосредоточенной в этом локусе. Его вариант панорамы Москвы — России завершается следующим образом: «В душе страх и оцепенение. Россия темнеет перед глазами бескрайним кладбищем... Стоят ли еще в Новодевичьей ограде кресты и памятники на дорогах могилах? Иной раз кажется, что их уже не найти. Войду ли я когда-нибудь в знакомые монастырские ворота, или так до конца жизни только и буду в тоске перечитывать изумительные строки тоже уже умершего Белого.

Из мира суетной тюрьмы, —
В ограду молча входим мы...
Крестов протянутая тень
В густую, душную сирень,
Где ходит в зелени сырой
Монашек рясофорный рой,
Где облак розовый сквозит,
Где нежный воздух бирюзит:
Здесь сердце вещее, — измлей
В печаль белеющих лилей;
В лилово-розовый левкой
Усопших, Боже, упокой...»⁹⁷

⁹⁵ В Советском Союзе оставались два брата Степуна, Оскар (1885—?) и Владимир (1898—1974), и родственники его второй жены (с 1911 г.), Наталья Николаевна Степун (урожд. Никольская (1886—1961)).

⁹⁶ Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 63.

⁹⁷ Там же, с. 64.

Таким образом, Москва открывается Степуно в мемуарах с герценовско-беловской точки обзора. С этой, уже эмигрантской, точки зрения герою видна не только панорама Москвы, но и всей России как темного, бескрайнего кладбища, см. семантическое соответствие в завершающем мемуары описании отъезда из Москвы — высылки из Советской России, в котором также акцентирован момент взглядывания в темную мглу вместе с ощущением страшной сердечной тоски. Степун словно следует тому, что было сказано Белым об оскудевающем центре России, об ее исчезающей, уходящей куда-то вдаль сущности. Чувство тоски и изменения в хронотопе герценовского локуса юношеской клятвы у Степуна очень показательны для эмигрантской литературы. Отсутствие катарсиса, следующего у Герцена за восхождением на Воробьевы горы, усугубляется акцентированием этого чувства тоски, все более усиливающимся по мере нисхождения. От тоски не может спасти ничего, даже прекрасные стихи Белого. Она столь же онтологична, как и необозримая темная даль России. Слово «тоска» дважды используется Степуном в этом отрывке: «в припадке необоримой тоски» — «в тоске перечитывать изумительные строки». В первом случае имеется в виду тоска — отчаяние, приводящее к смерти, во втором — тоска — ностальгия. Вместе с чувством страшной сердечной тоски в конце мемуаров эти значения поддерживают ассоциацию со стихотворением «Из окна вагона» Белого, важность которого для структуры текста мемуаров Степуна все более и более проясняется. В трансформированной стихами Белого герценовской панораме у Степуна упоминание Новодевичьего кладбища в конструкции вопросительного предложения («Стоят ли еще в Новодевичьей ограде кресты и памятники на дорогах могилах?») дополняет образ страны, колеблющейся на грани бытия и небытия.

Но наряду с чувством тоски поэтическая стихия Белого приносит в текст «Бывшего и несбывшегося» ощущение надежды. Строки Андрея Белого — описание Новодевичьего кладбища, исполненное ощущениями цвета, звука, аромата, свежести и святости, напоминающими о той самой юношеской

поездке на Воробьевы горы, — единственное светлое пятно в обесцвечившейся, погасшей герценовской панораме. По существу, вместо герценовского локуса клятвы с соответствующей панорамой святой Москвы герой «Бывшего и несбывшегося» видит одну лишь светящуюся точку среди мертвого российского пейзажа, и этот свет исходит из строк поэмы «Первое свидание» Андрея Белого. Выбор Степуном именно этого текста в качестве центра перспективы его мемуарной литературной панорамы, панорамы не только Москвы, но и России в целом, объясняется, очевидно, особым отношением Андрея Белого к Новодевичьему монастырю, которое и продиктовало автору «Бывшего и несбывшегося» выбор отрывка из «Первого свидания». Как указывает М. Л. Спивак, в беловской мифологии и жизнетворческой установке Новодевичий монастырь является сакральным центром, откуда должно начаться Второе пришествие и наступление Царства Духа. Путь к Новодевичьему монастырю мистически осмысливается как путь к воскресению на протяжении всего творческого пути Белого («Золото в лазури», «Вторая симфония», «Первое свидание» «Воспоминания о Блоке», мемуарная трилогия).⁹⁸ Для Белого, как и для Блока,⁹⁹ Новодевичий монастырь был местом мистического откровения, связанного с явлением Богородицы — Вечной Женственности — Софии Владимира Соловьева.

Выбор в качестве центра мемуарной панорамы Новодевичьего монастыря у Степуна объясняется не только любовью к поэзии Белого, но и теми же столь важными для него соловьевско-мистическими коннотациями. Так, загадочные слова Степуна о спасительных прогулках в Новодевичий монастырь, несомненно, связаны с именем Вл. Соловьева и с именем трагически — мистически для Степуна — погибшей первой же-

⁹⁸ См, например: На склоне Серебряного века. Последняя осень Андрея Белого. Дневник 1933 г. (Подготовка текста, вступ. статья, коммент. М. Л. Спивак) // НЛО, 2000. № 46 <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/osen.html>

⁹⁹ См. письма Блока к С. М. Соловьеву от 20 декабря 1903 г. и матери от 14—15 января 1904 г. (Блок А. А. Собрание сочинений в 8 тт. — М.—Л.: ГИХЛ, 1963. — Т. 8, с. 80, 82—83); С. М. Соловьев. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Соловьев С. М. Воспоминания. — М.: Новое литературное обозрение, 2003, с. 391—392; Андрей Белый. Начало века, с. 329.

ны, Анны Александровны Серебрянниковой, воспоминанием о которой заканчивается «Бывшее и несбывшееся». И хотя она была похоронена в Вильне, само ее имя может быть для Степуна связанным с Новодевичьим кладбищем благодаря «Второй симфонии» Белого с ее рефреном «Мир тебе, Анна, подруга моя». (Позволю себе заметить, что выбор стихов «Первого свидания» из всего «новодевичьего» текста творчества Белого может объясняться не только символистскими пристрастиями и личным вкусом Степуна, но опять-таки опосредованным влиянием «Былого и дум»: интенцией четырехстопного ямба поэмы «Юмор» Н. Огарева, отрывок из которой приведен в соответствующей главе «Былого и дума», связанной с упоминанием Воробьевых гор как места своеобразного богомолья друзей и с воспоминанием автора о смерти бабушки Огарева).

Таким образом, строки из поэмы Белого «Первое свидание» выполняют функцию панорамного центра исчезнувшей России в мемуарах Степуна. Из этого центра наиболее отчетливо видны контрастные символические смещения в традиционном герценовском хронотопе: «верх» заменяется на «низ», «холм» — «долиной», перспектива будущей «жизни» — «бескрайним кладбищем» — «смертью», свет — тьмой, в которой уже неразличимы могилы В. С. Соловьева, Л. И. Поливанова, Н. В. Бугаева и самого Андрея Белого. И все же включение отрывка из поэмы Андрея Белого в текст «Бывшего и несбывшегося» становится для Степуна не только поводом для эмигрантской тоски — ностальгии. Это возможность сказать о верности герценовскому идеалу свободы в условиях наконец свершившейся революции, столь страшно поменявшей свою личину в большевизме. С дистанции «большого времени» в бахтинском смысле слова для Степуна очевидно, что нет и не может быть ни тени сомнения в необходимости борьбы с темными силами новой большевистской России, столь мрачно представшей перед ним в герценовском хронотопе клятвы с определенным Андреем Белым символистским центром святости. Вопрос о новом содержании этой клятвы определяет основную идею мемуаров Степуна. Описание поездки в герце-

новский, ставший практически сакральным, московский локус в тексте «Бывшего и несбывшегося» — это уже иная, современная клятва борьбы за великую Россию, обращенная к многочисленным читателям «Бывшего и несбывшегося», в том числе и к тем, кто ко времени выхода русского варианта мемуаров учится в университете на Ленинских горах, построенном в 1948—1953 гг., когда Степун работает над русским вариантом «Бывшего и несбывшегося».

Как же объяснить столь явное ориентирование текстов мемуаров Белого и Степуна на «Былое и думы» и появление герценовского локуса юношеской клятвы в их панорамной структуре? Думается, что причина этому — необыкновенная популярность Герцена в 1917 г. Начиная с лета и до конца 1917 г. в российской печати появляется большое количество материалов о Герцене, которые, несомненно, были хорошо известны Степуну. Например, журнал «Нива» опубликует в двух последних номерах за 1917 год, уже после большевистского переворота, большую статью А. В. Амфитеатрова о Герцене и стихотворение С. Я. Надсона «На могиле А. И. Герцена», а в сборнике «Скифы», одним из создателей и участников которых был Андрей Белый, печатается приобретающая новое программное значение статья Герцена «Опять в Париже. Письмо первое». Публикация статьи Герцена о том, как в революцию 1848 года тирания корыстных политиков задавила порыв народа к свободе, замечательно резонировала с событиями, произошедшими в России. Вот как характеризовал Герцен ситуацию революции 1848 года: «Итак, любезные друзья, снова настает время истории, воспоминаний, рассказов о былом, гаданий о будущем... Настоящее снова враждебно, покрыто тучами, в душе опять злоба и негодование. <...> В истории, как в жизни художника, есть вдохновенные мгновения: к ним народы стремятся долгое время и долгое время потом эти мгновения провожают своим светом. Такие светлые полосы в истории искупают десятки прошедших и будущих лет, принадлежащих хронологии, календарю. Счастлив тот, кто участвовал в праздничном пире человеческого воскресения, счастлив и тот, кто, не будучи призван на содействие, был зри-

телем, у кого билось сердце и лились слезы оттого, что он видел действительность не ниже самых смелых идеалов, народ в уровень событиям. — Мы видели! — Святое время, — оно прошло! Ни Франция, ни какой другой народ не могут еще удержаться на той высоте, на которую они поднимаются в минуты энергического гнева и гражданского вдохновения. Они, как поэты, устают от одушевления, от полноты жизни — и серая ежедневность сменяет гениальный порыв и творческую мощь. — Франция совершила провозглашением республики еще великий шаг для себя, для Европы, для мира — и снова запнулась, как бы боясь собственного величия, и снова нашлись нечистые руки и предательские объятия, которые задушили ребенка в колыбели. Опыт не учит Францию. Она доверчива, как все мужественные и благородные натуры.

Французский народ не готов для республики, о которой мечтает социалист, демократ и работник. Его надо воспитать для того, чтобы он понял свои собственные права. Но кто его воспитает?»¹⁰⁰

Главное полемическое острие статьи Герцена направлено против самодовольного, сытого мещанства, подавляющего и искажающего все истинные порывы к свободе. Таким же был пафос всех материалов сборника «Скифы».¹⁰¹ Для мемуаров Степуна станет важным запечатление этого процесса проявления в большевизме низкой, шкурной природы русского человека как еще одного проявления оборотничества, и условия эмиграции позволяют ему сказать об этом со всей откровенностью. Достаточно упомянуть о его замечательной серии статей «Мысли о России» (1923—1927), опубликованной в «Современных записках», где, в частности, идет речь об изменении человеческой природы под воздействием большевизма, о повсеместном явлении порожденном большевистской смутой и невероятно расплотившемся при советской власти рене-

¹⁰⁰ Александр Герцен. Опять в Париже. Письмо первое // «Скифы», сборник 1^{ый}. — Петроград: Книгоизд-во «Скифы», 1917, с. 233, 235.

¹⁰¹ См. об этом подробнее: Д. Сегал, Н. Сегал (Рудник). Русские литературные альманахи и сборники первой четверти двадцатого века (в печати).

гатстве, оборотничестве и провокаторстве — главных врагов демократии (см. «Мысли о России. Очерк IV»).

Андрей Белый не может писать об этой теме с такой же степенью свободы в подцензурных мемуарах, однако в предисловии «От автора» к «Началу века» он заявляет, говоря якобы исключительно о прошлом: «...и в гнилом государственном организме, и в либерально-буржуазной интеллигенции сквозь все слои ощущался отвратительный, пронизывающий припах мирового мещанства, быт которого особенно упорен, особенно трудно изменяем при всех политических переворотах».¹⁰² А в письме к Иванову-Разумнику от 4 марта 1929 г. он пишет о своем новом восхищении «Былым и думами», столь соответствующими наступившему времени, и открыто продолжает тему, поднятую Герценом в напечатанном в «Скифах» первом письме «Опять в Париже»: «Ужас Герцена перед мещанством вполне современен; у меня перед глазами за этот год картина перерождения стольких людей в ужасных мещан, что ужас берет; теперешние боязни (сокращения, «лишенство», карточки, хвосты) и прочее взмечает новые ураганы мещанской мелкости, подлых трепетов, доносов и просто скотства, что ужас берет за лик человека; не Бабёф пугает, а воспитываемый им мещанин».¹⁰³

Белый, написавший тому же Иванову-Разумнику еще в июне 1917 г., что успех большевистской пропаганды «прямо пропорционален росту пыли, разврата и пьянства и обратно пропорционален свободе и порядочности»,¹⁰⁴ видит это явление в Советском Союзе как надвигающуюся апокалиптическую катастрофу: «Ясен, кажется, теперь смысл царства «зверя сего»; — пишет он в том же письме Иванову-Разумнику от 4 марта 1929 г., — мещанство, само по себе, — класс; но глубже класса в нем то, что под классовой базой — отверстие, бывшее до последнего времени заделанным: отверстие в... «кладезь бездны»; теперь — открывают «кладезь бездны» в процессе бы-стро го возвращения человеческого «я»; остается в противовес:

¹⁰² Андрей Белый. Начало века, с. 8—9.

¹⁰³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 625.

¹⁰⁴ Там же, с. 118.

во-ангелиться; средняя линия «человек» скоро станет пустыми скобками, с одинаковым безразличием заключающими и зверя, и ангела; и путь истинно человеческий — в истинно человеческой, конечно, в линии к ангелу, потому что еще вчерашние «средне-человеческие» свойства — уже не «средне-человеческие», а «звериные»: зверь быстро вылезает из кладезя бездны в нас».¹⁰⁵

Неудивительно, что Белый, описавший чудовищное явление оборотничества в «Петербурге» и затем в серии московских романов, оказывается столь чутким к нему в среде нового советского мещанства. Оборотничество в его наиболее типичном виде превращения человека в зверя рассматривается Белым как явление религиозное, которому можно противостоять исключительно в той же христианской парадигме. С этой точки зрения, очевидно, можно рассматривать и гротескные искажения в портретах деятелей Серебряного века в мемуарах: Белый стремится рассматривать всех, и друзей, и врагов, через лупу сегодняшнего времени, которая мгновенно показывает малейшие отклонения от нормы человеческого совершенства, мельчайшие намеки на возможные изменения человеческой природы.

Трудно сказать с очевидностью, были ли известны Степу-ну подобные высказывания Белого, однако в работах Степуна 1920—30-х гг. есть важные типологические совпадения с этими мыслями Белого, в частности, с идеей советского оборотничества. В очерке IV «Мыслей о России» Степун пишет: «Оборотень-провокактор ни от чего не отрещивается, ничему не присягает; не имея ни прошлого, ни будущего, он весь в настоящем. Его неверность — совмещение несовместимых вер, его двусмысленность — совмещение несовместимых мыслей. В отличие от ренегата, некогда смотревшего на мир левым глазом и зажмурившего его потом в пользу правого, или наоборот, оборотень-провокактор всегда смотрит в оба. Но этого мало; смотря в оба, он левым глазом еще о чем-то подмигивает правому, а правым — левому. Его раскосые глаза излучают, таким

¹⁰⁵ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 625.

образом, как бы четыре взора. Двумя взорами он смотрит в мир, а двумя подмигиваниями на свои же взоры оглядывается. От этого раздвоения каждого глаза на два взора у оборотня-provokatora все бесконечно двоится в глазах. Бесконечно двоя жутким своим косоглазием мир и все в мире, оборотень-provokator двоящимся миром постоянно двоит свою душу. Живя в извечном раздвоении между двумя лицами и постоянно прикрывая это раздвоение сменяющимися личинами, всякий provokator в конце концов лишается всякого подлинно своего мира, лица, всякого подлинного своего чувства и мнения. Удивительного в этом ничего, конечно, нет, так как зло как таковое своего лица вообще не имеет».

Степун, давая определение советского оборотничества, утверждает религиозное тождество между явлением оборотничества и бесовщиной, по сути, очень близкое к пассажиу в письме Белого к Иванову-Разумнику о «кладезе бездны» и дьявольском изменении человеческого облика. Степун детализирует свое определение оборотничества, указывая на разницу между оборотничеством и ренегатством как явлением, наиболее характерным для мещанской среды, которое заключается в предательстве этической идеи нравственного совершенствования. «Являясь наиболее человеческою идеею, идея нравственного самосовершенствования все же не является высшею идеею человека. — пишет Степун. — Кроме идеи о себе самом, человек родил еще и идею о Боге, кроме идеи борьбы, идею примирения своих противоречий, совмещения их начал, т. е. идею абсолютной полноты Бытия. Эту высшую идею и предает оборотень.

Если ренегатство представляет собою категорию этическую, то оборотень представляет собою, таким образом, категорию религиозную. Если ренегатство — грехопадение категорического императива, то provokacia — ниспавшая во грех «*coincidentio oppositorum*».¹⁰⁶ Если обличие ренегата — имитация идеи человека, то обличие оборотня — имитация идеи Бога. Если ренегат — предельно павший человек, то оборо-

¹⁰⁶ *coincidentio oppositorum* (лат.) — слияние противоположностей.

ть в своем пределе — всегда провокатор, павший ангел, т. е. дьявол».¹⁰⁷

На фоне явного сходства в определении советского оборотничества как религиозного явления очевидно двойственное отношение Степуна к Белому. Степун своими высказываниями о Белом, в которых он сближает истоки его творчества с генезисом большевизма как «сложного, древнего и типично-русского явления»,¹⁰⁸ вольно или невольно заставляет читателя сопоставить свое определение оборотничества и гениальный дар Белого и задуматься над сущностью его художественного и человеческого поведения. Так, в заметке «Андрей Белый и Рудольф Штейнер» Степун заявляет, что вопрос о том, «почему Белый внезапно вернулся в Россию», остается открытым.¹⁰⁹ А. А. Тургенева, отвечая на эту заметку Степуна, опубликованную в № 11 альманаха «Мосты», настаивает на непонимании Степуном сложности душевного склада Белого, обусловленной в том числе и подсознательным ощущением нависшей над миром опасности. Она пишет, в частности: «Одной из основных тем Белого было нахождение современного сознания «на перевале». Наши деды не знали болезни раздвоения личности, можно сказать — распада ее душевного состава. И интерес к надлому внутренней жизни Белого основан, быть может, на том, что он, в своих предощущениях, дал нам яркий пример испытаний на пороге сознания, осилить которые возможно лишь путем углубления в тайны человеческого существования».¹¹⁰ Высказывания разного времени показывают, что в отношении Степуна к Белому есть определенная тенденция, которая особенно очевидна на фоне герценовских

¹⁰⁷ Ф. Степун. Мысли о России. Очерк IV // Степун Ф. А. Жизнь и творчество. Избранные сочинения / Вступ. статья, сост. и комментарии В. К. Кантора. — М.: Астрель, 2009, с. 312—313.

¹⁰⁸ Ф. Степун. Путь творческой революции // Степун Ф. А. Жизнь и творчество. Избранные сочинения, с. 412.

¹⁰⁹ Ф. Степун. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Степун Ф. А. Встречи, с. 181.

¹¹⁰ А. А. Тургенева. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Воспоминания о серебряном веке. / Сост., авт. предисл. и коммент. Вадим Крейд. — М.: Республика, 1993. http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0410.shtml

представлений об изменении личности во времена революций и их религиозной трансформации Белым и Степуном.

В 1934 г. в некрологе Степун настаивает на том, что Белый — неотъемлемая часть прежней России и ее культуры, и его смерть — исчезновение под бурным течением времени той пристани, к которой еще можно было бы причалить. «С официальной Москвой образ Белого, несмотря на некоторые «коммуноидности» в его последних писаниях, в моем представлении никак не связывался. Правда, было все время ощущение правильности того, что он живет не с нами, в эмиграции, а в Советской России; но это ощущение его бытийственной и стилистической принадлежности к вулканической почве «Взвихренной Руси» ни в какой мере и степени не означало его духовного родства или хотя бы только отдаленного свойства с духом Третьего Интернационала и экономического материализма», — пишет Степун.¹¹¹ Он чувствует свое кровное культурное родство с Белым, идеи которого ни в коей мере не кажутся ему чуждыми.

Позднее, в «Бывшем и несбывшемся» Степун заостряет внимание на превращении, которое, с его точки зрения, все же произошло с Белым, вернувшимся в советскую Россию — страну восторжествовавшего восточного хаоса: «Превратившись (курсив мой — Н. С.-Р.) в последние годы своей жизни если и не в большевика — коммуниста, то все же в интеллигента — коммуноида, А. Белый весьма односторонне изобразил начало века как эпоху разложения феодально-буржуазного общества».¹¹² В мемуарах Степун, как уже говорилось выше, многократно подчеркивает родственность дара Белого духу большевистской революции.

Наконец, в упомянутой заметке «Андрей Белый и Рудольф Штейнер» Степун вновь вернется к проблеме природы таланта Белого, определяющей его жизненное поведение: «Белый всю жизнь шелушился изменами, что не означало в нем ни безнравственности, ни предательства, а составляло каку-

¹¹¹ Ф. Степун. Памяти Андрея Белого, с. 156.

¹¹² Там же, с. 265.

ю-то неотделимую от его таланта *оптику глаз* (курсив мой — Н. С.-Р.)).¹¹³ Последнее замечание заслуживает специального внимания. Об особом взгляде Белого Степун уже упоминал, например, в некрологе он замечает по поводу «На рубеже двух столетий»: «...совершенно изумительная книга, но она целиком построена на этой гениальной раскосости беловского взора».¹¹⁴ Указания на особую «оптику глаз», «раскосость» вызывает невольное сопоставление с определением оборотничества, данное Степуном в очерке IV «Мыслей о России». Для самого Степуна большевистская Россия есть царство победившего сатанизма, которое оказалось возможным вследствие «трагического пересечения *только еще восходившей к своей собственной культуре русской религиозности с только что порвавшей со своими религиозными корнями западно-европейской культурой*», как он пишет в статье «Путь творческой революции», напечатанной в первом номере журнала «Новый град» в 1931 г.¹¹⁵ «Сатанинский антиитеизм», воцарившийся в России, — основа большевистской власти. Падение же коммунистического режима Степун связывает с выходом на новый путь духовного, культурного и социального творчества, определяемый духом религиозности, т. е. духом «целостности, соборности, любви, встречности и мира».¹¹⁶ (Любопытно при этом заметить, что и Белый в автобиографическом очерке 1928 г. «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития», который не мог быть известен Степуну, утверждает необходимость трех революций — политической, социальной и духовной).

Подводя итоги размышлениям о панорамной структуре Москва — Россия в концепции воспоминаний Белого и Степуна, скажу, что и Степун, и Белый остаются верны соловьевской идее сочетания религиозно-культурных путей России и Запа-

¹¹³ Ф. Степун. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Степун Ф. А. Встречи, с. 180.

¹¹⁴ Ф. Степун. Памяти Андрея Белого, с. 166.

¹¹⁵ Ф. Степун. Путь творческой революции // Там же, с. 540.

¹¹⁶ Там же, с. 543.

да. С другой стороны, столь же релевантной для них обоим была мысль Герцена об отношениях между западниками и славянофилами и о российско-европейском пути социально-культурных преобразований, высказанная им в «Былом и думах». Речь идет о кардинально различных формах воплощения такого союза. На фоне современных религиозных исканий российской интеллигенции в СССР и в эмиграции именно так выглядит творчество Андрея Белого, например, для Ходасевича, и, в частности, его последний этап, определяемый особым пониманием антропософии, и теми задачами, который Белый ставил перед собой в этой связи. Степун, характеризующий в мемуарах антропософию как своеобразную «смесь наукообразного рационализма с вольноотпущенной церковной мистикой»,¹¹⁷ сомневается в истинности исканий Белого в целом.

Как бы то ни было, имя Герцена и для Белого, и для Степуна — своего рода барометр современной политической и экзистенциальной ситуации. Поэтому неудивительно появление и в мемуарной трилогии Белого, и в «Бывшем и несбывшемся» Степуна герценовского локуса юношеской клятвы, который во многом определяет создаваемую в обоих текстах панораму Москвы и России.

* * *

Фигура Андрея Белого и его творчество — один из наиболее важных художественных ориентиров для Степуна. В первую очередь, это объясняется старшинством Белого: ведь к моменту возвращения Степуна в Россию в 1909 г. и началу его активного сотрудничества в «Мусагете» Андрей Белый — известный и признанный поэт, теоретик искусства, новый философ, для которого и было создано издательство. Поэтическое творчество Белого — один из постоянных спутников Степуна на протяжении всей его жизни. Образ Белого — пророка, гения, возникающий в некрологе Степуна и в его мемуарах в образах

¹¹⁷ Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 279.

полета, опасного акробатического трюка, эквилибра, может восприниматься в этой связи как некое новое воплощение гетевского представления о демоне как необходимом вдохновителе романтического художника. Оно, в свою очередь, вызывает сопоставление с гравюрой Э. Делакруа — иллюстрацией к «Фаусту», на которой изображен парящий в небе Мефистофель, тень крыльев которого накрывает распростершийся внизу город. Этому романтическому представлению о гениальности как нельзя лучше соответствует и признание Степуном необычайного дара Белого, и появление стихотворных цитат в таких важных моментах мемуаров, как рассуждение о теории памяти или представление о сакральном центре Москвы и России.

Наличие беловских цитат в ключевых местах «Бывшего и несбывшегося» вкупе с антитезой «Восток — Запад» указывает на онтологичность поэтики русского религиозного символизма в мировоззрении Степуна. Отсюда еще яснее лежащее в основе его мемуаров представление о синтезе неокантианской философии и идей русского символизма, прежде всего Вл. Соловьева, восходящих к гностицизму. Представление о тайне России и тайне русской души — вот то общее, что объединяет столь разные произведения, как воспоминания Белого и Степуна.

Быть может, осознавая общность символистского мироощущения, Степун всячески отталкивается от картины Серебряного века, нарисованной Белым, и намеренно подчеркивает это отталкивание акцентированием сходных черт: три тома мемуаров Белого — три тома (на немецком языке) мемуаров Степуна, ориентация на молодого читателя, выдерживание общего тона мемуаров, установка на создание панорамы Москвы, за которой возникает образ России, встающая на фоне этой панорамы широкая картина культурных локусов Москвы и Петербурга с портретами их создателей, проследование линий развития культуры в соответствии с ходом исторических событий. Не менее важно, что в обоих случаях тексты мемуаров подчинены тщательно проводимой общей идее (в случае Степуна высказываемой открыто, у Белого ее посто-

янное присутствие нередко нуждается в реконструкции — из-за накладываемых автором на себя ограничений в обстановке подцензурного письма). Наличие общей идеи указывает на то, что перед нами два различных типа символистских мемуаров, разница между которыми чрезвычайно показательна.

Андрей Белый в предисловии к книге «На рубеже двух столетий» пишет: «В данной книге я хотел бы элиминировать идеологию...»¹¹⁸ Даже в условиях практически невозможного цензурного выражения той идеологии, которую имеет в виду Белый, три тома его мемуаров с ясностью показывают, что речь идет о формировании его концепции символизма. Белый пишет о явившемся ему в раннем детстве пророческом явлении — открытии понятия символа, его дальнейшем осознании и создании на его основе теории, которой посвящается вся его жизнь. Острота и пронизательность его гениального ума, вырастающего из любых рамок научных и философских теорий, должны в результате развития текста привести к понятию символизма как единого философского, художественного и социального учения, которое намечено в неподцензурных «Пролегоменах» Белого к своим мемуарам: в рукописи «Материал к биографии (интимный)», в автобиографическом письме к Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 г. и в автобиографическом очерке «Почему я стал символистом и почему я не престал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития». Если оставить в стороне проблему «омарксичивания» текста для его проведения «через цензурно-издательские Фермопилы»,¹¹⁹ как, например, кивки в сторону якобы существующих совпадений с идеями Ф. Гладкова и, через него, с Плехановым,¹²⁰ то очевидно, что символистская

¹¹⁸ Белый А. На рубеж двух столетий, с. 48.

¹¹⁹ См. письмо Иванова-Разумника к К. Н. Бугаевой от 1 июля 1934 г.; цит. по вступ. статье А. В. Лаврова и Джона Малмстада «Андрей Белый и Иванов-Разумник: предуведомление к переписке» // Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 22. Иванов-Разумник пользуется, в свою очередь, одним из выражений Белого, которое он употребляет, в том числе и в мемуарах.

¹²⁰ Андрей Белый. Начало века, с. 549—550; Между двух революций, с. 192.

идея в мемуарах должна была бы выглядеть подобно тому, как Белый формулирует ее в 1928 г., в «Почему я стал символистом...» применительно к переживаниям революции в 1917—1918 гг., говоря о концепции трех революций — политической, социальной и духовной: «Происходил небывалый опыт; от нас требовались независимость и духовный ритм текучего понимания трехленности, связавшейся мне с триадою: Символ — символизм, символизация; сферой «символа» мне слышался нас ведущий в грозе и буре ритм времени, взывающий к слуху и упражнению в слухе; отражением этого слуха мне были и «Скифы» Блока, и военный приказ к армии: отступать. Не законодательства я искал, а ритма к чтению законодательств; сферу символизма как теории я видел в лозунгах момента, поднимающихся снизу; декрет как *власть* лозунга виделся мне лишь гребнем пены вставшей волны; и этот лозунг — «*Вся власть Советам*»; советы же — ассоциация *лабораториек* всяческих опытов строительства жизни (и социальных, и духовных, и социально-духовных); *диктатуру* я принимал лишь в необходимости защищать советизм от ударов извне, а не в необходимости направлять самое содержание советской жизни, сфера которой — многообразие *символизаций*; *власть* видел я лишь в *моменте* советской индукции (снизу вверх); и жаждал раскрытия принципа текучементальной власти, верней, *властей*, поднимаемых и утопляемых, как гребни волн, в недрах стихии живовластных *Советов*».¹²¹

В этой цитате отчетливо видно соединение представления о символизме как о гносеологической системе с идеей художественного метода, концепцией жизнетворчества, представлениями о социальном переустройстве и основными постулатами антропософии в новом единстве — то, за что в целом ратует Белый в «Почему я стал символистом...» Если сравнить идею трехленности «символ — символизм — символизация» в ее выражении в этой цитате применительно к русской рево-

¹²¹ Андрей Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994, с. 474.

люции и, например, описание похорон Баумана или выступления Жореса, то нетрудно увидеть явное сходство: во всех трех случаях описывается преобразование пространства (страны, части Москвы или парижского зала) под влиянием текущих людских потоков или «прибоя ритмических волн»,¹²² начавшихся «до создания мира», от которых «разлетится вдребезги старый мир»¹²³.

Символистской идее мемуаров соответствует приводимая в них формулировка философского метода контрапункта, о которой упоминалось выше. Андрей Белый пишет: «...самое мое мировоззрение — проблема контрапункта, диалектики энного рода методических оправ в круте целого; каждая, как метод плоскости, как проекции пространства на плоскости, условно защищаема мною; и отрицаема там, где она стабилизируема в догмат; догмата у меня не было, ибо я символист, а не догматик, то есть учившийся у музыки ритмическим жестам пляски мысли, а не склеротическому пыхтению под бременем несения скрижалей».¹²⁴

В связи с этим определением становится понятна ницшеанская основа установки Белого на молодого читателя, о которой говорилось в начале этой работы. Свобода изначальная, свободный ритм существования, свободное воспитание в коллективе и культивируемые занятия физической культурой приведут в результате молодого человека сначала к пониманию гносеологической сущности символистской теории Белого, а затем и к познанию тайны бытия, на основе которой и будет построено новое общество. В этом определении Белым своего мировоззрения как контрапункта есть явное противопоставление неокантианского пути приближения к истине пути обретения истины как тайны, открывающейся в свободном следовании ритму жизни.

Идея символизма как «жизненного метода»¹²⁵ столь же основана, с точки зрения Белого, на имманентности опыту,

¹²² Андрей Белый. Между двух революций, с. 152.

¹²³ Там же, с. 47—48.

¹²⁴ А. Белый. На рубеже двух столетий, с. 196—197.

¹²⁵ Там же, с. 187.

сколь и на сложном совмещении философских идей (Лейбница, Шопенгаура, Ницше, Соловьева, Вундта, Гартмана, Оствальда, Ланге), философии естествознания (Гертвинг, Катрфаж, Делаж, Дарвин, Геккель и др.) и, конечно, теории эволюционной монадологии отца писателя, Н. В. Бугаева, в которой «жизнь мира рассмотрена как социальное сложение монад в градации неразложимых комплексов все большей сложности...».¹²⁶ Представление Белого о своей задаче или своем призвании как писателя, философа и общественного деятеля строится совершенно иным образом, непонятным большинству его современников, в том числе и Степуно, но адекватным новым представлениям о строении мира. Ведь уже в университетские годы, как утверждает Белый, проблема целостного знания и способ его применения в жизнетворческой деятельности понималась им как проблема сочетания различных методологий: «1) частные науки (физико-химические и биологические) с их *частными* философиями; 2) параллелизм и волюнтаризм, 3) трагизм, индивидуализм с обоснованием в них символизма, 4) соборный символизм (проблема коммунизма и теургизма)».¹²⁷

В мемуарах, создаваемых в условиях советской цензуры, Белому было невозможно написать с полной степенью ясности и откровенности о своей теории соборного символизма, но в автобиографическом очерке «Почему я стал символистом...» она была сформулировано им как проблема многообразия и режиссуры или как проблема темы и вариаций, в основе которой лежат «учение Апостола Павла о церкви как индивидуально-социальной коммуне», гносеологическая эмблематика Риккерта, социальная эмблематика анархического коммунизма, ритмологическая эмблематика, основанная на пифагорействе и идеях Н. В. Бугаева, и монадологическая эмблематика Лейбница.¹²⁸ Идея же социальной мистерии¹²⁹ ока-

¹²⁶ А. Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего идейного и художественного развития, с. 441—442.

¹²⁷ Там же, с. 431.

¹²⁸ Там же, с. 442.

¹²⁹ Там же, с. 484.

зывается возможной, с точки зрения Белого, при условии соединения этого многообразия знания с антропософской идеей Р. Штейнера в ее российском, единственно верном и возможном изводе. В этом случае могла быть осуществлена та концепция трех революций Белого, политической, социальной и духовной, которая автоматически ставила его в оппозицию по отношению к существующему в 1920-е гг. государственному строю: «Когда же мне стало ясно, — пишет писатель, — что средняя часть триады (совет — власть — ритм), или власть — лозунг, перерождается в обычную власть и в этом перерождении становится из власти *Советов* советскою властью, стало быть, властью обычной, ибо суть государственной власти не в прилагательных («советская», «не советская»), а в существительном, старом, как мир, я был выброшен из политики туда, где и пребывал вечно: в антигосударственность». Белый с горечью добавляет: «...а *третий фронт* меня и извне прикрепил к месту моего уединения: и нынче я, толстолиц-непротивленец, могу лишь высказывать пожелания, чтобы «*советизм*» был гибче понят в органах власти».¹³⁰ В свете этих откровенных высказываний и отчетливого понимания своего нынешнего положения в Советском Союзе, которое, несомненно, ассоциируется с положением изгнанного пророка, понятна интенция Андрея Белого к созданию огромной мемуарной эпопеи с образом автора в центре.

Автобиографический момент и историческая канва событий у Андрея Белого являются лишь внешней данью традиции литературно-исторических мемуаров XIX в. В его мемуарах они орудия построения мифопоэтической картины мира, центр которой — образ авторского «Я» и создаваемая вокруг этого образа историософская концепция. Она имеет непосредственное отношение к символистскому хронотопу, теургическому или метафизическому, хронотопу тайны¹³¹ и определяет связь между кажущимися отдельными портретами, за-

¹³⁰ Там же, с. 474—475.

¹³¹ Д. М. Сегал. Русская семантическая поэтика двадцать пять лет спустя // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. — М.: Водолей Publishers, 2006. — С. 221—223.

рисовками и панорамами. Мистерия личности в мифопоэтическом хронотопе — идея мемуарной трилогии Белого. Свое завершение возникающая мифопоэтическая картина мира в воспоминаниях Белого, как ранее, в романе «Петербург» или в предшествующих мемуарам «Записках чудака», приобретает в образе могущественного злого духа, стоящего за нею. Так, в книге «Между двух революций» в главе «Философы» Белый пишет о своем прозрении осенью 1908 г.: «...передо мною взвился занавес, за которым вперилась горгона, каменяя все мое существо: ка-пи-та-лизм! Я постиг его не в абстрактнейших тезисах, а во всей силе тысяч капилляров, которыми тянет в себя нашу кровь; я понял тщету — переменить жизнь с налету: от личного творчества». ¹³² Конечно, Андрей Белый подчеркивает необходимое для цензурного прохождения текста сходство своего образа с неким пророком идей советской власти, который многократно указывал на многообразные образы капитализма. Он подчеркивает, приводя соответствующие цитаты, что писал о его демоническом лике в «Петербурге», говорил о его связи с масонством и называл его миллиардером — масоном и блоковским словом «сёр» «В записках чудака». ¹³³ Белый пишет, что начавшаяся эпоха мировой войны позволила ему обнаружить связь между капиталом, масонством и войной, осознать ее сначала мистически, а затем найти ей подтверждение: «...люди, с которыми мне приходилось встречаться тогда или позднее, оказались реальными деятелями моих бредень, хотя, вероятно, играли в них жалкую, пассивную роль; теперь обнаружено документами: мировая война и секретные планы готовились в масонской кухне; припахи кухни я чувствовал, переживая их как «окультурный» феномен». ¹³⁴ Несоответствие же действительное между собственной символистской идеей и советизмом довольно наивно

¹³² Андрей Белый. Между двух революций, с. 282.

¹³³ Андрей Белый. Между двух революций, с. 282—284. См. трактовки этого мотива: М. Безродный. О «юдобоязни» Андрея Белого // Новое литературное обозрение. М., 1997, № 28, с. 110; О. Сконечная. «Тот, кто стоит за ними», или заметки о параноидальной поэтике Андрея Белого // Семиотика безумия / Сост. Нора Букс. — Париж—Москва: Изд-во «Европа», 2005. — С. 121—124.

оправдывается отсутствием знакомства с Лениным и его трудами, которые непременно разъяснили бы суть дела.

Наличие образа мирового зла, описываемого в качестве личного врага героя мемуаров, необходимо для построения в мемуарах, как и в целом в поэзии и прозе Белого, архетипической модели, напоминающей о романах Достоевского, прежде всего о том «духе немом и глухом», который наполняет холодом великолепную панораму Петербурга, открывающуюся Раскольникову с Николаевского моста.¹³⁵ Картина мира, построенная Достоевским, могла вызвать у Белого необходимость ее художественного или философского анализа. В мемуарной трилогии противопоставление столь могущественного врага — антагониста образу заведомо «хорошего» страдающего автора — пророка многократно укрупняет его фигуру, превращая ее в *imitatio Christi*. Можно предположить поэтому, что большевизм в гипотетическом сюжете мемуаров Белого мог быть представлен как необходимое орудие, с помощью которого можно не только победить этого опасного врага, но и переделать — освободить — человеческую природу.

Опасность этого утверждения, несомненно, была осознана Ф. А. Степуном, мемуары которого могут быть расценены — среди прочего — как отрицание и противоположение идеям Андрея Белого. Интенция создания мемуаров как эпопеи, раскрывающей все перипетии времени, была ему, несомненно, близка. Историческая концепция мемуаров Степуна и художественная логика их построения восходят в равной мере к одному из изводов символистского хронотопа как хронотопа

¹³⁴ Андрей Белый. Между двух революций, с. 283. Интересно в этой связи отметить существующую в мемуарах оппозицию: Гершензон — повар на кухне новой, хорошей культуры // масонская кухня зла и демон, стоящий за нею.

¹³⁵ Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10 тт. — М.: ГИХЛ, 1957. Т. 5, с. 120; в высшей степени существенной для понимания этой конструкции у Белого является работа В. Н. Топорова «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (Преступление и наказание)» (*Structure of Texts and Semiotics of Culture*. Ed. by Jan van der Eng and Mojmír Grygar. The Hague. Paris. Mouton, 1973. P. 225—302).

теургического, хронотопа тайны и к принципам мемуарно-биографического жанра, соответствующих традиции литературно-исторических мемуаров XIX в. За картинами прекрасного «детства, отрочества, юности» и совпавшей со временем великих перемен в истории России зрелости встает противоположная представленной в мемуарах Белого идея Степуна о несостоявшемся великом преображении России в период 1880-х — начале 1920 гг., причем слово «преображение» здесь следует понимать в его религиозном смысле. Поэтому все задачи, которые ставит перед собой Федор Степун — герой «Бывшего и несбывшегося», соединены в книге с телеологическим вектором потока российской истории, и все события, предшествующие 1917 г., являются, с точки зрения Степуна, прологом к Февральской революции как завершению великой мистерии, развернувшейся в России в период Серебряного века.

Композиционно-сюжетная схема «Бывшего и несбывшегося» основана на символистском противоборстве сил космоса и хаоса в российском хронотопе 1905—1917 гг., приобретающем все более и более отчетливо апокалиптическую окраску, характерную, конечно же, для целого ряда послереволюционных текстов, от «Апокалипсиса нашего времени» В. В. Розанова до тех же мемуаров Андрея Белого. Историческая концепция Степуна, определяющая текст книги, связана с символистской идеей апокалиптической мистерии, которую переживают как отдельный человек, так и Россия в целом. Она и организует большое панорамное полотно под названием «Бывшее и несбывшееся». Поэтому рядом с образами поэтов, философов, деятелей культуры Серебряного века, соединяющихся в единые художественные конфигурации аполлонического и дионисийского характера, закономерно возникают фигуры Керенского, Савинкова и самого Степуна, с одной стороны, и Ленина с его соратниками, с другой. Они обозначают в мемуарах полюса непримиримого российского и, шире, — вселенского — противостояния, которое должно завершиться кровавым апокалиптическим сражением между добром и злом.

Свидетельствами его приближения становятся в «Бывшем и несбывшемся» столь разные, казалось бы, события, как философская беседа с Виндельбандом о свободе воли и участие Степуна в операциях Первой Мировой войны и его работа начальником политического управления Военного министерства во Временном правительстве. Свое собственное участие в исторических событиях представляется Степуноу существенно важным для направления их движения: он, без сомнения, полагает, что ему представилась возможность влиять на ход разворачивающейся в России мистерии.

В этом отношении показательно отношение Степуна к вопросу о смертной казни. Соловьевец Степун был в студенческие времена поражен утверждением Виндельбанда, который, развивая свою, в основе кантовскую точку зрения, парадоксальным образом полагал, что в вопросе о наказании преступника необходимо руководствоваться соображениями целесообразности, а не идеей свободы воли, вне зависимости от ее научного или этического аспекта. Общество и государство нуждается в охране от асоциальных элементов, поэтому Виндельбанд утверждал допустимость максимального ослабления наказания во времена мира и благополучия «и требовал резкого его усиления в эпохи войн и революций».¹³⁶ Этот постулат — одно из первых ярких впечатлений Степуна — студента. Тогда он казался ему в какой-то мере циничным, однако позднее, в пору Февральской революции, Степун изменит к нему отношение (кстати, не случайно, что в целом в тексте воспоминаний структурно соотносятся между собой философский конгресс 1908 г. в Гейдельберге и митинги русской революции 1917 г.). Центр второго тома воспоминаний — это события войны и Февральской революции и связанный с ними вопрос Степуна о необходимости прохождения души человека через очищающую муку «священной войны». Такое восприятие событий говорит об их несомненной мистериальной окрашенности. С вопросом об очищении души в страданиях священной войны связано мучительное для автора пере-

¹³⁶ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся, т. 1, с. 104.

живание, которое, как ему представляется, коренным образом повлияло на ход событий: подписание Керенским указа об отмене смертной казни. Теперь Степун целиком и полностью согласен с утверждением Виндельбанда об ужесточении наказаний в определенные периоды существования народа, связанные с действием сил хаоса. Он осуждает Керенского, легкомысленно, с его точки зрения, подписавшего указ об отмене смертной казни в армии, но не чувствует, как следовало бы из мистериальной логики, в движении руки Керенского покорного подчинения высшей силе, направляющей движение истории. Большевицкая революция представляется Степуну переворотом, возможность которого представилась из-за этого трагически бездумного действия. Будь руководители Февраля более решительны, полагает Степун, все могло быть иначе. Собственное же участие в революции представляется ему высшим напряжением его сил в попытке способствовать преобразению России. Проблемы этики и целесообразность государственных жестоких мер не воспринимаются и теперь профессором Степуном — председателем немецкого Соловьевского общества — как *contradictio in adjecto*. Его мемуары, насквозь пронизанные мистериальным пафосом, утверждают возможность вмешательства власти в ход мировой истории, то есть по существу речь идет о некоем символистском — или не символистском — демиурге.

Говоря о событиях 1917 г., Степун фактически утверждает необходимость смертной казни, которая поставила бы сбившегося с пути на очную ставку с вечностью. По существу, он отрицает идеи Достоевского, поскольку речь идет не о том страшном перевороте в душе преступника, о котором говорит князь Мышкин, а о настоящих казнях и смертях. Кантианская целесообразность, размышления о войне Вл. Соловьева и логика военного человека сплавляются здесь в единое целое.

Не могущий знать этих рассуждений Степуна Андрей Белый, несомненно, чувствовал диаметрально противоположность своего символистского мировоззрения подобного рода идеям. Сама возможность мысли о непосредственном влиянии на события в период всплеска мощной волны времени,

попытка изменить ее ритм представляется ему как выдающе-муся исследователю ритма по меньшей мере смешной. Не случайно он пишет, что культурно-философская позиция Степуна «выявилась в карикатурнейшем комиссарстве на фронте (при Керенском)»,¹³⁷ причем это замечание следует после категорически отрицательной оценки Белым деятельности Степуна в «Мусгагете».

Характер мистерии Степуна, запечатленной в «Бывшем и несбывшемся», не мифопоэтический, как у трилогии Белого, а, скорее, легендарный. России и человеку в ней в мемуарах Степуна противостоят война и сам мировой хаос. Непонимание в начале, а затем смятение и капитуляция перед их разрушительными силами приводят к катастрофе добра в его мемуарах, и над взвихрившимся хаосом — явившейся воочию демонической силе — во весь рост встает злоеца и «руссеи-щая», с точки зрения Степуна, фигура Ленина.¹³⁸ Картина мира, созданная в «Бывшем и несбывшемся», невольно напоминает о словах Фридриха Шлегеля: «Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann». Вопрос мемуаров Степуна заключается в том, какой «мир» был создан в 1917 г. из этого хаоса в пространстве России. Картина мирового хаоса и носящийся над ней ее российский дух — Андрей Белый ужасают Степуна невероятной силой разрушения. Вместе с тем наличие в представленных Андреем Белого и Ф. А. Степуном мощных панорамах — картинах мира могущественного злого духа, вне зависимости от того, каким образом он номинируется, как масонство или как хаос, не только сближает эти два типа символистских мемуаров, но и позволяет высказать предположение об изначальной ориентации Степуна на воспоминания Белого. Во всяком случае, сравнивая их мемуары с предшествующими воспоминаниями — «Живыми лицами» З. Гиппиус (1925), «Встречами» В. Пяста (1929), «Годами странствий» Г. Чулкова, нетрудно убедиться,

¹³⁷ Андрей Белый. Между двух революций, с. 342.

¹³⁸ См. об этом: В. Кантор. Федор Степун: русский философ против большевизма и нацизма // «Слово / Word». 2005. № 45:

<http://magazines.russ.ru/slovo/2005/45/ka13.html>

что различие заключается прежде всего в отсутствии подобно-го в них символического образа мирового зла.

Конечно, несомненна разница и между символическими картинами мира у Белого и Степуна. В мемуарной трилогии Андрея Белого налицо интенция представить себя прежде всего чужаком, страдающим художником — мистиком, болезненно ощущающим наличие противостоящей ему демонической силы и почти религиозно уповающим на спасение — в русской антропософии ли или в представлении об изначально великом ритме советов, в данном случае не столь существенно. Подчеркнем, что это именно интенция, которая как таковая не находит последовательного творческого выражения у Белого в советский период.¹³⁹ Федор Степун, напротив, создавая в «Бывшем и несбывшемся» структурно сходную символистскую картину мира, по существу, вкладывает действительное оружие в руки своих читателей. И послевоенное поколение эмиграции, и молодой читатель в России представляются ему в роли новых героев — в том прежнем, античном классическом представлении, которые могут и должны победить большевизм. Вклад Степуна в антисоветскую, антибольшевистскую работу, ведущуюся во всем ее многообразии немецкими, английскими, американскими службами, очень велик. Вопрос же о том, какой тип символистской концепции является наиболее действенным, разрешил — или еще разрешит! — сам ход российской истории.

¹³⁹ Это момент подчеркивает М. Л. Спивак в своей книге «Андрей Белый — мистик и советский писатель».