

Зрительное в языке: методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916-1934 гг.

Несмотря на различные – в том числе низкие¹ – оценки деятельности Белого как теоретика литературы и практика литературоведения, два почерпнутых из его работ метода прижились в литературоведческом анализе. Во-первых, это восходящее к «Символизму» исследование ритмики русского стиха². Во-вторых, не без влияния статьи Белого «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы», где он учитывают и систематизирует лексику перечисленных поэтов, приобрел распространение так называемый метод тезауруса поэтического текста или семантического тезауруса, а вместе с ним многочисленные работы типа «Художественный мир такого-то поэта». Нет ли в наследии Белого других столь же плодотворных идей и приемов?

Нас интересует прежде всего Белый позднего периода. Мы не подвергаем сомнению преемственность его взглядов и устремлений до и после революции³; однако в годы пребывания в Дорнахе и в революционной России все же происходит некоторое смещение акцентов. В области теоретических размышлений мы бы сформулировали его как переход от статических моделей к динамиче-

¹ «Андрей Белый делал доклад о ритме и смысле в "Медном всаднике" – критиковали его очень сильно. Возвращаемся после заседания, он не может успокоиться: "Пусть я бездарен, – но метод мой гениален!" – "Да нет, – говорю я ему, – это вы, Борис Николаевич, гениальны, а метод ваш бездарен..."» – анекдот, который рассказывал С. М. Бонди (Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2000. С. 315). «Порождение больного рассудка» – Б. Ярхо о «Ритме как диалектике». Потом Ярхо зачеркнул «больного» и, из уважения к бывшим заслугам, написал: «угасающего...» (Стих и смысл «Медного Всадника» / Подг. текста, публикация, вступ. заметка и примечания М. В. Акимовой и С. Е. Ляпина // *Philologica*. Том 5. М., 1998).

² «Из "Символизма" выросло все сегодняшнее русское стиховедение» – Гаспаров М. Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 444-460.

³ Различие между «Белым-символистом» и «Белым-штейнерианцем» часто излишне преувеличивается, особенно когда идет речь о противопоставлении двух его стиховедческих книг (например, *Шанур М. И. Metrum et rhythmus sum specie aeternitatis* // Даугава, 1990, № 10). На самом деле введение такой периодизации – не более чем аналитический и дидактический прием, позволяющий находить как различное, так и общее. Впрочем, начало ему положил сам Белый, деливший жизнь на «до» и «после» сна о посвящении, который видел под Новый 1914 год (в письме Разумнику: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 501; в «Материале к биографии»: Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада. Минувшее. Исторический альманах. 6. М., 1992. С. 364); ср. первые строки «Котика Летаева».

ским (ср. теорию «динамической истины» в работе «О смысле познания»). В области теории литературы это переход от попыток создать теорию символизма к наметкам теории творчества, теории генерации художественного высказывания. «Не раз я собирался посвятить отдельное исследование этому вопросу» – ответил Белый в 1930 году на вопрос анкеты «Как мы пишем»⁴. Теории творчества для Белого этих лет обязательно соответствует и практика анализа его результатов, конкретным уровням генерации высказывания (звуковому, ритмическому, образному) – конкретные способы разбора этого высказывания (фонетический, ритмический, образный анализ).

Следующие работы заменяют для нас упомянутое ненаписанное «отдельное исследование»:

а) Работы лет Дорнаха и революции:

– «Жезл Аарона»⁵ (далее ЖА). Своего рода манифест – и новой словесности, и новой ее теории. Обладает недостатками революционного манифеста (характеристика самого Белого: «молодо, незрело, спешно»⁶), но все же содержит систематическое описание уровней генерации текста (образ, ритм, звук) и попытки продемонстрировать соответствующие им методы анализа. Причем другие работы этих лет можно рассматривать как развитие общего плана ЖА. Это:

– «Пушкин, Тютчев, Баратынский в зрительном восприятии природы» (далее ПТБ)⁷ – об образности;

– «О ритмическом жесте» и другие наброски о ритме⁸;

– «Глоссолалия»⁹ – о звуке.

б) Два фундаментальных исследования советских лет:

– «Ритм как диалектика»¹⁰ (далее РкД) и

– «Мастерство Гоголя»¹¹ (далее МГ).

⁴ Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 10. Что не все заявления Белого такого рода были пустыми, ясно из существования «Мастерства Гоголя»: «Можно написать многотомное исследование о стиле и слоге гоголевских творений» – заявлял Белый в 1909 году (очерк о Гоголе в «Весах», перепечатан в «Луге Зеленом», ссылка по: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 369); и через двадцать с небольшим лет, хоть и в одном томе, но написал.

⁵ Опубликовано: Скифы. Сборник 1. 1917. С. 155-212.

⁶ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 505.

⁷ Впервые опубликована: Андрей Белый. Поэзия слова. О смысле познания. Петербург, «Эпоха», 1922.

⁸ См. публикацию: Белый А. К вопросу о ритме; К будущему учебнику ритма; О ритмическом жесте; Ритм и смысл / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 112-146. (Учен. зап. / Тарт. ун-т. Вып. 515).

⁹ Впервые опубликована в Берлине, 1922.

¹⁰ М., 1929.

¹¹ Ссылки даются по изданию: М.: МАЛП, 1934.

Конечно, список можно расширить – включив упомянутые заметки «Как мы пишем» и «О себе как о писателе», анализы поэзии В. Иванова и Блока, другие высказывания, и, наконец – собственное литературное творчество, демонстрирующее на практике все, о чем идет речь в теории и при анализе творчества других.

Здесь нас интересует только один из упомянутых «уровней генерации» – визуальный, обычно называемый образностью, или, как выражается Белый, «изобразительностью», и круг непосредственно относящихся к ней текстов можно еще сузить. Их всего три:

- упомянутая статья о Пушкине, Тютчеве и Баратынском;
- главы «Изобразительность» и «Краски природы поэта» из ЖА;
- третья глава МГ, «Изобразительность Гоголя».

— — —

Что дает анализ зрительного ряда литературы в рамках исследований визуального? Противопоставление вербального и визуального, словесного и видимого, а шире – языкового (понимаемого обычно как «знаковое», «семиотическое») и чувственного – принципиально для теоретиков визуальности¹². Область зрительного (и шире – чувственного) часто мыслится при этом как область свободы от диктата языка и знака, понята как нечто системное и тем самым ограничивающее. Сам же язык оказывается в таких рассуждениях чем-то не только противоположным видимости, но вроде бы даже и вовсе лишенным ее, и «визуальное исследование литературы» может показаться нонсенсом. Возможны иные акценты, но в любом случае о *visual turn* говорится обычно как о параллели и противопоставлении *linguistic turn*.

Однако визуальное существует и в самом языке (хотя и не фиксируется фотоаппаратом), исследование его вполне возможно и *visual turn* может его стимулировать, но не начать и не отменить. Греческие и римские теоретики говорили об ἐνάργεια и *evidentia*¹³, в традиционном переводе *очевидности*, точнее – наглядной представимости, как одном из основных достоинств речи, претендующей на эстетическое достоинство. Хотя в Новое время «описательность» чаще понималась как недостаток литературы, изучение ее продолжалось: такие исследования часто группируются вокруг категории «живописного»,

¹² Восходит к трудам Т. Дж. Митчелла, в частности. По-русски см., например, Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма – <http://viscult.by.com/article.php?id=101>. Ср. «у сообщества зрителей, у поколения как сообщества нет языка для выражения собственного опыта, и опыт этот не отлит в готовые семанτικο-идеологические формы» – Е. Петровская в настоящем сборнике.

¹³ Гермоген, «Прогимнасматы», X 24; Квинтилиан, «Обучение оратора», IV 2 63 и др.

*picturesque*¹⁴; объектом анализа нередко оказывается сам Белый-писатель¹⁵. Такие исследования, как правило, выходят за пределы литературы и ищут в ее «картинах» общее с другими искусствами, прежде всего живописью, реже архитектурой, а также с научными или околонучными представлениями исследуемого периода. Таких сопоставлений много и у Белого, но они выполняют подсобную роль.

Вообще специфика Белого на этом фоне, во-первых, в том, что он предлагает целые развернутые процедуры поиска и анализа визуального в тексте. Во-вторых, источником объяснения зрительного ряда текста для него служат не столько искусство или наука той же эпохи (что неизбежно приводит к культурологическим рассуждениям, которым, впрочем, Белый был вовсе не чужд), сколько имманентные принципы самого произведения. Он начинает строить, если можно так выразиться, своего рода грамматику зрительного в языке (эти принципы нимало не складываются в систему ограничений, как не складываются в них и обычная грамматика).

Наконец, третье и самое любопытное то, что к концу своей деятельности – к «Мастерству Гоголя» – Белый окончательно приходит к пониманию визуального в тексте не как ряда образов, выводимого читателем из описательных фрагментов текста (пример – пресловутый «тургеневский пейзаж», неоднократно упоминаемый Белым), но как необходимого этапа его генерации; этот этап непосредственно *предшествует* конкретному лексическому воплощению. Конечно, Белый был в этом наследником Потебни и его школы¹⁶. «14) Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон Гумбольдта и Потебни... 15) Но символическая школа не останавливается на учениях Потебни, ища уг-

¹⁴ Из новейших русских работ см. Смолярова Т. Аллегорическая метеорология в поэзии Державина // Новое литературное обозрение. № 66 (2), 2004; Торияма Ю. Зрительная культура и русская литература конца XVIII – начала XX века. Автореф. канд. дисс. М., 2004.

¹⁵ Новая обобщающая работа Моника Майр (*Maier M. Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis kunstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon. Tuebingen, 2001*) включает восхищенный разбор изобразительности «Котика Летаева». Применительно к ранним стихам самого Белого: *Завадская Е. В. Ut pictura roesis* Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 461-469.

¹⁶ См. *Андрей Белый. Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)* // Логос. Ежегодник по философии культуры. Кн. II. М., Мусагет, 1910. С. 240-258; *Белькинд Е. А. Белый и А. А. Потебня: к постановке вопроса* // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX век» / Тарту. ун-т. Тарту, 1975. С. 160-164; *Какинума Н. «Звуковой символизм» А. Белого и теория происхождения языка А. А. Потебни* // Голоса молодых ученых. Сборник научных публикаций иностранных и российских аспирантов-филологов. М., 1998. Вып. 3. С. 81-98.

лубления их¹⁷». Школа Потебни в-основном говорила о роли образов в формировании слов¹⁸, лексем; Белый же видит целый визуальный пласт, обладающий параметрами цветовой гаммы, перспективы, композиции, предшествующий целому тексту. Этот его взгляд на роль визуального в языке сопоставим с разработками когнитивной лингвистики. «Но когнитивная грамматика ... заявляет, что грамматика сама служит "образной" функции и что многое в ней имеет фигуративный характер. Грамматика (как и словарь) воплощает общую для носителей языка **образность**», – писал Р. Ленекер¹⁹.

Соотношение двух визуальных пластов – описываемого, выводимого из текста («тургеневский пейзаж»), и описывающего, формирующего текст – вероятно, может быть разным; возможно и согласие их, и противоречие. Если Белый сумел сформулировать второй, то никогда не терял интереса к первому, прежде всего как писатель: «Я очень люблю описывать впечатленья от местности; описать верно, списать, – ведь это то, над чем писатели так мало работают; и над чем годами трудятся художники... Я с восторгом иногда отдаюсь записыванию, растиранию красок с этюдными целями»²⁰, – в самом деле, он написал несколько книг путевых заметок («Офейра», «Ветер с Кавказа», «Армения») и переполнил описаниями – весьма далекими от «тургеневского пейзажа» – свои стихи и романы. Здесь можно видеть черту индивидуальности, но можно даже и черту эпохи: ведь и сам «визуальный поворот» Дмитрий Озерков, например, уверенно датирует не концом, а началом XX века²¹.

Работы революционных лет: становление основных категорий

Первую из предложенных Белым конкретных процедур анализа визуального в тексте можно назвать методом *центонной фокусировки образа*. ПТБ, статья на несколько страниц, где он изложен, написана в Дорнахе в 1916 году. Выписанные из собрания стихотворений поэта цитаты об определенном предмете суммируются: общее подчеркивается, редкое устраняется, оставшееся соединяется в центон, чаще остающийся более-менее развернутым текстом, но иногда сокращаемый до одной фразы, которую тогда и можно назвать *образным фокусом* (ср. авторское описание в ЖА: «Если сжать сумму слов о «воде» и найти к ней модель в одной фразе...»). Такие результаты, выведенные из нескольких поэтов, можно сравнить друг с другом, устранить общее и оставить различное: впечатление будет ярче, и будет будто бы найдена, схвачена за руку и недвусмысленно зафиксирована неуловимая поэтическая индивидуальность. Статью можно на-

¹⁷ Андрей Белый. Почему я стал символистом... Анн Арбор, 1982. С. 57.

¹⁸ См., например, целую главу в: Погудин А. Л. Язык как творчество. Харьков, 1913 (репр. М., 2001). С. 113-125.

¹⁹ Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 1. Stanford, 1987. P. 38.

²⁰ Письмо Пастернаку от 23 июля 1928 года (Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 695).

²¹ См. его работу в настоящем сборнике.

звать хрестоматийной, а особенно часто из нее цитируют именно три таких «фокуса», три чеканные «формулы» изображения неба у трех поэтов:

Пушкин: «небосвод дальний блещет»;
Тютчев: «пламенно твердь – глядит»;
Баратынский: «облачно небо родное».

Пути интерпретации этой работы, несмотря на слова «зрительное восприятие» в ее заглавии, обычно довольно далеки от визуального. Например, она почти слово в слово пересказана в пятой главе «Диалектики мифа» А. Ф. Лосева²², где приведенные цитаты и трактуются соответственно как *три мифологии природы*, как *символы* и т.п. И термин *миф*, и термин *символ* наверняка вызвали бы согласие Белого (включая и то, что *миф* здесь является результатом статистического обследования); однако символ и миф представлены здесь для него именно как зрительные образы, хотя и данные в словах. Речь идет не о солнце, как источнике тепла и жизни, не о солнце, как, к примеру, всеобщем родителе, не о солнце, как привычной метафоре (Белый отказывается включать в свой анализ, например, «солнце юности»), но о солнце, видимом на небе – хотя видимом конкретным поэтом и зафиксированном в словах. В исследованиях семиотического направления понимание ПТБ еще дальше уходит от визуального к вербальному: статья трактуется как опыт построения «глубинного поэтического словаря», а три «картины природы» разных поэтов сближаются с «языковой картиной мира» Б. Уорфа²³, – т. е. будто бы Белый имеет в виду, что мир воспринимается так, как описывается словами. Последнее, мягко говоря, спорно (см., например, ниже – о том, что он называл «натурой»). Кроме того, когда мы говорим «картина мира» применительно к теории Уорфа, и метафоричность выражения, и полная стертость данной метафоры вполне ясны; а в какой степени метафоричен Белый в словах о «картине природы» и имеет ли он вообще право говорить о процитированных образах-формулах как о *зрительном восприятии*?

В самом деле, очень трудно сказать, чем различаются *на вид*, для взгляда «небосвод», «небо» и условно-стилистическая «твердь» (вряд ли Тютчев имеет в виду конкретность мифологического кованого неба). Зато все они разного грамматического рода, и это, несомненно, сделано Белым нарочно – относительно луны у трех поэтов он подчеркивает разницу в роде открытым текстом. *Небосвод* Пушкина мужествен – и потому блещет на приличном расстоянии от него, держа дистанцию; *Твердь* Тютчева – пламенно глядящая на поэта дама, а у Баратынского *небо* среднего рода; ведь Баратынский, как пишет Белый дальше, подавил страсти. Эта разница в роде особенно властно манит интерпретатора

²² Лосев А. Ф. Из ранних произведений. Философия имени. Музыка как предмет логики. Диалектика мифа. М., 1990. С. 441-443.

²³ Степанов Ю.С. Семиотика. М., 2002 – и другие публикации автора в Интернете.

свернуть с заданного заглавием статьи пути визуального к пропастям мифологии и психоанализа.

Таким образом, из девяти процитированных слов три мы уже вычеркнули из области зрительного – если понять ее как то, что может быть снято, например, на фотографии, – оставив разве что само понятие «неба», которое без уточнений конкретного восприятия (какое именно небо – ночное, дневное, ясное, пасмурное) нимало не является зрительным. Из оставшихся шести без сомнений можно назвать зрительными обозначения света и огня – «пламенно» и «блещет», а также «облачно»; относительно «дальний» и «глядит» вопрос сложнее. Расстояние, конечно, можно оценить на глаз, но небо всегда на одном расстоянии, и называть его далеким или близким – выбор чувства, а не информация глаза. Ощущение чужого взгляда вряд ли можно свести к чисто зрительному. Наконец, «родное» вообще не имеет никакого отношения к визуальному, понятому фотографически. Повторим разбираемые фразы, выделив слова «фотографические» и «нефотографические», равно разнесенные Белым по трем формулам (в каждой по одному, плюс само обозначение неба):

Пушкин:	«небосвод <i>дальний</i> БЛЕЩЕТ»;
Тютчев:	«ПЛАМЕННО твердь – <i>глядит</i> »;
Баратынский:	«ОБЛАЧНО небо <i>родное</i> ».

Таков будет умеренный результат анализа, разнимающего фразы на части-слова: формулы ПТБ составлены как из визуальных (в смысле «фотографических») компонентов, так и нет. Однако можно задаться противоположным вопросом: при каких условиях можно ощутить, что облачное небо – родное, или что небо на тебя пламенно глядит? Только при условии, что ты сам на него смотришь, при наличии зрителя. Таким образом, речь идет о *зрительном* в точном смысле слова, и при этом о таком зрительном, которое только в слове и может быть фиксировано. Вербальность выводит зрительное за рамки того, что может быть фиксировано всевозможными генераторами изображений (от художника до компьютера), изображений, каждое из которых раз навсегда закончено в себе. Вербальность, в частности, саму возможность суммирования: ведь «лорреновское небо», например, суммирующее его изображения на многих картинах Лоррена и вполне реальное (в смысле конкретности и индивидуальной неповторимости), можно получить только в этих (или чуть-чуть других) словах, но не путем наложения друг на друга всех картин Лоррена в графическом редакторе. И это небо сохраняет параметры зрительного: цвет (хотя многообразный), освещенность (хотя переменную), присутствие взгляда и даже ощутимую взглядом фактуру крокилера на краске, вовсе не становясь *обобщением* в смысле логического понятия, – скорее в смысле прототипа Рош.

— — —

Цель Белого в ПТБ такова же, как и во всех его литературоведческих работах – и в стиховедческих статьях «Символизма», и в эссе «Арабесок», и в «Мастерстве Гоголя»: уяснение и фиксация индивидуальности произведения или автора

(но вовсе не исследование историко-литературного процесса и не истолкование каких-либо значений и причин). Но в ПТБ, как и в написанном после него, в январе-феврале 1917 года ЖА, Белый часто еще – в соответствии с духом времени – характеризует цель своего анализа как «вскрытие» и «обнаружение» чего-то: «изучение трех "природ" трех поэтов по трем зрительным образам нас способно ввести в глубочайшие (т. е. скрытые) ходы их душ» (ПТБ). В ЖА изображение природы поэтом трактуется как «отраженье его бессознательных душевных движений»; а когда Белый утверждает, что «состоянье воды у поэта показывает нам состоянье страстей его», и после этого показывает, как у Блока образ воды изменяется в соответствии с метаморфозами его женского идеала, то до «диагностического» подхода психоаналитического литературоведения вообще остается меньше шага.

Диагностика по образности для Белого 1916-17 годов была занятием привычным, но вовсе не в связи с психоанализом. В ЖА Белый сам называет образный ряд стихов *имагинацией*; имеется в виду не воображение, но первая из стадий ясновидения штейнеровской школы – калейдоскопы образов, являющиеся ученику в медитации. Но первые имагинации, утверждает Штейнер, это всего лишь самовосприятие – хотя и в образах чего-то будто бы другого²⁴. Ученик должен верно диагностировать в имагинациях себя и свое состояние, а учитель поможет ему в этом. Как можно понять из «Воспоминаний о Штейнере» (Ш 15), ученики приносили «Доктору» отчет об имагинациях в качестве своего рода домашних заданий, а он привычно истолковывал и уверенной рукой правил их. Очень похоже, что эти занятия и были непосредственным толчком к написанию ПТБ: Белый попробовал сделать с русскими поэтами то же, что Доктор делал с ним. Согласно ЖА, изобразительность и картины природы поэта – отражение его стихийного (оно же эфирное) тела, а цвет зари в его изображении отражает цвет его ауры. Рассуждения ПТБ и ЖА о различных отношениях сознания Пушкина и Тютчева с мраком и хаосом явно имеют в виду какие-то размышления об Аримане²⁵ и встречах с ним духовного ученика; Пушкин, который «вооружен» (ПТБ; вооружен, конечно ясностью самосознания) прошел мглу до конца и вернулся примерным учеником, а Тютчев испугался последнего экзамена. Подробное антропософское толкование деятельности Гоголя мы находим в «Истории становления самосознающей души».

— — —

Впрочем, в ЖА выявляемое анализом «тайное образа» может оказаться ни отношениями поэта с Прекрасной и прочими дамами, ни его успехами на пути мистериального знания, но – на полном серьезе – пробками, с хлопками вылетающими из бутылок шампанского: их сможет живописать звуками тот, кто, как Пушкин, осветит лучом мысли до дна бездну ариманического мрака. Именно этому «живописанию звуками», а не словами, на двух примерах из

²⁴ Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 205.

²⁵ Ариман – упрощенно говоря, один из двух дьяволов штейнеровского учения.

Пушкина посвящена большая часть главки «Изобразительность» в ЖА. Мы оставляем без комментариев утверждения, что в строчке «Роняет лес багряный свой убор» «двумя звуками «эр» (убор и роняет) создается особая ясность багряности цвета листьев», что в с-св дан «ветерок, пролетающий сквозь листву» и колышаний ее, или что два *n* возле двух *r* придают «меланхолическую воздушность» картине, написанной «кистью огромного мастера». Сворачивая в ПТБ много цитат в описание одной картины, в ЖА Белый разворачивает в аналогичную экфразу одну строку, переводя живописание звуками в живописание словами: «Стоит осень: невыразимо прозрачен, отчетливо-ясен багряный убор перед нами встающего леса; в грусти осени пробегающий по листве ветерок заставляет ее шелестеть: с шелестом "роняет лес багряный свой убор"». Конечно, этот метод фонетической иллюстрации наука применять не готова – хотя в принципе, опираясь на «Глоссолалию» и многочисленные другие, в том числе и статистические, материалы о восприятии звука, это вполне возможно. Возвышенная неубедительность таких утверждений была ясна самому Белому, который больше подобного не повторял – однако тезису о живописании звуками остался верен. Что это значит?

«Создается опять-таки звуко-образ, метафора, символ; этот символ-метафора вписан и в образ, и в звук; самый образ и звук – половинки единой метафоры; ее целостность в том, что в ней звуки суть краски, а краски суть звуки» (ЖА). Иными словами, звук «*n*» не соответствует ни меланхоличности, ни воздушности сам по себе; но если данное строкой целое фонетично и изобразительно одновременно, то фонетические параметры («звуки») этого целого есть одновременно зрительные («краски» – не только такие, как «багряность», предполагающие наличие фотоаппарата, но и такие, как «меланхолическая воздушность», предполагающие наличие живого зрителя). Примерно в таком виде этот тезис сохранится и в МГ: «в "Страшной мести" фосфоресцирует образ; он так отражен в слове, как струящийся месячный блеск в воде; фосфоресценция дана в звуках; струение – в ритме; зрительное восприятие здесь – слуховой резонанс»²⁶. Языковая картина дает возможность звуку восприниматься зрительно.

— — —

Образов, построенных только словами, Белому недостаточно ни для генерации и интерпретации речи, ни даже для разбора ее зрительной составляющей. Такой образ непрозрачен, он заслоняет столько же, сколько показывает, и при диагностических попытках проникнуть за него мы попадаем во мрак бессознательного, о котором часто повторяется в ЖА. «Образ нудит нас видеть; и не дает проницания» (Глоссолалия, 12)²⁷. Штейнер учил тому же: имагинация – только первая ступень познания, и фраза Белого «имагинацию следует нам раз-

²⁶ Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 86.

²⁷ Ср. в пересказе Вадима Андреева: «Образ, создаваемый поэтом, вынуждает нас видеть; но он не дает понимания» (Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В. М. Пискунов. М., 1995. С. 297).

бить, ... и – остаться вне образов» («О смысле познания») кажется прописью, затверженной с его уроков. Как показывает «Материал к биографии»²⁸, а также и общие положения ЖА²⁹, Белый не был уверен, сумел ли он перейти от имагинации к следующей ступени обучения – инспирации, но именно с ней связывал во время работы над ЖА живопись звуков: «*инспирация есть рождение внутренних снов в внешний звук*» (ЖА); или из тезисы из программ лекций: «*инспирация: мысле-звуки*»; «*инспирация: и мир мысленных звуков*»³⁰. Возможно, к этому подтолкнуло его сравнением Штейнером инспирации с чтением целого слова по буквам³¹.

Но хоть образы приведенного выше фонетического истолкования строчки «Роняет лес...» построены звуками, а не словами, они остаются такими же непроницаемыми, призыв «разбить имагинацию и остаться вне их» не осуществляется и желание сделать образ прозрачным и открывающим свет, а не скрывающим мрак, остается неисполненным. Для этого, кроме звука и образа, *звуко-образа*, необходим третий компонент, который мы уже встретили выше в цитате из МГ, – ритм. Оставленные Белым рассуждения о нем настолько обширны и относятся к таким разным областям, что описать его «учение о ритме» в целом здесь невозможно³². Для понимания визуального и зрительного необходимо отметить, что ритм для Белого этого периода всегда есть жест (ср. название книги «О ритмическом жесте», начатой им сразу после ЖА), вплоть до взаимозаменяемости слов в поздних работах. К такому пониманию, как кажется, Белый пришел с двух или трех сторон одновременно: с одной стороны, научившись благодаря формуле Баранова-Рема «визуализировать» ритм стихотворения, получая «жестикующую» кривую, с другой – наблюдая непрерывную ритмическую череду взаимно откликающихся жестов в человеческом общении (как это описано в «Материале к биографии»³³). Третьим «источником» можно

²⁸ Например: «...бытом моих имагинаций (а может быть – инспираций)...» (Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада. Минувшее. Исторический альманах. 8. М., 1992. С. 459) и др.

²⁹ «...преодоление имагинации слова при помощи инспирации и слова. Где путь к инспирации?».

³⁰ РО РГБ, Ф. 25. Папка № 3. Ед. 12. Л.23, 26 об. Мы благодарим Е.В. Глухову за указание на эти материалы.

³¹ Штейнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 226.

³² О стиховедческом аспекте: Гаспаров М. Л. Цит. соч., Шапир М. И. Цит. соч.; Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 161-199.

³³ Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада. Минувшее. Исторический альманах. 9. М., 1992. С. 437 слл.

назвать его гносеологические размышления, нашедшие отражение в «О смысле познания» и других опубликованных и неопубликованных сочинениях³⁴.

«Главное звуко-образа – в мимике, в жесте» (ЖА). Жест – это видимый, визуальный ритм; и это не образ: «жесты ритма осмысленны; я сказал бы: безобразно зримы» – пишет Белый в статье «Ритм и смысл»³⁵, начатой сразу после ЖА. Благодаря ему образы наконец становятся прозрачными и светящимися изнутри: в ритме образы получают «перспективу», «в нем они – глубина; в нем цвета их суть светлы» («Ритм и смысл»). С ритмом Белый потом начнет связывать и чаемую инспирацию, а сам образ считать как бы производным от него: «все прочитывалось в безобразных, инспиративных ритмах; и тотчас же ста[но]вилось образами»³⁶. Исследование же ритма в стихе – построение кривых, пример которых есть уже в ЖА (а потом им будет посвящен «Ритм как диалектика»); причем их «жесты» – взмывание, падение, спотыкание – всегда будут пониматься Белым во всей полноте их не просто визуального, а именно зрительного, человеческого смысла.

Но все же прозрачным образ делается отнюдь не ритмом самим по себе, но смыслом: правда, в «Ритме и смысле» Белый их почти отождествляет («чистый смысл – живая динамика ритма...»³⁷). С другой стороны, одно все-таки отпечаток другого: «область чистого смысла» может «отпечатлеться на гранях сознания на-

³⁴ Четвертым (или первым) – описанную многими природную подвижность и оживленную жестикуляцию.

³⁵ Белый А. К вопросу о ритме; К будущему учебнику ритма; О ритмическом жесте; Ритм и смысл / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста.

³⁶ Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада. Минувшее. Исторический альманах. 9. М., 1992. С. 411 сл. Ср. «такие миссии не дают в словах, но дают в знаках, которые надо не только увидеть, но и прочесть; не только прочесть, но и поступить сообразно с прочтенным в ритме и в такте; тут уже апеллируешь не к имажинации, а к инспирации; и ... карма появляется перед тобой так, что она в некоем инспиративном центре пластична, как воск; она послушно вылепит тебе твое будущее в полном соответствии с проведенным тобой поступком; если он в ритме, будущее – разыграет в тебе этот ритм; если в ритме дефект, – он с железной необходимостью выявится в будущих годах...» – Там же, с. 409. Одно из последних прижизненных рассуждений о стихотворном ритме, письмо Разумнику от 1 октября 1929 года, опять обещает, что изучение ритма «вскроет нам инспирацию» – и судьба станет прозрачной (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 658).

³⁷ Ср. слова Р. Гуля о Белом 1922 года: «его хорошо слушать тем, кто любит нерасшифрованные телеграммы и не желает знать, о чем стучит аппарат Морзе: точка – тире, тире – точка...» (Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В. М. Пискунов. М., 1995. С. 284).

шего — ритмом; и — только». Дальше ритм назван «проекцией смысла на образном слове» и «жестом Лица поэзии, а Лик — это смысл». «Лик» — это то, что можно только увидеть; такова и простейшая формулировка специфики визуального, данного в слове: оно осмысленно. На этом мы заканчиваем обзор работ 16-17 годов: четверка основных понятий — образ, звук, ритм, смысл — сформирована до конца, и через 14 лет Белый начнет с нее — хотя совсем в другом порядке — главу об изобразительности в МГ.

— — —

Здесь же можно опять вернуться к формулам неба у трех поэтов. Мы остережемся анализировать их «звук» и их «смысл», но для понимания того, как и зачем Белый их сформулировал, необходимо обратить внимание на их *ритмический жест*. Белый постоянно искал ритм в прозе (в том числе и собственной практикой прозаика), но распространенный прием подсчета в ней стихотворных стоп мешал ему достигнуть результатов (ведь даже если стопы в прозе найдутся, она просто окажется стихами, и объект исследования будет утерян)³⁸. Только к РкД и к МГ проясняется понимание того, что в прозе «стопа» есть слово³⁹, и, таким образом, ритмы прозы следует искать не столько в подсчете слов, сколько в области синтаксиса, расстановки слов, инверсии и параллелизма.

Белый не только подбирает в каждую формулу по три слова, не только распределяет в них поровну фотографическое и не-фотографическое, но и дает каждой формуле свой «ритмический жест», и этот жест говорит о структуре (или даже фактуре), о фигурности лежащего под текстом визуального (или даже вообще сенсорного) больше, чем образный ряд.

Пушкинская формула, «небосвод дальний блещет»: существительное — прилагательное — глагол, подлежащее — определение — сказуемое. Будто бы образец синтаксической простоты, порядка и спокойствия, подкрепленного однозначным, прямым соотношением членов предложения и выражающих их частей речи, распределенных таким образом поровну. «Стереотип прозаической фразы Пушкина: она — коротка; она точками отделена от соседних: существительное, прилагательное, глагол, точка». Она — «1+1+1» (а у Гоголя, например «3+1+5», или многими другими способами, МГ, с. 18). Правда, одна инверсия здесь все же есть: русскому языку свойственнее порядок «определяемое — определение», «дальний небосвод»; и надо сказать, сам Белый в МГ повторит свою формулу именно так (МГ, с. 317-318). Первый вариант подчеркивает идею упорядоченности, второй — естественности, но «жест» в обоих случаях остается тем же: прямая, идущая или летящая вперед, вдаль («дальний»), более или менее четко (в зависимости от присутствия или наличия инверсии) разделенная на отрезки.

³⁸ Андрей Белый. О ритме в прозе // Горн. Кн. II-III. М., 1919. С. 49-55.

³⁹ Например, МГ, с. 237. Само понимание связано со своего рода возрождением понимания стопы древнегреческими теоретиками (которые ее придумали); это видно в неопубликованных частях книги «О ритмическом жесте».

Глагол на конце придает и динамику, подчеркивает, что это не просто прямая, но вектор, стрела (или взгляд).

Тютчевская формула: «*пламенно твердь – глядит*»: глагольная группа усилена отнятым у существительного определением (усилена динамика, да и само определение – «*пламенно*»); все инвертировано (по-русски обычно «пламенно глядит твердь» или «твердь пламенно глядит») – подлежащее вставлено между глаголом и его определением, и разрыв между ними еще усугублен тире. «Пламенно» относится к «глядит», но перенесенная в центр из позиции до или после и раздвинувшая их «твердь» образует «жест» перегиба обратно и получающегося узла, а тире затягивает этот узел еще туже. И то, что не поэт «глядит» на твердь, а она на него, создает тот же жест узла или отражения.

Баратынский: «*облачно небо родное*». Глагола нет – динамика снижена, напряженность снята. Функцию предиката вместо глагола выполняет описательное «облачно». Порядок слов и несильно инвертирован (по-русски надо «родное небо облачно» или «облачно родное небо»), и одновременно уравновешен тем, что два прилагательных окружают существительное. «Жестом», как нам кажется, из-за кольцевого порядка слов и отсутствия глагола здесь будет круг – или, скорее, неопределенно-овальные очертания среднестатического облака; или просто клубы⁴⁰.

Эти «ритмические жесты» и показывают «смысл», он же индивидуальный «лик» трех поэтов. И он оказывается визуальным – и в образной, и в дообразной, выстраивающей образ, «жестовой» развертке.

Проба развернутого анализа: «Мастерство Гоголя»

«Мастерство Гоголя» – книга, остающаяся неоцененной. Немногие статьи о нем⁴¹ обращают внимание либо на интерпретацию отдельных гоголевских образов (Русь-тройка, женский образ и т.п.), либо на описание влияния Гоголя на писателей начала XX века, включая самого Белого; при таком подходе было бы достаточно последней главы МГ плюс наполненного драматической образностью очерка о Гоголе, опубликованного Белым в «Весах» в 1909 году, а все фун-

⁴⁰ Можно дополнить это разбором ударных гласных: «пушкинская» формула – ОАЕ – артикуляция смещается вперед; формула Баратынского – ОЕО – кольцевая.

⁴¹ Например: *Алексамян Е. А.* Русские символисты и Н. В. Гоголь // Брюсовские чтения – 2. Ереван, 2001; *Молдавский Д.* «Мастерство Гоголя». Заметки о книге Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988; *Паперный В.* Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века: (А. А. Блок и А. Белый – истолкователи Н. В. Гоголя): Автореф. дис. канд. филол. наук. Тарту, 1982. Восхищенный отзыв не-литературоведа, С. М. Эйзенштейна, см.: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 675. Существует экземпляр МГ, исписанный маргиналиями Эйзенштейна. Неоднозначный отзыв Иванова-Разумника см. *Андрей Белый и Иванов-Разумник*. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 21.

даментальное исследование, вращающее текст Гоголя чередой взаимосвязанных способов, выстроенных в градацию многих уровней интерпретации, остается лишним. «Словом, – причудливое барокко» – сказанное Белым о Гоголе хочется отнести к его собственной книге, и в чертежах пышных барочных дворцов, которыми Белый иллюстрирует свое «зрительное восприятие» гоголевского синтаксиса и стиля, мерещится строение самой его книги, выражающей всеми уровнями формы свое содержание – ведь изложенные в ней теоретические принципы именно этого и требуют. «*Может быть, опыт с наставленным на зеркало зеркалом («в зеркале – зеркало, в котором – зеркало, в котором» и т. д., до бесконечности), ... есть просто средство вызвать головокружение...*» (МГ, с. 143)⁴².

Визуальному посвящена третья, центральная глава МГ и подобный развернутый анализ литературного текста как изобразительного нам больше неизвестен. Спираль (или смерч: образ из начала главы, частый у Белого⁴³) ее построения начинается единственным последовательным изложением представлений Белого о генерации художественного текста и заканчивается, несколько неожиданно, смертью автора. Мы попробуем разобрать ее структуру, начав со списка параграфов, на которые разделил ее Белый:

Звуковая метафора и цвет
Спектр Гоголя
Перспектива в первой творческой фазе Гоголя
Фоны Гоголя в первой фазе
Композиция в первой фазе
Тенденция цветописи в первой фазе
От первой фазы ко второй
Цветопись второй и третьей фазы
Жест со второй фазы
«Натура» изобразителя Гоголя
Натура гоголевской усадьбы
Провинциальный город
Петербург в изображении Гоголя
От изобразительности к сюжету
Сюжет как автор

— — —

Первая главка начинается с краткого, эмблематичного – и остающегося итоговым – изложения представлений Белого о генерации, разворачивании художественного высказывания, положений, которые он развивал начиная с «Жезла

⁴² Белый об МГ: «9 1/2 месяцев работал и действительно не знал, что такое написал (не белиберда ли) ... решил было больше ничего не писать; думал, – исписался» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 704).

⁴³ См. его чертеж в «Кризисе культуры», гл. 51 (Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 291-292).

Аарона» или даже раньше, с «Магии слова» и статьи о Потебне⁴⁴ (пересказ более простым языком см. в упомянутой заметке «Как мы пишем»). Относительно визуального нужно отметить два момента. Во-первых, таинственный «звук», с которого, по утверждениям Белого, этот процесс начинается, оказывается имеющим и зрительную составляющую: когда он говорит о «внутренней интонации, разделенной на удар и тональность (окраску) удара» (МГ, с. 130), подразумевается существование синхронной фазы, где удар (дающий ритм), тональность (звук) и окраска (изобразительность) не разделены; зрительная составляющая присутствует всегда, с самого начала, и это дает Белому возможность в следующей главке перейти к элементам спектра, цветам, цветовым пятнам, играющим ту же роль для построения схемы, «формулы» изобразительного, как просодические единицы для построения ритмической схемы.

С другой стороны, при последовательном, «диахронном» подходе Белый приравнивает «изобразительное» к тому, что в этой своей книге называет *стилем* – а это этап «затвердевания творческой энергии» между *ритмом* и *словом* (МГ, с. 130, ср. с. 51). *Слог* в терминологии МГ – это конкретика словесного воплощения, лексической ткани, которой посвящена 4-ая, последующая глава книги, а *ритм* в данном случае можно охарактеризовать как ту линию волевого и эмоционального всплеска, которая требует создания самого произведения, которая задает его внутреннее развитие и которая, хотя это может потребовать разъяснений, почти равняется, по крайней для нарративного произведения, тому, что Белый в МГ называет *сюжетом* (которому посвящена вторая, предшествующая глава). Так же, как стихотворный «ритм» в РкД Белый понимает не столько как результат вычисления отклонений от метра, как нечто *извлеченное из* текста, но как задающее сам метр вместе с «отклонениями», так и «изобразительное» языка, его визуальный ряд, для Белого в МГ не столько выводится *из* слов (хотя исследователь, конечно, делает так), сколько предшествует им и формирует их; «изобразительность», визуальное – посредствующее звено между требующей воплощения безобразной интенцией и словесным воплощением (так же, как это трактует современная когнитивная грамматика).

— — —

Однако вернемся к структуре главы. Охарактеризовав «спектр», Белый выявляет статистически «единицы» гоголевской «изобразительности»; затем сразу же показывает соответствие изменения этого «спектра» изменению «жеста» героев, изменению звукового ряда произведений и изменению того, что он в предыдущей главе назвал «сюжетом» и «приемом». Потом, оставаясь верен метафоре «картины кисти большого мастера», Белый движется – как может показаться – путем искусствоведческого анализа, разбирая в первой половине главы «перспективу», «фон» и «композицию» этой картины, а во второй переходя к «натуре» Гоголя-«художника». Помимо искусствоведческих влияний, в теме

⁴⁴ Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни) // Логос. Ежегодник по философии культуры. Кн. II. М., Мусагет, 1910. С. 240-258.

«натуры» можно видеть только влияние литературоведческих теорий о «реализме» Гоголя⁴⁵; но и в то, и в другое Белый вкладывает свое содержание.

В самом деле, что именно в тексте Гоголя – и в тексте вообще – Белому удастся назвать живописным термином «перспектива»? Ответ, который Белый будто бы дает – сравнение «итальянской» и «японской» перспективы и собственное учение о четырех, а не трех осях – в известном смысле только уводит в сторону, приравнивая картину, данную в словах, к обычной. Чертежно-геометрическое понимание перспективы – в трех ли осях, в четырех – бессмысленно пытаться применить к картине, данной в словах и тем более к визуальному ряду, формирующему текст. Однако это учение все же весьма важно для Белого. В МГ оно изложено так:

Японская [перспектива] – переход к подлинной, где и предмет, и взгляд – внутри круга движений... где тут «три измерения»! Лишь «восприятия», которых «четыре» (не три): 1) восприятие длины: движение глаз с поднятием на уровень пересеченных рук, соединенных ладонями в горизонте (пауза выдыхания); длина тут – рука, «это вот» (та – короче); 2) восприятие ширины: раздвиг глазных осей в полугоризонт горизонта с паузой вдыхания и с разведением рук в стороны; ширина, «эта вот», – расстояние от ладони к ладони; 3) восприятие высоты: откид тела, закид головы (глаза в зенит); руки, как всплеск крыльев, вназад; чувство полета с легким опьянением от изменения оси тела, дыхания, кровообращения; 4) обычно отсутствующее у жителей долин восприятие, противопоставленное вышине, как глубина: склоненье над бездной с протянутыми к ней руками, или чувство падения, могущее с непривычки вызвать нервный припадок; деление третьей оси на «плюс» вышину и «минус» вышину (глубину) соответствует качественно разным рельефам и длин, и ширин: «плюс» рельеф, «минус» рельеф.

В обычном восприятии перспектива не принимает во внимание огляд взгляда, рисующий спиралевидную линию от ширины к зениту через ось длины, в итоге: даль, произвольно поднятая к высоте, окрашивается в сине-голубой тон: голубая дымка на цвете почвы; огляд глубины – спиралевидная линия вниз – одевает цвета почв желтовато-оранжевым, коричневым и темнокрасным рефлексом. В линии от горизонта к зениту вычеканиваются рельефы предметов в прозрачном, как стекло, воздухе; в линии от ширины к надире рельеф исчезает: почвы становятся амальгамой внизу лежащих, воздушных масс, зеркально отражающих свои небесные колориты и одевающих рельефы почв, так сказать, небесною скатертью (МГ, с. 133 сл.).

Эти мысли, как и многие другие в последних работах Белого, восходят периоду душевного подъема, который он испытал летом 1929 года в горах⁴⁶ Гру-

⁴⁵ Забавно, что тем не менее слово «реализм» встречается в главе один раз: «это не реализм, а механический атомизм» (МГ, с. 179); зато в неподцензурной «Истории становления самосознающей души» рассуждений о реализме много.

зии, в Коджорах (кстати, там, в своего рода коммуне, должен был поселиться Коробкин в ненаписанном третьем томе «Москвы»⁴⁷). Параллельно с размышлениями о «горной» перспективе Белый очередной раз пытается разработать новый язык описания видимого⁴⁸, а потом переходит все-таки к живописи ак-

⁴⁶ О привязанности Белого к горам материалов много (см. вступление к «Котику Летаеву» и «Ветер с Кавказа»).

⁴⁷ Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб, 2001. С. 157.

⁴⁸ См. в тех же письмах, плюс письмо П. Н. Зайцеву в: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 574. *«Над дорогою тулощатся кулачины – с дом: вылобилась и долбней, и дылдней перепёра; и бурая там скребоварина; ребра – раскряк углоплитов (земля – многоплитица); вешне пышененье снесенных и вышних дубов; и растрепанный облачный выползень ватою веет и исчерч процербленный; – и розовосерый, и серолиловый, омшеный слегка ржавозолотоватой шершавиною; где надпёра ореховоцветного рухи и грохи снеслись (размером с быков); дубы, буки стволами сигают в тот рух; окофеилась серость дороги; и щебень рассыпался, точно зерно... Твердо-гордые камни: ореховокарий с прорехами серыми, с дом, точно в коже змеиной; и кружево вылеплинок – его грифельнорозовый бок. Выше – едким прощеном плюща лаподобина выперла; край: а под краем – струение блесни пролизанные глади тырчин; и выугленны каменища над зычными дрызгами взбрызганной Мзымты». Или: «гордые горы, врезаясь черными ребрами в воздух углами и сломами конусов – кубово тырчатся; сахарный снег серебреет; и остро огромен их перш; выше: вышние легкости пиками всколоты в легко медовой ужаснейшей дали, где выкурен вскок дымно-рукий, где рвется в расперый сквозняк дымовой и продунутый, он; ниже: улицу кубиком выложили в зелень грецких орехов, – в стволы, в толстуны; они в желтом промохе и – белые; перепоясал отряд из забориков всё; свиноухая хрючница рюхает в пылях; вишневою юбкой проходит гречанка кофейного цвета средь серых и тигровобурых коров». Авторское резюме: «Вот так "свистохлюпы"! Верьте – я первый хохочу с Вами...». До «языка будущего» (Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб, 2001. С. 111 сл.) было еще далеко, «не измерить годами», и Белый движется к заведомому поражению, будто бы позабыв то, что хорошо помнил в статье о Пушкине, Тютчеве и Баратынском и в «Жезле Аарона»: рисовать фотографию словами – нелепость; зрительное в слове тем убедительнее, чем меньше претендует на фотографическую конкретику. Представимость этих этюдов, особенно первого (второй традиционной), а вместе с ней и та прозрачность и осмысленность, о которой говорилось в «Ритме и смысле», стремится к нулю; в лучшем случае удастся увидеть хаотическую абстрактную картину. Впрочем, таково и было, надо полагать, его впечатление от горного ландшафта. «Свистохлюпы», образ абстрактного звука, указывает на то, что Белый слышал, как какофония согласных здесь «живописует» устрашающую сумятицу минеральных конгломератов.*

варелью⁴⁹. Само учение о четвертой оси имело в его сознании далеко уводящие следствия, которых мы разбирать не будем, полнее всего описанные в письме к Иванову-Разумнику⁵⁰. Она для Белого – время, она – время живущего и движущегося организма, следовательно, время, насыщенное смыслом и т. д.

Смысл введения четвертой оси, глубины, вовсе не в (мета)культурной связи с Японией и не в изменении колорита, которое пытается сформулировать Белый (и которое если и действительно, то на самом деле только в горах). Ее смысл в том, что верх и низ вовсе не так симметричны, как правое и левое, и картина, перевернутая вверх ногами, вовсе не то, что перевернутая зеркально. Различие верха и низа качественно: дело не в том, что оно изменит колорит (которого в тексте все равно нет), а в том, что оно изменит смысл видимых (изображенных) предметов. Опыт с переворачиванием картинки указывает человеку на то, насколько ее рельефность, ее выстроенность и, следовательно, ее осмысленность есть отражение его собственного чувства равновесия и мускульного тонуса (с вытекающим из него движением и «жестом»). Перспектива – отражение ритмики «жеста», а чувство равновесия, мастерство эквилибриста контролирует обе: вестибулярный аппарат – место их пересечения. «Я себя помню канатным плясуном, балансирующим над бездной»⁵¹. Само же чувство равновесия находится под контролем «звука», – в чем мы воздержимся от комментариев.

Но характеристикой четвертой оси, «минус-вышины», мы все же вовсе не ответили на вопрос, что именно описывает Белый в главке «Перспектива»: там нет ни осей, ни колорита. Дать определение этой «перспективы» трудно, как трудно определить любое *целое*⁵² (части определяются проще). То, что там описано и названо «перспективой» – это картина и зритель вместе, еще не разделенные: это даже не линия взгляда вместе с его объектом и субъектом, но целое, делающее все такие линии возможными. Но относительно статистики цветных пятен эта трудноуловимая нерасчлененная целостность есть уже начало организации, упорядочивания и центрирования – начало ритмизации, сказал бы Белый.

⁴⁹ О сохранившейся коллекции его акварельных горных пейзажей: *Кайдалова Н.А.* Рисунки Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 597-605. О «методах» работы над рисунком: *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб, 2001. С. 130 сл. Там же о практике упражнений с перспективой.

⁵⁰ *Андрей Белый и Иванов-Разумник.* Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 638; ср. короче в письме Пастернаку: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 696 – с утверждением, что это «не изучено никем». Ср. *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб, 2001. С. 113-114.

⁵¹ Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада. Минувшее. Исторический альманах. 9. М., 1992. С. 445.

⁵² Ср. филиппику Коробкина в «Масках» о различие *общего* и *целого*.

Если перевести вопрос в прикладную плоскость – как именно исследователю отобразить цитаты, которые характеризовали бы не «спектр» автора (цветовые прилагательные плюс безусловно ярко окрашенные предметы, огонь, например), но именно его перспективу? Перспектива – зритель вместе со зримым; значит, искомые контексты должны включать указание на видящего; таким образом, к выявляющим перспективу безусловно относятся картины, видимые прямо названным героем: Хомой Брутом, дедом из «Заколдованного места», кодуном из «Страшной мести», сжигаемым Тарасом; ср. *«вдруг стало видимо далеко... бывалые люди узнали и Крым»*. Герой этот либо активно движется, либо движется вверх, либо поверху, либо находится сверху: вертикальное переворачивание или вертикальное движение проявляет единство жеста и перспективы. В картинах, данных от автора, положение или движение видящего можно иногда вычислить, как Белый вычисляет его в хрестоматийном «Чуден Днепр...», утверждая, что это описание дано из положения сверху над серединой Днепра (с точки зрения той самой «редкой птицы»; мы оставляем за недостатком места вопрос, как именно он это делает, добавив, что положение зрителя там меняется)⁵³. Наконец, картины вертикально перевернутого отражения – в зеркале, которая Параска несет перед собой, или в пруду, в который смотрит Левко; герой снова оказывается внутри не круга видимого, *кругозора*, но шара. Можно подумать, что этот шар с движущимся зрителем в центре и есть искомое *целое перспективы*, но все же он – в лучшем случае лишь его символическое изображение, поскольку это целое строит форму (например, шара), а не является ею.

Предельно огрубляя результаты, однако следуя любимому Белым методу центонного суммирования многих образов в одном, мы бы назвали изображенное перспективой вертикального движения зрителя и вертикального отражения.

Наконец, перспектива – соотносительность не только предмета и зрителя, но и предмета с другими предметами, с фоном на оси зрения: и здесь Белый отмечает у Гоголя отсутствие перспективы в смысле пропорциональности удаления

⁵³ Продолжая поиск прикладных, доведенных до лексической конкретности приемов, нужно сказать, что, кроме контекстов с явно названным зрителем, Белый включает в рассмотрение перспективы все контексты, где видимое соотношение предметов явно изменено движением зрителя, в которых он введен произнесенным или подразумеваемым «казалось, будто»: от шинка, *«несущегося навстречу»*, до *«арки водопроводов казались... приклеенными на небе»*. От этой группы контекстов плавный переход идет к тому, что Белый мельком называет «мифической действительностью» (нос на Луне и черт вместо свиньи), призывая видеть в них следствия перспективных экспериментов, фокусы зрения и вращивание гиперболы в повествование. Также он поступает с психоаналитическими толкованиями: при разборе образа, противоречащего здравому смыслу, поиск мифологической или сексуальной *символики* заменяется поиском соответствующего *опыта чувственного восприятия*.

и обобщенности: «предмет приближен, преувеличен и вычерчен независимо от расстояния; отстоящее от него – обобщено; и если он в горизонте, обобщено близлежащее» (МГ, с. 145): как пример такого предмета далее приведена хлопающая глазами отрубленная голова Писаренко, причем фон, на котором она дана, охарактеризован вообще аудиально, как «музыка пуль и мечей». О ней сказано, что она «в пол-картины»; из чего это следует? Из того, что видно, как она хлопает глазами. Из чего же следует, что искомый зритель не находится около нее? Из того, что это один из перечня моментов боя, каждый из которых может оказаться равно близким, и позиция зрителя здесь неважна. А то, что за пару строк до этого говорится «Тарас взглянул на небо», вероятно, подтверждает построение Белого о вертикальном преломлении взгляда.

Но говоря о предмете и фоне, мы уже переходим от перспективы к композиции. Главки «Фон» и «Композиция» Белый сам снабдил «суммирующими» их рисунками (с перспективой этого сделать не удалось).



ФОНЫ ГОГОЛЯ В ПЕРВОЙ ФАЗЕ

Собственно говоря, обе главки рисуют одно и то же: выведение части из целого. Ведь в главке «Фон» собственно фону посвящены только первые несколько абзацев, а дальше Белый начинает выводить из него предметы: сначала, помня о своем анализе в ПТБ, луну и солнце (небо у Гоголя отражается в воде или само изображается как «океан»), а концу главы – женский образ, – который, таким образом, относится к «фону», и имеет, в отличие от выведенного в «Композиции» мужского образа, не столько «жест», сколько фактуру. Эта фактура – блестящая, отражающая и пропускающая свет, короче говоря, стеклянная, – выведена Белым из «склика» элементов фона – «солнца, воздуха и воды», который прямо связан с шаровой, вертикальной и зеркальной перспективой. Ведь «фон» здесь – это не условная монотонная плоскость, за предметами, и даже не граница, не периферия того шара взгляда, который выстраивает перспектива, но сам шар, взятый помимо выделенного предмета: не только небо и отражающая его, как в зеркале, вода, и земля, которая тоже оказывается зеркалом, и светила, и строй казаков, но и воздух между ними всеми. На иллюстрирующем главку рисунке Белый, как нам кажется, стремился показать, во-первых, равную, независимо от расстояния, выписанность детали (кустик на горизонте),

а во-вторых, «стеклянную» фактуру тел – которая, несмотря на скупое черно-белое изображение, все же видна.



СВЯЗЬ ЛАНДШАФТА С ФИГУРОЙ В РОСЧЕРКЕ

Саму же выводимость «фигуры» из «фона» (термины когнитивной грамматики) иллюстрирует второй рисунок. «Композицией» в начале посвященной ей главы Белый называет соотношение целого и части; целое здесь – уже не просто пейзаж, но включенное в него и «стянутое в зигзаг» массовое движение, а часть – плавно вытекающий из него жест отдельного персонажа. Этот жест в «первой фазе» Гоголя каждый раз новый (хотя не привязанный к конкретному персонажу, и в этом смысле общий), и здесь Белый делает смелый переход от композиции в живописном смысле к композиции литературной, повествовательной: так же быстро и так же органично, как жесты казаков, чередуются, не повторяясь, и сцены повестей первой фазы. Тому и другому созвучна яркость чистых спектральных тонов цветописи. Соотношение цветных пятен равняется соотношению жестов персонажей и оба равняются соотношению частей повествования: так литературная композиция выводится из ритма, строящего и колорит, и рисунок образности.

Словом «тенденция» (следующая глава) Белый систематически заменяет МГ то, что раньше называлось «идеей» или «мыслью» произведения, заменяет не только для того, чтобы вписаться в контекст рассуждений о «классовой тенденции», но и потому, что «идея» или «мысль» кажется чем-то главным в произведении, формулируемым отдельно и задающим его прочие, «служебные» уровни, а «тенденция» – это что-то имманентно присущее материи звуков и красок, некая их склонность. «Тенденцией» цветописи Гоголя первой фазы оказывается не столько одевание «своих» в частые и яркие цвета, а «чужих» – в редкие и мягкие (конец главы), сколько показ вещей и особенно костюмов вместо лиц и характеров. Эти два момента для Белого работают на его общий «приговор» Гоголю, основанный на противопоставлении органической слитности, бесчеловечности и отсталости того, что Белый называет «родом», и пугающей

пустоты «личности», отделившейся от «рода» «поперечивающим себе чувством»; ведь в конечном счете по Белому миссия Гоголя в том, чтобы показать произведениями мертвую обреченность вскормившего его пласта жизни⁵⁴ и показать смертью обреченность того, кто от него оторвался.

Как «перспектива» есть ритмизирующее начало ассортимента цветочных пятен, так «композиция» есть ритмизация, упорядочивание, членение перспективы; результат этого упорядочивания есть «стиль» («*стиль есть композиция перспективы*» – МГ, с. 133). Целое перспективы «зритель – взгляд – зримое» членится композицией: нам ясно, что зримое членится на отдельные предметы, детали; но ведь было условлено, что зримое – отражение жеста зрителя; раз членится оно, членится и он. Если предметы спаяны, то и жесты плавны; если они разорваны, жесты прерывисты.

Через вещь, деталь идет дальше спираль построения главы об изобразительности; она приковывает к себе внимание Гоголя (начало главки «От первой фазы ко второй») и подчиняет перспективу себе, делая ее «итальянской» (подражание Брюллову и «тупик» гоголевской изобразительности в «Риме»), отрывается от фона и кучами загромождает первый план. «Фон» становится фоном в обычном смысле слова, бессмысленным, неизобразительным задником, на который не стоит обращать внимания; для словесной картины такой фон равен пустоте. Живописная композиция в «Мертвых душах» оказывается «вывернута наизнанку» относительно первой фазы: если там фигура выводилась из фона и светила его светом, здесь она заслоняет фон и замутняется авторской иронией. Цвета (главка «цветопись») становятся мутными и оттеночными, доминируют желтый и серый вместо красного и золотого, вещи, детали, особенно – кушанья навалены грудями, как в плюшкинской куче.

И параллельно жест, обратная сторона видимой вещи, из плавного росчерка становится ломаными отрезками: «1) *взял капот*, 2) *разложил*, 3) *рассматривал*, 4) *покачал головой*, 5) *понюхав табаку*, *растопырил на руках*, 6) *рассмотрел против света*, 7) *опять покачал головой*, 8) *обратил вниз подкладкою*, 9) *вновь покачал головой*, 10) *натаскивал на нос табаку*, *закрыв табакерку*, 11) *спрятал в карман*, 12) *и – уф, наконец, – сказал: "Нет!"*». Между атомами жеста, как между детальными предметами – в качестве «фона» пустота. Такой жест, отчеркнутый от фона и карикатурный, сравнивается с «пляской сатиров» на античной вазе.

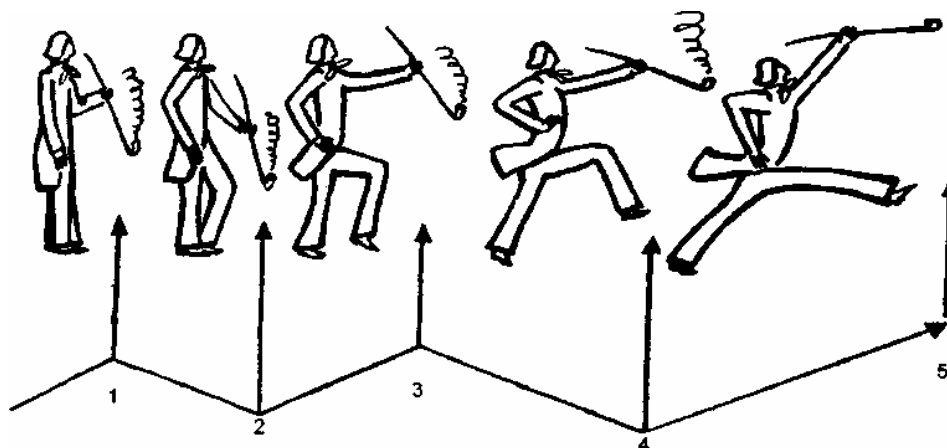
⁵⁴ За ним можно видеть следы как антропософских размышлений об участии ариманизованного мира, так и грустный приговор собственной писательской деятельности (или ее части; ср. «*Москва, как развалина, – вот задание этой части*» – Белый о своем «Московском чуде» – предисловие к журнальному изданию, *Белый А.* Москва: Роман. Ч. 1. Гл. 1-2 // *Круг: Альманах артели писателей.* М.; Л., 1925. Кн. 4. С. 19).

ЖЕСТ «ВЕЧЕРОВ» (1 ФАЗА)



СИНТЕТИЧЕСКИЙ ДИНАМИЗМ

ЖЕСТ «РЕВ» И «МД» (2-3 ФАЗЫ)



МЕХАНИЧЕСКИЙ АТОМИЗМ

Параллельно меняются сюжет и литературная композиция – точка в петербургских повестях или прямая с нанизанными эпизодами в «Мертвых душах». Раздробленность, аритмия жеста (а значит, и ритма) в пределе – немая сцена «Ревизора», окаменение и смерть. Хотя жест теперь у каждого из персонажей свой, личный, но повторяющийся, уродливый и разорванный; а в разрывах – пустота, смягченная только «фигурой фикции», «ни то, ни се»⁵⁵, которая есть прием скорее языковой, чем визуальный, мнимо-визуальный.

На этом было бы вполне логично и красиво закончить главу об изобразительности: «результат – смерть» (вынесено в главке о жесте в отдельный абзац). Тогда Белый был бы законченным эстетом и формалистом (которым многие его полагали), считающим творческий процесс лишь следствием внутренних эстетических импульсов автора, игрой его воображения. Но он им не был, и здесь, после второго витка спирали, он начинает разговор о новой теме, которую, продолжая метафору «писателя-живописца», называет «натурой»⁵⁶. Сформулировав только что два «стиля» изобразительности Гоголя, Белый предлагает вынести оба за скобки и увидеть за ними общее, коренящееся в быту, жизни и истории (главка «"Натура" изобразителя Гоголя»). Тогда Тарас

⁵⁵ Подробнее о том, что такое фигура фикции, см. МГ, с. 94 сл., 275 сл.

⁵⁶ О том, как Белый приходит к мысли о «зарисовке природы», независимой от стиля, возможно, говорит письмо к Разумнику о Блоке от 2 января 1931 года: Белый сам, перерабатывая книгу воспоминаний, старается ни хвалить, ни ругать Блока, но «в стиле поздних голландцев» «зарисовать его натуру», да и сам Блок был «на-ту-ра-лист», любивший «пламезарную, не соленую с бледно-розовым жирком ветчину» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 671).

Бульба и Иван Никифорович окажутся одним и тем же хорошо знакомым Николаю Васильевичу Гоголю персонажем, одним и тем же Левко и Хлестаков и др.

С другой стороны, «натуру» в рассуждениях Белого не следует понимать как некий отдельный от художника объект, на который накладывается «стиль»; «гипербола» «не присоединяется» Гоголем «к "натуре" извне», а лежит: в природе так видеть» (МГ, с. 196-197). «Натура располагала тенденцию. Гоголь болел от того, что так видел» (МГ, с. 198). Эти мысли о неразделимости глаза художника и натуры, о более глубоком уровне единства зрителя и объекта, чем то, которое обеспечивает «стиль» («композиция перспективы»), не развернуты здесь Белым; вероятно, потому, что речь идет о единстве уже не зрительного уровня, но о единстве бытийном, бытовом и историческом. Почему «в природе» Гоголя было «так видеть» свой «класс» (на советском языке МГ), свой жизненный опыт и свою эпоху? Потому что он был его частью, потому что отвечал таким образом на «спрос коллектива»; потому что в этом, по Белому, и была его роль.

Таким образом, за счет историзма, за счет понимания связи художника с «коллективом» (назови его хоть «поколением» или «сообществом»), Белый преодолевает раздвоенность своей трактовки Гоголя 1909 года; в очерке из «Весов» у Гоголя «два зрения, две мысли, два творческих желания»⁵⁷: одно из них выливается в гармоническое богатство образов первой фазы, другое – в «натуралистический» гротеск, ужас и смерть. Теперь Белый втягивает «натуру» в общую спираль раскручивания «формосодержательного процесса»; однако ужас и смерть остаются темой последних главок. И это не особенность трактовки Гоголя: занявшись в 1929 году ритмом «Кавказского пленника» и сопоставив его с изученным раньше «Медным всадником», Белый также из формального анализа произведений разных лет стремится вывести «кривую судьбы», неизбежно ведущую к гибели автора⁵⁸. Но почему в МГ Белый заканчивает ею именно главу об изобразительности⁵⁹? Ведь слова «натура в основе мертва» (МГ, с. 33) относятся именно к натуре Гоголя – или все-таки к «натуре» вообще?

Три главки о «натуре» – «Усадьба и помещик», «Провинциальный город», «Петербург» – построены так, что процент визуального в смысле именно види-

⁵⁷ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 361.

⁵⁸ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб, 1998. С. 645.

⁵⁹ Θάνατός ἐστιν ὁκόσα ἐγερθέντες ὀρέομεν, то, что мы видим наяву – смерть (Гераклит, F 22 DK). Гоголь назван в МГ «гераклитовцем» (МГ, с. 18); Белый освежил знания о досократиках, перечитывая «Метафизику в Древней Греции» С. Н. Трубецкого (М., 1890) в августе 1926 года (Ракурс к дневнику. РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 124об). Трубецкой цитирует и этот фрагмент (М., 2003, с. 226), хотя в том издании без перевода, а Белый вряд ли достаточно помнил по-гречески. «Лишь мертвенные человеческие чувства являют нам вещи неподвижными» – сказано у Трубецкого по-русски.

мой картины в описаниях Белого постепенно уменьшается и к «Петербургу» почти сходит на нет. В «Усадьбе» даны последние сравнения из истории живописи (Шишкин и передвижники с одной стороны и Бакст, Сомов, Бенуа с другой); дальше они невозможны. Хотя в «Провинциальном городе» сказаны упомянутые слова о «природе так видеть», это «видеть» означает скорее оценивать, чувствовать характеры, суммировать жизненный опыт и испытывать соответствующие чувства, и не измеряется уже ни перспективой, ни композиционно-ритмической структурой. Мы не знаем, нужно ли причислять это к «визуальному», хотя это все равно картины: но ситуация, опыт и переживание в них почти совсем затмевают (если можно так выразиться) собственно зрительное. За абсурдом гоголевского Петербурга Белый видит прежде всего страх (главка «От изобразительности к сюжету»), преследующий гоголевских героев с первой фазы, за страхом персонажей – страх и внутренний конфликт автора, разрешаемый смертью («Сюжет как автор»). Тема остановки процесса первый раз возникает в главе в связи с отрывом персонажа от фона (мертвая ведьма в главе о фоне, возникновение индивидуального жеста в «композиции»), которая есть и отрыв личности от рода: «*стоп! Замкнут круг; не гонякуется деду в "Заколдованном месте"; и Чуб стал мыслить "наперекор себе" ("Ночь под Рождество"); и оттого двойные, "себе поперебивающие" чувства ("бесовски-сладкое", "томительно-неприятное") – всюду... Где "дед"? Дед – "великий мертвец"*». Вторично она появляется в связи с остановленным, атомарным жестом и финалом «Ревизора», как мрак пустоты в разрывах образно-ритмической ткани; и наконец, она ликвидирует такой же разрыв в жизни автора⁶⁰. Других связей между «изобразительностью» и смертью Белый не дает; возможно, просто вкус и чутье заставляли его показывать мрак как необходимую изнанку калейдоскопически красочной картины, нарисованной в главе об изобразительности⁶¹.

⁶⁰ Последние слова главы: «...николаевская действительность дала бы Гоголю средства для широкой деятельности в духе воображенной тенденции. / Вместо того, чтобы соединить свои действия с Дубельтом, Гоголь, запершись от всех, без видимой причины умер. / Смерть эта – оправдание художнику». Написано зимой – весной 1931-1932 года; Белый неоднократно заявлял свое согласие с советской «тенденцией» (см., например, Лавров А. «Производственный роман» – последний замысел Андрея Белого // НЛО, 2002, № 56), участвовал в подготовке первого съезда Союза писателей, но через два года поступил также.

⁶¹ «У Б. Н. был один, всегда повторявшийся жест, которого я сперва не понимала; он вызывал во мне даже досаду. Какой бы предмет ни дать ему в руки, он тотчас же быстро его поворачивал, чтобы заглянуть с другой стороны... невольно я часто недоумевала: "Зачем он так делает?" Дашь ему книгу, он мгновенно перевернет ее и посмотрит "обратную" сторону. Покажешь вновь купленный чемодан – то же самое. Передашь квитанцию с почты – опять тот же жест» – Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб, 2001. С. 120). Ср.: «...предметы – прочнее; но им я не верю:

Попытка применения методике Белого: «Пир» Ксенофонта Афинского

Нас интересуют границы применимости показанной Белым в МГ методики и возможные результаты. Ясно, что лучше всего она сработает на позднем творчестве самого Белого, особенно на написанных почти одновременно с МГ «Масках» (Белый и сам начал такой анализ – МГ, с. 317 слл.); вряд ли возникнут проблемы и с памятниками реалистической или авангардной прозы XIX-XX веков; но получится ли хоть что-то с памятником заведомо непохожей традиции? Нами выбран для анализа «Пир» Ксенофонта – за небольшой размер и стилистическую законченность. Нужно подчеркнуть, что в «Пире» совсем нет описательности, экфрастичности (которая вообще распространена в греческой словесности), и это заставляет порвать с инерцией, заставляющей отождествлять зрительную составляющую произведения с «разглядыванием» нарочно описанных в нем пейзажей, лиц и предметов.

Поскольку мы берем одно произведение, сразу отпадает возможность сравнения «творческих фаз» и перехода от них к судьбе автора. Вряд ли мы решимся и описывать «натуру» Ксенофонта. Остается только выявление взаимосвязи 1) организации зрительного ряда, 2) жеста персонажей, 3) композиции произведения и 4) их смысловой потенции, «тенденции». Они, по Белому, должны корениться в едином «ритме». Мы намеренно воздерживаемся от культурологических и философских параллелей, чтобы увидеть, может ли что-то дать анализ текста сам по себе; образцом здесь нам служит метрический и грамматический разбор.

Однако первый ход анализа, «спектральный», статистика цветowych прилагательных, невозможен: в «Пире» нет ни одной цветовой характеристики⁶² – да и вообще в греческой литературе их немного. С чего же нам начинать и как найти

– поблескивает позолотой картина Маршиана – резьбою украшено кресло; но в спинке – дыра с пропирающим зубом пружины и с войлочным волосом; за позолоченной рамой – пылица; пианино, откуда звучит – это все, отодвинув, увидели доски; а то, о чем пелось, и что накричали под пальцами клавиши, – где оно, где? Коленкор? Да он порван... Игрушки, в которых мне виделась жизнь, как в малиновом клоуне, щелкавшем в бубен, когда нажимали на грудь, – оказались набитыми: волосом, войлоком, –

– как и малиновый клоун
набит этим войлоком! –

– Что ни сломаешь, – увидишь пружину, которую я вынимал отовсюду, ломая игрушки» – Белый А. Крещеный Китаец. М., 1927 (репр. 1992). С. 165. Пружина, которую «Котик» извлекал из предметов – это ведь и есть придающий им видимую форму ритм, он же жест.

⁶² Если не считать таковой ὁ Αὐτόλοκος ἀνεροθριάσας, Автолик, покраснев (Sympr. 3 12). Здесь и далее «Пир» цитируется по изданию: Xenophontis opera omnia / ed. E. C. Marchant. Vol. 2. Oxford, 1921 (repr. 1971). Переводы С. И. Соболевского – иногда с необходимыми контекстуальными изменениями.

единицу зрительного ряда, если это не цветное пятно? Можно начать с обзора контекстов глаголов видения – ведь такие контексты относятся к тому, что Белый называл «перспективой», т. е. целому зрителя и предмета; из них вытекает и зрительная композиция. Кроме того, они с необходимостью нарисуют тот или иной визуальный ряд.

Обследование глаголов зрения (ὄραω, βλέπω, θεάομαι) и однокоренных слов сразу дает однозначный результат: персонажи «Пира» смотрят только на людей, только друг на друга:

– ἰδῶν δὲ ὁμοῦ ὄντας Σωκράτην τε καὶ Κριτόβουλον καὶ <Ερμογένην καὶ >Αντισθένην καὶ Χαρμίδην, *увидав Сократа вместе с Критобулом, Гермогеном, Антисфеном и Хармидом* (1 3);

– καὶ ἅμα ἀπέβλεψεν εἰς τὸν Αὐτόλυκον, *при этом он взглянул на Автолика* (1 12);

– ὁρῶ γὰρ ἔγωγε τήνδε τὴν ὀρχηστρίδα ἐφεστηκυῖαν, *вот, я вижу, стоит танцовщица* (2 7);

– ἐνταῦθα τοίνυν πάντες προσέβλεψαν αὐτῷ, *тут все обратили взоры на него* (3 14);

– ἡδέως μὲν προσορᾶν ἀλλήλους, *смотреть один на другого с удовольствием* (8 18) и т. д. (ср. 1 2, 1 5, 1 6, 1 8-11, 1 12, 2 1-2, 2 10, 2 11-12, 2 14, 2 15, 3 12, 3 13, 4 12-13, 4 23, 4 24, 4 27, 4 58, 4 61, 4 62, 4 64, 6 6, 7 2, 7 3, 7 8, 8 3, 8 4, 8 8, 8 40, 8 42, 8 43, 9 2-7).

Перспектива «Пира» строится взглядом, всегда протянутым от человека к человеку. Улица, где встретились две компании афинян, мегарон, в котором возлежат пирующие, стол, ложа – ничто это не описывается, не упоминается Ксенофонтом и не привлекает взгляда его персонажей; только сами собеседники. Показателен контекст 4 58: ἔστιν ἀνθρώπῳ τοῖς αὐτοῖς ὄμμασι καὶ φιλικῶς καὶ ἐχθρῶς πρὸς τινὰς βλέπειν, *человек может одними и теми же глазами смотреть на кого-нибудь и дружелюбно и враждебно*, – слова πρὸς τινὰς, *на кого-нибудь*, совсем не обязательны, избыточны, но для лаконичного Ксенофонта все-таки естественней замкнуть перспективу объектом-человеком. Зато там, где можно было бы ожидать фразы «я видел красивый щит, красивого быка и т. д.», ксенофоновский персонаж говорит «я знаю (οἶδα) что и щит бывает красив...» (5 3).

Редкие исключения из правила «объект взгляда (лексически – прямое дополнение при глаголе видения) – конкретный человек» встречаются в теоретических, обобщающих рассуждениях: ὥστε καὶ θεᾶσθαι τὰ ἀξιοθέατα, *поэтому я могу смотреть, что стоит смотреть* (4 44), говорит Антисфен о своем образе жизни (но и это что стоит смотреть скорее всего окажется людьми, достойными беседы), или комические рассуждения Сократа: τὸ δὲ δὴ σιμὸν τῆς ῥίνος ... ἔᾶ εὐθὺς τὰς ὄψεις ὄρᾶν ἅ ἂν βούλωνται, *а приплюснутый нос ... позволяет глазам сразу видеть, что хотят* (5 6); захотят же увидеть, вероятно, тоже красавца.

Единственное серьезное исключение – свет. Ὡσπερ ὅταν φέγγος τι ἐν νυκτὶ φανῆ, πάντων προσάγεται τὰ ὄμματα, οὕτω καὶ τότε τοῦ Αὐτολύκου τὸ κάλλος πάντων εἶλκε τὰς ὄψεις πρὸς αὐτόν, *как светящийся предмет, показавшийся но-*

чью, притягивает к себе взоры всех, так и тут красота Автолика влекла к нему очи всех (1 8). Впрочем, это *φέγγος τι, светящийся предмет* Соболевского, точнее, просто сияние, явившееся в ночи, появляется только в сравнении; а сравнивается с ним, конечно, человеческое лицо (лицо красивого мальчика⁶³); но другие предметы не привлекают взгляда и в сравнениях. Свет и притягивает взгляд, и является его условием – как показывает сценка, в которой Критобул и Сократ подвигают друг к другу светильник, чтобы лицо было лучше видно (5 2, 5 9), – источник света и красивое лицо сближаются на этот раз в буквальном, пространственном смысле слова. Сократ и признанный красавец Критобул состязаются, кто из них красивей, и Сократ – когда светильник приближен к нему – детально описывает свою карикатурную внешность и доказывает, словами и доводами, что он красивей, но когда светильник передвинут к Критобулу, судьи в полном молчании отдают победу ему⁶⁴. В таком же молчании все взирают на прекрасного Автолика в упомянутой ранее сцене. О том, что свет – условие видимости, говорит и неожиданное рассуждение Сократа: *ἀλλ' ἔξεστιν αὐτίκα μάλα τὰ παρόντα θαυμάζειν, τί ποτε ὁ μὲν λύχνος διὰ τὸ λαμπρὸν φλόγα ἔχειν φῶς παρέχει, τὸ δὲ χαλκεῖον λαμπρὸν ὄν φῶς μὲν οὐ ποιεῖ, ἐν αὐτῷ δὲ ἄλλα ἐμφαινόμενα παρέχεται, вот, например, находящиеся здесь вещи могут возбуждать удивление: почему это лампа, оттого что имеет блестящее пламя, дает свет, а медный сосуд, хоть и блестящий, света не производит, а другие предметы, видимые в нем, отражает* (7 4). Имеется в виду, что одно и то же качество, *λαμπρότης*, примерно блеск, в одном случае делает видимыми предметы снаружи обладающего им предмета, а в другом внутри, как отражение; но и это удивительное рассуждение Сократ приводит только для того, чтобы предпочесть размышлению о нем зрелище красивых людей, совершающих красивые движения.

Мы опускаем напрашивающиеся философские параллели к такому восприятию света, ограничившись тем, что именно свет (а не цвет, например), является основой зрительного пространства «Пира», исходной единицей и условием самой перспективы; и этот свет сразу воплощается в красоту человеческого лица. Красивые лица как объект взгляда упоминаются в диалоге еще несколько раз: кроме первого вдохновенного описания красоты Автолика, часть которого уже была процитирована, это «очень красивый мальчик» из выступавшей на пиру труппы (с ним было и две девочки, но они, конечно, красивыми не

⁶³ Про девушек в «Пире» говорится, что они хорошо пахнут (2 4), но красота – удел мальчиков.

⁶⁴ Этот результат Критобул предсказывает заранее, прямым текстом говоря об этой разнице: *εἶ οἶδ' ὅτι καὶ νυνὶ θᾶπτον ἂν ἐγὼ καὶ σιωπῶν πείσαιμι τὸν παῖδα τόνδε καὶ τὴν παῖδα φιλήσαι με ἢ σύ, ὦ Σώκρατες, εἰ καὶ πάνυ πολλὰ καὶ σοφὰ λέγοις я уверен, и сейчас, даже не говоря ни слова, я скорее убедил бы этого мальчика и эту девушку поцеловать меня, чем ты, Сократ, хотя бы ты говорил очень много и умно* (4 19).

названы), охарактеризованный как θεάματα ἥδιστα, величайшие наслаждения для зрения (2 1-2), упомянутый красавец Критобул и другой красавец, Клиний, в которого влюблен Критобул, все описание которого переплетено с темой взгляда: νῦν γὰρ ἐγὼ Κλεινίαν ἥδιον μὲν θεῶμαι ἢ τὰλλα πάντα τὰ ἐν ἀνθρώποις καλὰ· τυφλὸς δὲ τῶν ἄλλων ἀπάντων μᾶλλον δεξαίμην ἂν εἶναι ἢ Κλεινίου ἐνὸς ὄντος· ἄχθομαι δὲ καὶ νυκτὶ καὶ ὑπνῷ ὅτι ἐκεῖνον οὐχ ὄρω, ἡμέρα δὲ καὶ ἡλίῳ τὴν μεγίστην χάριν οἶδα ὅτι μοι Κλεινίαν ἀναφαίνουσιν, теперь я с большим удовольствием смотрю на Клиния, чем на все другие красоты мира; я предпочел бы стать слепым ко всему остальному, чем к одному Клинию. Противны мне ночь и сон за то, что я его не вижу; а дню и солнцу я в высшей степени благодарен за то, что они показывают Клиния (4 12). Только здесь упомянут антипод света и зрения: ночь и мрак; отсутствие света – отсутствие лица Клиния. Любовь Критобула заключается в том, что, как шутит Сократ, ὥσπερ οἱ τὰς Γοργόνας θεώμενοι, λιθίνως ἔβλεπε πρὸς αὐτὸν, он, словно люди, смотрящие на Горгон, глядел на него, будто окаменев (4 24). Уменьшение его любви выразилось в том, что он стал иногда мигать. Любовь Критобула приводит к еще одному объекту взгляда, который формально можно было бы считать исключением из приведенного выше правила: «всё-то ты поминаешь Клиния», шутит над ним Сократ, и Критобул отвечает: ἄν δὲ μὴ ὀνομάζω, ἤττον τί με οἶε μεμνηῖσθαι αὐτοῦ; οὐκ οἶσθα ὅτι οὕτω σαφὲς ἔχω εἶδωλον αὐτοῦ ἐν τῇ ψυχῇ ὡς εἰ πλαστικὸς ἢ ζωγραφικὸς ἦν, οὐδὲν ἂν ἤττον ἐκ τοῦ εἰδώλου ἢ πρὸς αὐτὸν ὄρων ὁμοίον αὐτῷ ἀπειργασάμην; «а если я не произношу его имени, неужели ты думаешь, что я хоть сколько-нибудь меньше помню о нем? Разве ты не знаешь, что я ношу в душе его образ настолько ясный, что если бы я обладал талантом скульптора или живописца, я по этому образу сделал бы подобие его ничуть не хуже, чем если бы смотрел на него самого». Но эту платоническую тему идеального образа, воплощающегося в материальных подобию, Ксенофонт не развивает.

Таким образом тема возвышенного Эрота, одна из главных (или главная) тем диалога, прямо выводится из его зрительного ряда, «тенденция» имманентна «перспективе». Эроту посвящена занимающая последнюю треть «Пира» речь Сократа, Эрот назван в торжественной сцене созерцания красоты Автолика, и весь описываемый пир устроил влюбленный в Автолика Каллий в честь его победы в панкратии, на зрелище, ἐπὶ τὴν θέαν, которой он пришел посмотреть (1 2, самое начало рассказа). Любви Каллия к Автолику формально посвящена и речь Сократа.

И тем не менее собственно красивых лиц и людей – ни Автолика, ни Критобула, ни Клиния – Ксенофонт подробнее не описывает. Самое близкое к этому – описание лиц людей, находящихся под действием красоты Автолика: οἱ δ' ὑπὸ τοῦ σώφρονος ἔρωτος ἐνθεοὶ τὰ τε ὄμματα φιλοφρονεστέρως ἔχουσι καὶ τὴν φωνὴν προατέραν ποιοῦνται καὶ τὰ σχήματα εἰς τὸ ἐλευθεριώτερον ἄγουσιν, у людей, вдохновляемых целомудренным Эротом, взгляд бывает ласковее, голос – мягче, жесты – более достойными свободного человека (1 10). Описание начинается с глаз: с глаз же начинается описание Гермогена – глазами присутствующих: οὐχ

ὄρατε ὡς σπουδαῖαι μὲν αὐτοῦ αἱ ὀφρύες, ἀτρεμεῖς δὲ τὸ ὄμμα, μέτροιο δὲ οἱ λόγοι, πραεῖα δὲ ἡ φωνή, ἱλαρὸν δὲ τὸ ἦθος; *разве вы не видите, как серьезны у него брови, недвижим взгляд, умеренны речи, мягок голос, как светел весь его нрав?* (8 3). Кроме глаз, упомянуты брови – остальные детали не портретные; в этих словах Сократа, судя по контексту и по роли Гермогена в диалоге, уже слышна ирония, но довольно добродушная; зато еще более подробное описание Сократа (тоже начинается с глаз – навывкате, следуют сплюснутый нос и пухлые губы), вкупе с его уверенностью в своей победе над Критобулом, уже совершенно комично. С тем же самым мы столкнемся при разборе жеста: чем лаконичней, тем серьезней – а чем детальней, тем комичней.

Портрет Гермогена выводит нас к другой теме: вид ксенофоновского персонажа, его лицо однозначно и непосредственно выражает его внутреннее состояние, его нравственность и настроение. Исключением, конечно, является Сократ (который и после поражения в состязании с Критобулом продолжает самоуверенно утверждать, что Антисфен влюблен не в его душу, но в его внешнюю красоту, εὐμορφία). Перед приведенным описанием Гермогена сказано, что он κατατήκεται ἔρωτι, *пылает любовью* к калокагатии – и его вид выражает это; идеальный красавец Автолик, которому посвящен диалог – юноша весьма высоких нравственных качеств, полноценный носитель упомянутого древнего идеала, что следует из сцены с отцом (3 12), или из того, что его постоянно боятся оскорбить неприличием и даже шуткой (1 12, 9 1).

По человеку видно, если он огорчен (πάνυ ἀχθόμενος φανερός ἦν, *было видно, что он очень сердится и обидится*, 1 7, ср. 1 14), если он слишком преисполнен серьезности (καὶ γὰρ οἱ παρόντες σπουδῆς μὲν, ὡς ὄρας, μεστοί, γέλωτος δὲ ἴσως ἐνδεέστεροι, *ведь и у гостей, видишь, серьезности полный короб, а смеха, может быть, у них маловато*, 1 13), что ему не понравилась шутка (1 12), что он относится к кому-то дружелюбно или враждебно (4 58), что ему приятно кого-то видеть (8 18). Казалось бы, не имеет смысла говорить о столь очевидных вещах, однако фиксация их в тексте (если брать мировую литературу в целом) вовсе не сама собой разумеется. Кроме того, на этом свойстве зрительного ряда – возможности увидеть душевное состояние во внешнем виде – построено искусство пантомимы⁶⁵, подробным описанием которого Ксенофонт оканчивает диалог. Актриса-Ариадна в этой сцене τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένῃ ἤκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἡρεμοῦσα, *сделала что-то такое, что всякий понял бы, что ей приятно слушать это: она не пошла ему навстречу и даже не встала, но видно было, что ей трудно усидеть на месте* (9 3), далее еще несколько деталей такого рода и наконец: ἐφέκεσαν γὰρ οὐ δεδίδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφεϊμένοις πράττειν ἅ πάλα ἐπεθύμουν *они (Дионис и Ариадна) были похожи не на тех, кто выучил фигуры танца, а на тех,*

⁶⁵ Термин «пантомима» здесь и далее не означает, что актеры вообще ничего не говорят, – минимум двумя репликами они обмениваются (9 6), – но то, что основная выразительная нагрузка лежит на танце и жесте.

кто получил возможность делать то, чего давно желал (9 6). Из-за этого сцена и произвела такое сильное впечатление на зрителей: τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν, наконец, когда гости увидели, что они обнялись и как будто пошли на ложе, то неженатые поклялись жениться, а женатые сели на лошадей и помчались к своим женам, чтобы насладиться ими (9 7). Выражение внутреннего во внешнем, в видимом, обуславливает его действенность, и плоды этого воздействия в свою очередь выражаются в жесте, в движении; кроме этого места, бросается в глаза приведенное выше описание действия красоты Автолика: все взиравшие на него сами стали ἀξιοθέατοι, такими, на которых стоит смотреть, и их взгляды стали благожелательнее, а жесты, σχήματα, благороднее. Так же и красавец Критобул убежден, что его красота делает людей лучше (3 7).

При этом никаким специальным образом поза или мимика Автолика не описывается; выражение его калокагатии в его виде и ее воздействие этого не требует. Ариадна тоже не задрожала, не рванулась с места, не вытаращила глаза – а сделала только неуловимое τοιοῦτόν τι, что-то такое, но ее душевное состояние было всем ясно. Между прочим, именно эта непосредственность выражения нравственного через внешнее обуславливает и частое употребление глаголов видения в таком смысле, который мы отнесли бы к переносному: ὄρῳ σε ἐρῶντα οὐχ ἀβρότητι χλιδαίνομένου οὐδὲ μαλακίᾳ θρυπτομένου, ἀλλὰ πᾶσιν ἐπιδεικνυμένου ῥώμην τε καὶ καρτερίαν καὶ ἀνδρείαν καὶ σωφροσύνην, я вижу, что предмет твоей любви – не утопающий в неге, не расслабленный ничегонеделанием, но всем показывающий силу, выносливость, мужество и самообладание (8 8), или: ἂν ὄρῳσί γέ σε μὴ τῷ δοκεῖν ἀλλὰ τῷ ὄντι ἀρετῆς ἐπιμελούμενον, если [граждане] увидят, что ты не для вида только, а на самом деле стремишься к добродетели (8 43); и даже: ἡμᾶς δ' ὄρᾶς αὐτουργούς τινας τῆς φιλοσοφίας ὄντας, а в нас ты видишь каких-то самоучек в философии (1 5); или: ὅτε ἑώρᾳς τοῦτον μὲν φιλοσοφίας ἐρῶντα, ἐκεῖνον δὲ χρημάτων δεόμενον, видя, что Каллий влюблен в философию, а Продику нужны деньги (4 62). Мы не собираемся настаивать, что все это тоже относится к визуальному ряду, но только отмечаем, что расширение значения «видеть» направлено именно в эту сторону – в сторону видимости нравственных качеств и душевного состояния.

Основа перспективы и зрительного ряда «Пира» – фраза типа «такой-то посмотрел на такого-то» или «я вижу тебя» (субъект-человек – глагол видения – объект-человек); а поскольку, как мы убедились, специальный жест для выражения внутреннего ритма не необходим, то она же – основа жестикюляции «Пира» и самый частый жест его персонажей:

– καὶ ἅμα ἀπέβλεψεν εἰς τὸν Αὐτόλυκον, при этом он взглянул на Автолика (1 12);

– ἐνταῦθα τοίνυν πάντες προσέβλεψαν αὐτῷ, тут все посмотрели на него (3 14);

– ἔφη ὁ Ἀντισθένης ἅμα εἰσβλέπων ὡς ἐλέγχων αὐτόν, *сказал Антисфен, глядя на него с задорным видом* (4 3);

– ὁ δ' Αὐτόλυκος κατεθεῖτο τὸν Καλλίαν. καὶ ὁ Καλλίας δὲ παρορῶν εἰς ἐκεῖνον εἶπεν..., *а Автолик не сводил глаз с Каллия. Каллий, искоса поглядывая на него, сказал...* (8 42);

– πρόσθεν μὲν γάρ, ὥσπερ οἱ τὰς Γοργόνας θεώμενοι, λιθίνως ἔβλεπε πρὸς αὐτόν καὶ [λιθίνως] οὐδαμοῦ ἀπήει ἀπ' αὐτοῦ· νῦν δὲ ἤδη εἶδον αὐτόν καὶ σκαρδαμύξαντα, *прежде он, словно как люди, смотрящие на Горгон, глядел на него окаменелым взором и, как каменный, не отходил от него ни на шаг; а теперь я увидел, что он даже мигнул* (4 24).

Другие их жесты не повторяются. Но они максимально просты – это самые общие человеческие действия (*подошел, сел, встал*), даже не «описанные», а просто указанные одним словом: αὐτὸς δὲ προσῆλθε τοῖς ἀμφὶ Σωκράτην, *а сам подошел к Сократу и его компании* (1 3); Αὐτόλυκος μὲν οὖν παρὰ τὸν πατέρα ἐκαθέζετο, οἱ δ' ἄλλοι... κατεκλίθησαν, *Автолик сидел рядом с отцом; остальные... легли* (1 8); κατακλίνου τοίνυν, *так ложись* (1 13); ὁ δὲ στάς ἐπὶ τῷ ἀνδρῶνι... εἶπεν, *а он, остановившись у зала..., сказал* (1 13); ἀνεκαλύψατο, *открыл лицо* (1 17).

Все приведенные примеры такого «лапидарного» жеста – из первой главы «Пира»; дальше жест усложняется – вместе с усложнением «перспективы». Усложнение, дробление перспективы Белый называет «композицией» – и эта «композиция перспективы» сразу должна отражаться в композиции литературной, в построении повествования. Описанию этой «композиции» он предпосылает «фон», но «фона» в описанной нами перспективе, когда взгляд и луч света устремлены только на другого человека, нет вообще. Фон – это просто отсутствие изображения, как фон красно- или чернофигурной вазы: фигуры – изображены, а фон – ничто, «ночь», в которой «не видно Клиния» и вообще ничего не видно, пустота, которая не подлежит видению (4 12)⁶⁶. Так что следует перейти к «композиции перспективы».

Как может быть разделена перспектива типа «такой-то смотрит на такого-то»? Самым простым способом: на первого *такого-то* и второго, на субъект и объект, на зрителя и зрелище. *Зритель* в «Пире» не подвергается дальнейшему «компонированию»: он не делится и не движется (нет картин, данных с точки зрения идущего или кувыркающегося, нет фраз вроде «подходя, увидел» и т. п.). Жест его лапидарен: он возлежит за столом в мегароне Каллия, беседует и смотрит на *зрелище*, которое отделено от него и вынесено вовне совершенно буквальным образом – как представления труппы безымянного сиракузца; и весь диалог представляет из себя чередование бесед с описанием представлений этой труппы. Так «композиция перспективы» рождает литературную композицию.

⁶⁶ Мы не входим в детали краснофигурной техники, когда накладывание черноты фона является как раз единственным способом изображения.

Представления труппы так и характеризуются: *θέαμα, зрелище*. В центре его, конечно, красивый мальчик (*παῖδα πάνυ γε ὠραῖον ... θεάματα ἥδιστα παρέχεις, мальчика, очень красивого, ... приятнейшие зрелища, 2 1-2; ср. 7 8*), как и в «зрелище» красоты Автолика (Каллий тоже прибыл на зрелище его победы, *ἐπὶ τὴν θέαν, 1 2*). Но первое зрелище не разворачивается: Автолик «в кадре» один и неподвижен. Жеста нет, есть только направленный на красоту Автолика взгляд. Описание представление начинается: *ὄρω γὰρ ἔγωγε τήνδε τὴν ὀρχηστρίδα ἐφεστηκυῖαν, я вижу, вот стоит танцовщица (2 7)*. Во-первых, появляется девушка; во-вторых, ее «жест», точно такой же, как упомянутый выше жест Филиппа – *στάς, встав*, и также выраженный причастием, помещен внутрь картины: *accusativus cum participio* при *verba sentiendi*, винительный с причастием при глаголах чувства – конструкция «зрелища», расширение за счет жеста объекта конструкции «перспективы» с простым винительным. Но фраза на этом не кончается: *ὄρω γὰρ ἔγωγε τήνδε τὴν ὀρχηστρίδα ἐφεστηκυῖαν καὶ τροχούς τινα αὐτῇ προσφέροντα..., я вижу, вот стоит танцовщица, и кто-то подносит ей обручи, –* появляется даже реквизит. Описание повторяется уже вне «перспективной» конструкции и снова расширяется: *παρεστηκῶς δὲ τις τῇ ὀρχηστρίδι ἀνεδίδου τοὺς τροχούς μέχρι δώδεκα. ἡ δὲ λαμβάνουσα ἅμα τε ὠρχεῖτο καὶ ἀνερόρπτει δονουμένους συντεκμαιρομένη ὅσον ἔδει ῥίπτειν ὕψος ὡς ἐν ῥυθμῷ δέχεσθαι αὐτούς, стоявший возле танцовщицы человек подавал ей обручи один за другим, всего до двенадцати. Она брала их и в то же время танцевала и бросала их вверх так, чтобы они вертелись, рассчитывая при этом, на какую высоту надо бросать их, чтобы схватывать в такт (2 7-8)*. Следующий раз она показывает акробатический номер: *κύκλος εἰσηνέχθη περίμεστος ξιφῶν ὀρθῶν. εἰς οὖν ταῦτα ἡ ὀρχηστρίς ἐκυβίστα τε καὶ ἐξεκυβίστα ὑπὲρ αὐτῶν, принесли круг, весь утыканный поставленными стоймя мечами. танцовщица стала прыгать кувырком над мечами внутрь него и наружу (2 11)*. Все вместе такие представления называются *θαῦμα, диво*, или просто *фокус*, и когда труппа начинает показывать их в третий раз, с гончарным кругом, Сократ останавливает их (7 2-3); вместо этого разыгрывается финальная пантомима.

Разница между благородной неподвижностью по эту сторону «рампы» и преувеличенной подвижностью по ту сознается и подчеркивается. В исходном рассуждении о красоте Автолика говорится, что движения, *σχήματα*, находящиеся под воздействием целомудренного Эроса становятся *благороднее, εἰς τὸ ἐλευθεριώτερον ἄγουσιν*, а у тех, кто одержим другими богами, чрезмерными, *σφοδρότεροι (1 7)*. Вопрос Сократа, – *εἶδετε, ὡς καλὸς ὁ παῖς ὢν ὁμῶς σὺν τοῖς σχήμασιν ἔτι καλλίων φαίνεται ἢ ὅταν ἡσυχίαν ἔχη; видели ли вы, что мальчик хоть и красив, но все-таки, выделявая танцевальные фигуры, кажется еще красивее, чем когда он стоит без движения? (2 14-15)*, – конечно, носит характер провокационный и иронический (неподвижный Автолик ближе к идеалу калокагатии, чем танцующий раб). Иронична – или провокационна – и вся дальнейшая его проповедь о пользе танцев, и его утверждения, что он ими постоянно занимается; шуточный тон поддерживает Гермоген, рассказывая, как он, подражая

Сократу, ἐχειρονόμει, *махал руками в такт* (поскольку танцевать совсем не умел), и вежливый Каллий, приглашая Сократа однажды станцевать вместе. Но в присутствии пирующих, «в кадре», ни Сократ, ни Гермоген, ни тем более Каллий ни танцевать, ни махать руками себе не позволяют.

Танцевать выходит Филипп, γελωτοποιός, *смехотворец*, профессиональный шутник (мы не переводим вместе с Соболевским *шут*, поскольку это вызывает неверные ассоциации – Филипп афинский гражданин, возлежащий за одним столом с хозяевами, чего, например, безмянному сиракузцу, хозяину труппы, не позволено). Место его в диалоге особое. Филипп не принадлежит ни к одной из двух встретившихся компаний (Каллия и Сократа); он приходит последним, но первый своими совершенно нелепыми шутками нарушает благоговейное молчание, охватившее пирующих от созерцания прекрасного Автолика, чтобы дать начало беседе («Пир» ведь все-таки диалог, и может быть даже философский). Мало того, Филипп первым совершает преувеличенный жест: видя, что не может никого рассмешить, он ἐν τῷ μεταξύ παυσάμενος τοῦ δείπνου συγκαλυψάμενος κατέκειτο, *вдруг перестав есть, закрыл голову и лег* (1 14). Накрывшись одеждой, он рыдает, оплакивая погибший на земле смех – и Критобул все-таки начинает хохотать; только после этого труппа сиракузца показывает первый номер. Тот же Филипп после проповеди Сократа выходит танцевать на место труппы сиракузца, доводя до абсурда преувеличенность движений:

ἐπειδὴ δ' ἀνέστη, διήλθε μιμούμενος τὴν τε τοῦ παιδὸς καὶ τὴν τῆς παιδὸς ὄρχησιν. καὶ πρῶτον μὲν ὅτι ἐπήνεσαν ὡς ὁ παῖς σὺν τοῖς σχήμασιν ἔτι καλλίων ἐφαίνετο, ἀνταπέδειξεν ὅ τι κινοίη τοῦ σώματος ἅπαν τῆς φύσεως γελοϊότερον· ὅτι δ' ἡ παῖς εἰς τοῦπισθεν καμπτομένη τροχούς ἐμιμείτο, ἐκεῖνος ταῦτά εἰς τὸ ἔμπροσθεν ἐπικύπτων μιμῆσθαι τροχούς ἐπειράτο. τέλος δ' ὅτι τὸν παῖδ' ἐπήνουν ὡς ἐν τῇ ὄρχήσει ἅπαν τὸ σῶμα γυμνάζοι, κελεύσας τὴν αὐλητρίδα θάττονα ῥυθμὸν ἐπάγειν ἴει ἅμα πάντα καὶ σκέλη καὶ χεῖρας καὶ κεφαλὴν. ἐπειδὴ δὲ ἀπειρήκει, κατακλινόμενος εἶπε· Τεκμήριον, ὦ ἄνδρες, ὅτι καλῶς γυμνάζει καὶ τὰ ἐμὰ ὄρχήματα. ἐγὼ γοῦν διψῶ· καὶ ὁ παῖς ἐγχεάτω μοι τὴν μεγάλην φιάλην. Νῆ Δί', ἔφη ὁ Καλλίας, καὶ ἡμῖν γε, ἐπεὶ καὶ ἡμεῖς διψῶμεν ἐπὶ σοὶ γελῶντες. *Он встал, прошелся на манер того, как танцевал мальчик и девушка. Так как мальчика хвалили, что он, выделявая фигуры, кажется еще красивее, то Филипп прежде всего показал все части тела, которыми двигал, в еще более смешном виде, чем они были в естественном виде; а так как девушка, перегибаясь назад, изображала из себя колеса, то и он, наклоняясь вперед, пробовал изображать колеса. Наконец, так как мальчика хвалили, что он при танце доставляет упражнение всему телу, то и он велел флейтистке играть в более быстром ритме и двигал всеми частями тела, – и ногами, и руками, и головой. Когда наконец он утомился, то ложась сказал: «Вот доказательство, друзья, что и мои танцы доставляют прекрасное упражнение: мне, по крайней мере, хочется пить; мальчик, налей-ка мне большую чашу». – «Клянусь Зевсом, – сказал Каллий, – и нам тоже: и нам захотелось пить от смеха над тобой» (2 21-23).*

Сократ провоцирует собравшихся, говоря, что красивый мальчик вместе со σχήματα, жестами, фигурами танца, красивее, чем когда он ἡσυχίαν ἔχει, спокоен, а Критобул, поддерживая традиционный идеал, вполне серьезно утверждает, что ὁ καλὸς καὶ ἡσυχίαν ἔχων πάντ' ἂν διαπράξαίτο, красавец, даже ничего не делая (или: не двигаясь), всего может достигнуть (4 12), т. е. «сделать людей лучше»; к концу диалога Сократ находит «золотую середину», отбрасывая и акробатические чудеса, θαύματα, и комические преувеличения (и даже вроде бы соглашаясь, что смотреть на красавца, когда он ἡσυχίαν ἔχει, лучше, чем когда крутится колесом, 7 3). Лучше, говорит он, чтобы они ὀρχοῖντο ... σχήματα ἐν οἷς Χάριτες τε καὶ Ὄραι καὶ Νύμφαι γράφονται, танцевали бы так, как (букв. такие движения, в которых) рисуют Харит, Ор и Нимф (7 5), т. е. мягко и гармонично. Воплощением этого пожелания является идиллически-чувственная пантомима Диониса и Ариадны в финале – третий «вид» жеста, отличающийся от благородной лапидарности зрителей.

Таким образом, «жест» персонажей «Пира» (а они, как мы договорились, есть единственное, что попадает в кадр «перспективы», за исключением циркового реквизита акробатки), меняется на протяжении диалога.

Если следовать самому яркому и уже оговоренному принципу композиции – чередованию бесед и зрелищ – «Пир» естественно разделится примерно на три части. В начальной (главы 1-2) зрелища и беседы чередуются часто, а сами беседы разнообразны и прерывисты. Центральная часть диалога (главы 3-7) – «круг речей», περίοδος τῶν λόγων (4 64), как говорит Ксенофонт, о том, «кто чем гордится» (мы бы сказали – о ценностях), к которому примыкают три отдельные беседы: Сократа с Критобулом о красоте, Сократа с Гермогеном о возвышенном и Сократа с сиракузцем о низменном. Потом, после того, как гости все вместе спели, следует пресеченная Сократом попытка снова показать акробатические трюки и диалог, наконец, заканчивается двумя неравными компонентами: самой большой, занимающей чуть ли ни треть текста, речью Сократа об Эроте, и единственным подробно описанным зрелищем, пантомимой Диониса и Ариадны.

Во-первых, на протяжении «Пира» процент визуального в его тексте падает. Много зрелищ (включая зрелище красоты Автолика) и относительно много жестов персонажей в первой части, до танца Филиппа; их существенно меньше в центральной, и наконец, вся речь Сократа не содержит практически ничего «изобразительного» (что несколько компенсируется финальной пантомимой).

В первой части мы проходим путь от молчания и неподвижности в сцене созерцания Автолика к преувеличенной подвижности комического танца Филиппа – но позволена эта подвижность только Филиппу и актерам, жест же гостей лапидарен. Зрелища и беседы, жесты и неподвижность оживленно чередуются.

В центральной части нет представлений, но чуть-чуть оживляются и индивидуализируются основные персонажи, «зрители»: Автолик краснеет и наклоняется к отцу (3 12), Антисфен вскакивает с места (4 3), Гермоген угрюмо молчит (6 1-2), Сократ и Критобул двигают друг ко другу лампу (5 9), о

Критобуле мы узнаем, как он *каменно смотрел на Клиния* (4 24), как поцеловал его (4 25) и как трогательно они с Сократом, наклонившись и коснувшись плечами, вместе искали что-то в книге (4 27). Даются даже портретные черты Гермогена и Сократа.

В последней части жестов почти нет: но те, которые есть, могут оказаться противоречивыми: так Сократ отвечает Антисфену, *будто ломаясь, ὡς θρουπτόμενος*, или Ликон, *выходя вместе [с Автоликом], оборачивается, συνεξιών ἐπιστραφεῖς*. Страницы речи Сократа лишены жеста – зато пантомима им насыщена. В первой части речи, зрелища и жесты разделены, но оживленно чередуются и имеют примерно равный вес; в центральной речи преобладают, а жесты – в небольшом количестве – перемешаны с ними; в последней части речь решительно преобладает, а жест полностью от нее «отслаивается» и соединяется со финальным зрелищем. Зато жест пантомимы насыщен выражением внутреннего и непосредственно воздействует на души, – этим он отличается от комической пляски Филиппа и от акробатических трюков-θαύματα, и этим он совпадает с неподвижной красотой Автолика. Отличается же пантомима от красоты наделенного калокагатией юноши тем, что актеры играют – сцену, поставленную сиракузцем и Сократом (утверждавшим, что владеет искусством постановщика и имиджмейкера – 4 56 sqq.); и сам Автолик с пантомимы уходит. Как все зрелищное «отслоилось» от речи Сократа, так подлинность этических достоинств «отслоилась» от прекрасного зрелища, чтобы остаться в этой речи. Ведь сцена созерцания Автолика – немая (и Филиппу требуются немалые труды, чтобы разговаривать публику), она лишена слова, так же, как речь Сократа лишена зрелища. Сцена созерцания Автолика лишена смеха, а Сократ сам смешон, как Силен (4 19); и если Ликон, отец Автолика – это тот Ликон, который через несколько лет стал инициатором процесса над Сократом, то вряд ли нужно комментировать его сказанные на прощание (уже уйдя было, он оборачивается) слова: *νῆ τῆν Ἥραν, ὃ Σώκρατες, καλός γε κάγαθός δοκεῖς μοι ἄνθρωπος εἶναι, ей-богу, Сократ, по-моему, ты обладаешь калокагатией*.

Наконец, на пиру присутствует еще один персонаж, который, впрочем, ничего не говорит, никак не двигается, зато наслаждается зрелищем всех остальных (но только их самих – не столов, не лож и не одежд), извлекает из него нравственные уроки и является, таким образом, неким идеальным субъектом описанной нами перспективы. Можно даже сказать, что этот персонаж вообще вроде отсутствует; во всяком случае, если следовать буквальному смыслу слов, он нигде, кроме одной фразы в самом начале диалога, не упоминается; но из этой фразы – *οἷς δὲ παραγεγόμενος... δηλῶσαι βούλομαι, я хочу рассказать о том, при чем сам присутствовал* (1 1) – следует, что сам Ксенофонт на описанном им пиру был. Как Гоголь, описывающий Днепр из с точки зрения полета над ним, сообщает такую же точку зрения своим персонажам, так и в случае с Ксенофонтом сам автор является первым субъектом визуальной структуры произведения, и все ее характеристики относятся в первую очередь к нему.

С нашей точки зрения, методика Белого уже сработала, поскольку было показано: развитие жеста из перспективы, развитие композиции из перспективы и имманентность «тенденции» перспективе. Конечно, встающих вопросов больше, чем ответов: мы не будем истолковывать наблюдений, сделанных в последних абзацах, поскольку для этого нужно целостное исследование произведения, а не одного только его зрительного ряда.