

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893 a. VIHK 414 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

**ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И
СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ**

XXVIII

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

К 50-летию профессора Бориса Федоровича Егорова

ЦИТАТНОСТЬ В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Статья I.

Н. Пустыгина

Роман А. Белого «Петербург» рассматривается нами в аспекте выявления в нем функциональной значимости различного рода цитаций, реминисценций, аллюзий¹. Можно утверждать — пока априорно, — что роман представляет собой некий «синтетический комплекс» «чужого слова», которое «переплавляется» в «Петербурге» в «свое», в слово А. Белого².

Наш анализ будет во многом базироваться на автохарактеристике, данной А. Белым «Петербургу» в его более поздней работе «Мастерство Гоголя» (М.—Л., ОГИЗ-ГИХЛ, 1934; в дальнейшем в тексте — МГ, с.), — в связи с зависимостью романа главным образом от поэтики Гоголя, а также Пушкина и Достоевского³. В каком-то смысле работа Белого является и своего рода подтверждением выбранного нами аспекта анализа романа. В «Мастерстве Гоголя», в частности, указываются наиболее значимые для «Петербурга» произведения Гоголя⁴

¹ Так как в романе зачастую трудно провести границу между такими явлениями, как цитата, реминисценция, аллюзия, то более удобным нам представляется пользоваться термином, объединяющим их, — цитатность (как общее свойство поэтики «чужого слова»). Соответственно, конкретную реализацию цитатности в данном тексте назовем цитатой, а ее введение — цитацией.

² Ср. в этой связи высказывание А. Белого о процессе творчества: «Любой поэт в росте своем, — пишет он в рецензии на сборник стихотворений А. Блока «Нечаянная радость», — определим рядом перекрестных влияний <...> Эти влияния, соединяясь в новое единство, определяют исходную точку развития любого творчества, как бы оно ни было самостоятельно» (Андрей Белый. Арабески. М., 1911, с. 458. — Курсив здесь и далее в тексте, кроме специально оговоренных случаев, наш, разрядка — А. Белого).

³ См. указание на это А. Белого: «В «Петербурге» влияние Гоголя осложнено Достоевским, которого меньше, и откликом «Медного всадника» (МГ, 302).

⁴ См.: «...здесь нет Гоголя «Веч<еров>», но есть Гоголь из «Н<оса>», «Ш<инели>», «Н<евского> п<роспекта>» и «З<аписок> с<умасшедшего>» (там же). Свою работу, в частности, А. Белый заключает так:

(см. главу «Гоголь и Белый»). Однако даже по отношению к гоголевским произведениям — это далеко не полный перечень явной и скрытой цитатности в романе. Мы также не претендуем на ее полное выяснение в рамках небольшой по объему работы. По-видимому, невозможно это также и по другой причине: цитатность в «Петербурге» во многих случаях настолько трансформирована, что зачастую трудно выявить ее истоки. Поэтому очень ценным представляется данное А. Белым описание некоторых таких сложных случаев трансформации [см., например, в «Мастерстве Гоголя»: «Николай Аполлонович бредит, что он проглотил-де сардинницу: «бомбу»; «бомба» — окаламбурена (пропала в желудке, *подобно тому, как нос Ковалева сбежал*)» или: «В сцене бреда, происходящего в комнате, озаренной луной <...>, *цитировано чувство Чарткова перед портретом*» и мн. др. — МГ, 304)]. Описание Белого дает нам также некоторое основание пользоваться иногда его же принципом выявления элементов цитатности в романе.

То, что мы называем «цитатностью» в «Петербурге», исследуется нами в двух, находящихся в нерасторжимой связи аспектах: это, во-первых, описание механизма цитации и, во-вторых, выявление и интерпретация наиболее функционально значимых случаев цитатности.

В романе можно в целом провести следующее разграничение цитатности: 1) цитатность на уровне «чужой поэтики» (связанная с тем, что А. Белый сам называл «свободой в формах искусства»⁵, т. е. с созданием новых форм будущего искусства из разрушения старых). Отметим, что важность в «Петербурге» формальных жанровых особенностей несомненна; 2) цитатность на уровне «чужого содержания». Разделение это, однако, чисто условное, так как эти два вида цитатности тесно взаимосвязаны: цитация «чужой поэтики» неизбежно вызывает целый ассоциативный комплекс «чужого слова» на уровне содержательном и т. д. Уже раньше, в цикле статей «На перевале», А. Белый говорит о неразрывности «содержательной» и «формальной» сторон в произведении: «Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности *не случайно* подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; *содержание дано в них, а не помимо их*. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души»⁶. Проблема формы в «Пе-

«Проза Белого в звуке, образе, цветописи и сюжетных моментах — итог работы над гоголевской образностью; проза эта возобновляет в XX столетии *«школу»* Гоголя» (МГ, 309. Курсив А. Белого — *Н. П.*).

⁵ Андрей Белый. Арабески, с. 216 (статья «Искусство»); см. также его статью 1906 г. «Формы искусства» в книге статей «Символизм».

⁶ Там же, с. 246.

тербурге» (если несколько ретроспективно охарактеризовать ее словами А. Белого, высказанными им в уже приводимой нами выше статье «Искусство») — это «осколки творчества», а «творчество мое, — пишет здесь же А. Белый, — бомба, которую я бросаю»⁷.

* * *

*

«Петербург» содержит в себе два «слоя» цитатности. Один из них — назовем его «прамифологическим» — включает в себя три основных «прамифа», в которых уже как бы «рассказано» все содержание романа: 1) миф о Летучем Голландце, 2) миф о Сатурне и его сыновьях и 3) христианский миф о «конце света». Этот «прамифологический» пласт цитатности образует некий «прасюжет»: призрачный город — «Летучий Голландец»⁸ — опутан дьявольской сетью, наступило царство Антихриста («Близится великое время: остается десятилетие до начала конца»⁹); везде — «та же все бесовщина» (Пб, 147); сын посмел поднять руку на отца, и «от этого все погибнет» — «*круг времени повернулся: сатурново царство вернулось*» (Пб, 207).

Этот «прасюжет» разворачивается в романе «здесь и сейчас» — в событиях 1905 г. Разворачивание образуется другим «слоем» цитатности: воссоздается «миф о Петербурге», представляющий собой «синтезирование» идей, сюжетных ходов, образов и т. д. русской литературы XIX в. (в частности, «петербургской линии» русской литературы — произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского). Этот пласт цитатности мы будем называть «актуализирующим мифом», поскольку в рамках концепции мифологической цикличности времени русская история **актуализирует**, исторически объясняет повторяющиеся «вечные сюжеты» мировой истории («прамифы»), а также представляющие ее сюжеты русской литературы («миф о Петербурге»).

Прамифологическая основа романа дает право утверждать, что А. Белый был создан в России жанр «романа-мифа». Характер такой «мифологичности» — осознанный, о чем свидетельствуют мифотворческие концепции русских символистов в

⁷ Андрей Белый. Арабески, с. 216.

⁸ «Летучий Голландец» — одновременно характеристика и Петра I, основателя «призрачного города», и всего «императорского» (последпетровского) периода истории России.

⁹ Андрей Белый. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Птт., 1916, с. 147; в дальнейшем в тексте — Пб, с. Сразу же отметим, что роман анализируется нами в первой его редакции, так как переработка «Петербурга» во многом изменила его первоначальный идейный замысел.

целом, частное же подтверждение нашей гипотезе мы находим у самого А. Белого — в его высказывании о романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» (в котором, по мнению А. Белого, «натура мирового мещанства», которую изображает Сологуб, «мифологична» — МГ, 292). Сама идея создания жанра романа такого рода во многом, по-видимому, восходит к концепции так называемой «частной мифологии»¹⁰ Ф. Шеллинга, а также к трактовке романа у Новалиса¹¹ (естественно, — с преломлением сквозь призму неоромантической концепции «вечного возвращения» Ф. Ницше, имя которого прямо называется в «Петербурге»).

Отсылка к мифу появляется в романе уже в самых первых строках: «Аполлон Аполлонович был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама» (Пб, 7). В дальнейшем пародийное изложение мифов дается, например, в таких главах, как «Степка», «Страшный суд» и др. Мифологическая цикличность выявляется и на композиционном уровне — так, например, многие сюжетные ходы первой части «Петербурга» (т. е. первых четырех глав) зеркально повторяются во второй части с заменой действующих лиц в них (ср. разговор агента охраны и Неуловимого в главах «Наша роль» и «И при том лицо лоснилось» — Пб, 43—52, с разговором того же агента с Николаем Аполлоновичем в главах «Господинчик» и «Рюмку водочки!»; эпизод «Аполлон Аполлонович из кареты видит Неуловимого» — глава «И увидев, расширились, засветились, блеснули...» — с аналогичным сюжетным ходом «Аполлон Аполлонович видит в пролетке своего сына» — глава «Грифончики» и др.).

Цитата в «актуализирующем мифе», должествующая, с одной стороны, «подсвечивать», «рассказывать» «прасюжет», с другой стороны, оказывается своеобразным свидетелем духовной жизни России послепетровской эпохи, присутствуя одновременно в современной А. Белому России 1905 г. Временной сдвиг в этом случае не столь уж существен, так как происходящие в «Петербурге» события — итог, завершение истории России, ее общественно-политической и литературной борьбы.

* *
*

Механизм цитации в «Петербурге» непосредственно зависит от авторской иронии. Последняя, в частности, понимается А. Белым и как универсальная мировоззренческая ка-

¹⁰ Об этом см.: Ф. Шеллинг. Философия искусства. М., 1965 (в частности, в статье «Конструирование форм искусства»).

¹¹ Ср. у Новалиса: «Роман есть история в свободной форме, как бы мифология истории» (Новалис. Фрагменты. — В кн.: Н. Я. Берковский. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 137).

тегория, и как некий структурно-организующий принцип (применительно к конкретному произведению). По мысли Белого, любое произведение имеет «три смысла», «три стороны»: «смысл музыкальный», «сатирический смысл» (= ирония) и, наконец, «веру в синтез культур» («смысл синтетический») ¹². Несомненно, что все эти три момента присутствуют в романе. Организующая же роль «сатирического смысла» в «Петербурге» проявляется (в частности, на уровне цитатности) в виде авторской «игры» с «чужим текстом». Ограниченный характер «материала» романа (определяемый сферой цитируемого), естественно, должен привести к некоему эквиваленту авторской свободы, авторской фантазии в другой сфере, а именно — к усилению игрового момента внутри жанра.

Самое явное выражение авторской иронии — многочисленные примеры пародирования: от каламбурно процитированных имен и фамилий до пародийно поданных концепций и мифов (ср.: Аполлон Аполлонович — Акакий Акакиевич ¹³; Липпанченко — пародийная трансформация фамилий персонажей из «Бесов» Достоевского: Липутин + Толкаченко, а также «второе лицо» Липпанченко — с элементами каламбурной анаграммы — «грек Маврокордато», где присутствует анаграмма двух важных для характеристики Липпанченко слов «морок» ¹⁴ и «морда», и мн. др.).

«Игра» с «чужим текстом» происходит в «Петербурге» также по принципу: цитата как «общее место» / «тайный смысл» цитаты (последнее — почти всегда в сочетании с различного рода трансформацией цитаты). Так, в «Петербурге» неожиданно всплывает фамилия Дарьяльского («общее место» — автопародия на роман «Серебряный голубь»), в дальнейшем Дарьяльский проецируется на «захожего барина», о котором рассказывает Степка ¹⁵, — в этом случае уже присутствует явный

¹² См. Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, с. 121—122 (глава «Авторство»).

¹³ На эту генетическую линию образа Аблеухова указывает Белый: «...в аспекте обывателя Аполлон Аполлонович — Акакий Акакиевич <...>; в личном общении Аблеухов, как и Башмачкин, идиотичен, косноязычен, напоминает Башмачкина цветом лица <...> несколько геморроидальным» (МГ, 305).

¹⁴ Липпанченко также — «грек» или «перс», по определению А. Белого, из гоголевского «Портрета» (МГ, 304).

«Морок», в частности, связывает Липпанченко с призрачным Петербургом и растворяет его в «мороче» улиц города. Анаграмма слова «морок» присутствует и во многих других местах романа — см., например, в заглавии как бы скользь названных обыкновенных реклам: «Кофейня», «Фарс», «Часы Омега» (Пб, 61) и др.

¹⁵ См.: «...барин был относительно протчего: на село бежал от барской невесты <...>; сам ушел — к мудреным людям, а их мудрости все равно не осилил (хоть барин); слышь, писали о нем, будто скрылся — относительно всего протчего да еще: в придачу обобрал он купчиху; выходило все вместе: рождению дитяти, аслапажению, и протчему — скоро быть»

намек на сектантские увлечения русских символистов (Д. С. Мережковского, в частности), в том числе и самого А. Белого. Приведем еще один пример — введения в ткань романа романтической линии русской литературы начала XIX в. На уровне «общего места» — это процитированные в «Петербурге» строки из переводной баллады Жуковского «Лесной царь», случай «тайного смысла» — «Ангел Пери», сочетание, представляющее собой каламбурное трансформирование также перевода Жуковского из Саади «Ангел и пери» (ср.: «...знакомые офицеры ее называли ангел Пери, вероятно, слив два понятия *«Ангел»* и *«Пери»* просто в одно» — Пб, 81).

Цитатность в «Петербурге» многозначна по своей функциональной нагруженности, что подтверждается и многоступенчатым приемом ее введения. Каждая из таких «ступеней», связываясь со следующей (а также и с генетически иными цитатами), ведет ко все более широкому контексту возможного истолкования цитируемого источника в романе (при этом происходит также «нарастание» смысла цитаты за счет контаминирования с цитатами из другого произведения и т. д.). Такое «связывание» на уровне цитации является в то же время и одним из моментов, организующих роман на композиционном и сюжетном уровнях.

Так, например, в «Петербурге» имя Канта вводится Белым при описании «пространства» Николая Аполлоновича — в его комнате обнаруживаются «ряды черных кожаных корешков, испещренных надписями: «Кант», и там «прекрасен бюст... разумеется, Канта же» (Пб, 53). В этом назывании имени Канта, отражено, несомненно, бывшее увлечение Белого философией Канта и неокантианцев (ср. цикл его стихотворений «Философическая грусть»). И здесь же, рядом с «Кантом», дается еще одна генетическая линия, характеризующая Николая Аполлоновича: «...прошло два с половиной года <...>, и на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфельки <...>; на голове же появилась ермолка» — Пб, 54 (последнее — трансформированная цитата из «О том, как поссорились...» Гоголя). В этих двух небольших отрывках, в тексте романа идущих друг за другом, сразу же возникает столь важная для «Петербурга» проблема противопоставления России и Запада, вновь взволновавшая «неославянофилов» начала XX в. Следующим этапом цитирования комплекса кантианских идей является каламбурное присоединение к фамилии Канта фамилии Конта (главка «Конт-Конт-Конт!»); из разговора сенатора и Аблеухова младшего явствует, что они не понимают друг друга: для Аполлона Аполлоновича

(Пб, 145). В целом здесь — пересказ содержания романа А. Белого «Серебряный голубь» с несомненной отсылкой к Мережковскому и его апокалиптической концепции в романе «Петр и Алексей».

«кантианство» — это «кантианство» (и напротив — «кантианство» есть «кантианство» для Николая Аполлоновича). В контексте же романа в целом это означает непонимание «неокантианцами» начала XX в. позитивистов XIX в. (Недаром Аполлон Аполлонович когда-то читал «Логику» Милля¹⁶, а Николай Аполлонович читает «Логику» Зигварта¹⁷ и «Die Theorie der Erfahrung» Когана.) В то же время противопоставление этих двух философских течений, широко распространившихся в России, «снимается» в «Петербурге» каламбурным «кантианство-кантианство» (см. Пб, 23—25). В дальнейшем оказывается, что эти же философские концепции присутствуют и на сюжетном уровне романа: неопозитивистская (махистская) идея «игры ума» («праздной мозговой игры»)¹⁸ является толчком, завязкой сюжета — «Мозговая игра носителя бриллиантовых знаков отличалась странными, весьма странными, чрезвычайно странными свойствами: черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, воплощавшихся тотчас же в этот призрачный мир», утверждая его «иллюзорное бытие» (Пб, 40—41).

Когеновская же идея пространства, иронически преломленная в «Петербурге», является довольно значимой для концепции пространства в романе¹⁹, органически впле-

¹⁶ См.: «A System of Logic» (1843).

¹⁷ См.: Chr. Sigwart (сын). «Logik» (1873). Заметим, что уже одним таким белым упоминанием «Логики» Зигварта Белый вводит проблему «единства» отца и сына Аблеуховых: здесь игра именами — Христофор-Вильгельм Зигварт, автор «Handbuch zu Vorlesungen über die Logik», немецкий философ начала XIX в., и Христофор Зигварт, его сын, также немецкий философ середины и конца XIX в., оба профессора Тюбингенского университета. Проблематика «отца и сына», с одной стороны, подсвечивает непосредственно данный сюжет романа, с другой, подводит к теме «Отца и Сына» как символической и мифологической. Подобное истолкование сравнительно незадолго до Белого было дано Д. С. Мережковским в третьей части «Христа и Антихриста», романе «Петр и Алексей». Историческая коллизия в этом романе рассматривалась как реализация евангельского мифа — истории Отца, пославшего Сына на страдание и мученичество. Намек на возможность подобного истолкования сюжета в «Петербурге» поддерживается многочисленными цитатами из Мережковского, а также упоминанием имени Григория Нисского (Пб, 127) в разговоре Неуловимого с Аблеуховым младшим (как известно, Григорий Нисский в своих выступлениях против арианской ереси утверждал догмат единства Отца и Сына).

¹⁸ Другой возможный источник этого сочетания — слова капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского, который характеризует Россию следующим образом: «Россия есть игра природы, но не ума» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 10. Л., 1974, с. 209 — В дальнейшем все ссылки по этому изданию). Возможно также, что Белый обыгрывает здесь рассуждения А. Волынского о творчестве Достоевского, которое Волынский противопоставляет «бездушной игре схоластических умов» (А. Л. Волынский. Ф. М. Достоевский. Критические статьи. СПб., 1909, с. 256, 257).

¹⁹ См. у А. Белого: «... голова сенатора утвердила свою точку зрения, фикцию бомбы, в действительность жизни; такое же превращение сознания в бытие утверждает сенаторский сын в карикатуру поданных правилах неокантианца Когена» (МГ, 304).

таясь в его композиционное построение (см., например, нарочитое выделение отдельных главок с описанием «пространства» того или иного персонажа). Однако этим многозначность неокантианских и неопозитивистских идей в «Петербурге» не исчерпывается. Концепция пространства неокантианцев связывается с другой, не менее важной, идеей «страшного суда», суть которой — апокалиптическое представление о «бесовском городе», разделенном сетью дьявола²⁰ («телеграфными и телефонными проволоками», «проспектными стрелами» — Об, 25—26) на «пространственные кубы» (ср.: Аполлон Аполлонович мечтает, чтобы

«вся сферическая поверхность планеты оказалась охваченной, как змеиными кольцами, черновато-серыми кубами <...>, чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: *по квадрату на обывателя...*»²¹ — Пб, 20—21).

«Бесовская» же сущность людей, населяющих «бесовский город», отсылает нас к другому источнику — к роману «Бесы» Достоевского, играющему важную роль в «Петербурге» как на уровне концептуальном, так и фабульном («бесовство» это — «свинство рхусское», по определению А. Белого, — Пб, 31). Таким образом, названные А. Белым имена Канта и Конта, сложно соединяясь с другими цитатами, снова приводят к возникшей ранее проблеме «Россия — Запад», с одной стороны, и, с другой, отсылают — через Достоевского — к столь актуальному в романе вопросу о терроризме и его сущности.

Другой пример «ступенчатого» цитирования (уже из области «чужой поэтики») — обыгрывание приема с «вдруг» Достоевского²², осложненное (как и во многих других местах романа) игрой осознанным характером цитатности и сопровождающееся чаще всего сменой «точек зрения», а также сигнализированное авторской разрядкой, кавычками и т. д.

Итак, первая «ступень» ввода цитаты:

«... мучительно, грозно и холодно, угрожала, визжала...

— Вдруг — ...

Но о вдруг мы — впоследствии» (Пб, 37).

²⁰ Ср. в «Идиоте» Достоевского: сын Лебедева говорит о том, что «звезда Полюнь» в Апокалипсисе, павшая на землю на источники вод, есть, по толкованию его отца, сеть железных дорог, раскинувшаяся по Европе» (Ф. М. Достоевский, т. 8, с. 254).

²¹ Ср. также у Гоголя в «Ганце Кюхельгартене» рассуждения о «мире» —

А наш — и беден он, и сир,
И расквадрачен весь на мили

(Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6 тт. Т. 1. М., 1952, с. 234).

²² По-видимому, приоритет в открытии значимости этого приема в поэтике романов Достоевского принадлежит А. Белому.

Через две главы следует «продолжение»:

«От перекрестка до ресторанчика на Миллионной описали мы путь незнакомца, описали мы, далее, самое сидение в ресторанчике до пресловутого слова «вдруг», *которым все прервалось; случилось там что-то; какое-то неприятное ощущение посетило его*» (Пб, 43).

Приведенные нами строки из «Петербурга» дают некоторое основание утверждать, что Белый использует художественный прием с «вдруг» Достоевского в совершенно противоположной функции: «вдруг — ничего не произошло» (т. е. если у Достоевского «вдруг» является механизмом развития сюжета, то у Белого оно, напротив, разрывает сюжет на смысловом уровне²³). Следующей «ступенью» цитации приема с «вдруг» оказывается целая небольшая вставная глава, где Белый уже прямо указывает, что прием этот — заимствован им:

«...знал я несчастного, которого черное облако <«вдруг» — *Н. П.*> чуть ли не видимо взору: он был литератором...» (Пб, 48).

Особую роль в «Петербурге» играет лейтмотивная цитатность, к которой можно, например, отнести появление Медного Всадника (как «литературного», пушкинского, так и его скульптурное изображение) с сопровождающей его строкой из Гоголя «Я гублю без возврата». Такое цитирование, с одной стороны, подчеркивает циклический характер происходящего в романе действия и, с другой, являясь по сути своей вневременным, на общем фоне сюжетной и временной разорванности, выполняет функцию «сюжетного» и «временного» «соединителя», присутствуя в любом сюжетном ходе романа (становясь, таким образом, своеобразной «цитатой-рефреном» в «Петербурге»). Приведем в качестве примера отрывок из «Петербурга», который, варьируясь, проходит через весь его текст:

«Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушиные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-четверки, и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки...» и т. д. (Пб, 21).

Этот комически окрашенный отрывок, полностью «составленный» «из Гоголя», с учетом основных особенностей его поэтики, при многократном повторении приобретает совершенно иное звучание, — становясь трагическим символом Петербурга. По-видимому, сам принцип лейтмотивности во многом «цитатен» и восходит к гоголевской традиции «лирических отступ-

²³ Заметим, что в «сцеплении» сюжета значительную роль в «Петербурге» играет «музыкальный смысл»: роман как бы «выговорен» в одном ритмическом ключе, и «разрывы» на смысловом уровне компенсируются «скрепами» на фонетическом, ритмическом и т. д.

лений». Подтверждением нашей мысли может послужить то, что такие «лирические отступления» уже присутствуют в романе (ср., например: «Ты, Россия, как конь!...»²⁴ — Пб, 140, а также зачины многих фраз — «О, Русь!..», «Петербург, Петербург!..» и др.). Роман насыщен цитатами из гоголевских произведений — как на уровне цитированных художественных особенностей творчества Гоголя, так и в плане генезиса многих персонажей и сюжетных моментов «Петербурга». Подробно останавливаться на их анализе, видимо, не имеет смысла, поскольку он проделан А. Белым. Назовем лишь наиболее важные, с нашей точки зрения, моменты: это — стилевое цитирование, алогизм, гротеск, гиперболизация (то, что А. Белый называет «фигурой фикции» у Гоголя²⁵). Так, «стилевая игра» начинается в «Петербурге» уже с первых его страниц: «...Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его?» (Пб, 9). «Стилевой эффект» усиливается здесь Белым за счет цитирования словечка Акакия Акакиевича в авторской речи. В дальнейшем построение фразы в «Петербурге» по типу гоголевской становится доминирующим²⁶.

Существенная сторона цитатности в «Петербурге» также — ее полигенетичность. Цитатность в романе двунаправленна: с одной стороны, исходя из одного источника, цитата как бы «растворяется» во многих сюжетных ходах или в характеристиках отдельных персонажей «Петербурга». Примером тому может служить, например, фабула романа, повторяющая во многом фабульную линию «Бесов» Достоевского (и, частично, — «Братьев Карамазовых»), а отсюда — обрисовка членов «кружка террористов» (их в романе *пять*). С другой стороны, отдельный сюжетный ход, отдельный герой и т. д. «собирает» в себе многие источники, многие генетические линии. И в рамках этой двунаправленности можно говорить о двух типах цитатности: гетеро- и гомогенетической, которые, в сложном переплетении, дают законченное «синтетическое» целое. Многие из них (наряду с их полифункциональной нагруженностью) являются некими «эквивалентами» друг друга, цель которых —

²⁴ Этот намек на «тройку» Гоголя одновременно является и цитатой из «Медного всадника» с проекцией на «Подростка» Достоевского (на два последних случая указано в статье Л. К. Долгополова «Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского» — в сб.: Достоевский. Материалы и исследования. 2. Л., 1976, с. 219—220).

²⁵ См. об этом в МГ: «фигура фикции» — как «третий тип гиперболы» — «создает фикцию отрицательной реальности» («птица не птица, гражданин не гражданин» — ни то, ни се) — МГ, 256, 257.

²⁶ Ср. характеристику стиля «Петербурга» у А. Белого: «Ряд фраз из «Ш<инели>» и «Н<оса>» — зародыши, вырастающие в фразовую ткань «Петербурга» <...> Не стану перечислять всех гоголевских приемов в словесной ткани «Петербурга», упомяну лишь о переполненности романа тройным повтором Гоголя... Те же повторы, рефрены, нагромождения глаголов, прилагательных, существительных» (МГ, 304, 305).

подтверждение таких, например, характеристик персонажей «Петербурга», как: 1) их «бесовское начало», 2) «двойничество», 3) механистичность, марионеточность, 4) призрачность.

* *
*
*

С точки зрения указанных выше типов цитатности рассмотрим генезис построения основных персонажей «Петербурга». Во-первых, Николай Аполлонович Аблеухов. Уже его имя отсылает нас к двум произведениям — «Шинели» Гоголя (через такое важное в романе соединение, как «николаевская шинель», вводящее тему бюрократической России²⁷) и «Бесам» Достоевского (Николай Ставрогин). Последнее подсвечивается многими цитатными моментами. Ср., например, такой отрывок:

«Среди прочей учащейся молодежи зачастила к *Лихутиным* одна в том кругу уважаемая *светлая личность*: курсистка *Варвара Евграфовна* («здесь могла *Варвара Евграфовна* изредка повстречать самого *Nicolas* Аблеухова)» — Пб, 85.

Только в этом одном предложении романа — уже три «фамильно-именных» соотношения с «Бесами»: *Лихутин* — *Липутин*, *Варвара Евграфовна* = *Варвара Петровна* / *Nicolas* — Н. Ставрогин (Варвара Евграфовна одна называет Аблеухова *Nicolas*), а также — «*светлая личность*», представляющее собой пародийное перенесение заглавия стихотворения из «Бесов» (в свою очередь, в «Бесах», как известно, также пародируется стихотворение Огарева). Далее «*светлая личность*» трансформируется в «*пламенную душу*», вызывая следующий сюжетный ход, также ведущий к Достоевскому: Варвара Евграфовна спрашивает у Николая Аблеухова, не получал ли он от нее «маленького стихотворения за подписью *Пламенная душа*», полученного ею из-за границы (ср. эпизод в «Бесах»: Петр Верховенский у фон Лембке²⁸). Таким образом, в «Петербурге» эквивалентность цитат подтверждается еще и «переносом» их значения с одного персонажа на другой (наряду с гомогенетичностью цитат). Следующая связующая линия — пародирование стихотворения «Светлая личность» в другом месте романа с перенесением его смысла уже полностью на

²⁷ Почти таким же образом Белым, например, соотносится Неуловимый — через Поприщина из «Записок сумасшедшего» и Евгения из «Медного всадника» — с Петром I: «Поприщин у Гоголя вообразил себя королем; Неуловимый <...> вообразил себя и Петром <...>; убивши Липпанченко, сел на него верхом приняв труп за коня: «он сжимал в руке ножицы; руку <...> простер он...» (МГ, 305). Здесь же Белый проводит параллель между Неуловимым и Николаем Аполлоновичем — также «испанским королем» (один из примеров гомогенетической цитатности).

²⁸ Ф. М. Достоевский, т. 10. Бесы, с. 272—273.

Николая Аблеухова (в первом случае — перенесение косвенное):

Революционер известный,
Хоть аристократ... (Пб, 19)

(ср. у Достоевского:

Он незнатной был породы
Он возрос среди народа...²⁹).

В «Петербурге» происходит сложная контаминация цитат из произведений Достоевского в образе Николая Аблеухова, сконцентрированная в одном из шуточных стихотворений романа:

Благороден, строен, бледен,
Волоса, как лен:
Мыслью — щедр и чувством беден
Н. А. А. — кто ж он? (Пб, 19).

Во-первых, приведем характеристику, данную Достоевским Николаю Ставрогину, — «тщедушен, бледен»³⁰, «...казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто бы и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску»³¹ — и: Николай Аполлонович — «красавец», «античная маска», — «встречные дамы по всей вероятности так говорили о нем» (Пб, 59), и в то же время — «урод», «лягушонок».

Другая линия, ведущая к Достоевскому, — формула «благороден, строен, бледен», оказывающаяся, однако, одновременно и пародированием строки из некрасовского «Власа» (генетически, по-видимому, эта линия следующая: через «Подростка» Достоевского, в котором пародируется «Влас» Некрасова, и книгу Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский», где «Влас» Некрасова довольно подробно разбирается в связи с религиозностью Достоевского и Толстого). Следует также, несомненно, учитывать и статью самого Достоевского «Влас» в «Дневнике писателя», в которой он, в целом оценивая стихотворение Некрасова как «шутовское», выделяет, однако, в нем именно ту строку, которая пародируется у Белого, — «Смуглолиц, высок и прям» («Чудо как хорошо!» — пишет о ней Достоевский³²).

Следующее указание на произведения Достоевского — аббревиатура Н. А. А., отсылающая (через строку «AMD своею кровью...» из «Рыцаря бедного» Пушкина) к «Идиоту»

²⁹ Ф. М. Достоевский, т. 10. Бесы, с. 273.

³⁰ Там же, с. 35.

³¹ Там же, с. 37.

³² Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 год. Т. 9. СПб., 1895, с. 202.

Достоевского³³. Однако характер соотнесения Николая Аполлоновича с князем Мышкиным осложняется, по-видимому, стихотворением А. Блока об А. Добролюбове (эпиграф к этому стихотворению возвращает нас к Пушкину и Достоевскому, характерно изменение АМД на АНД, а его содержание — к вновь возникающей проблеме сектанства). Таким образом, Ставрогин из «Бесов» связывается с Христом-Мышкиным из «Идиота», соединяясь воедино в Николае Аблеухове. Связь эта подтверждается и в другом контексте: А. Белому, видимо, была хорошо знакома статья Вяч. Иванова «Достоевский», в которой давалась сложная интерпретация образа Ставрогина — от греч. *σταυρός* — крест³⁴. О том, что в «Петербурге» имеется еще одна отсылка к Вяч. Иванову, свидетельствует ироническая проекция Николая Аполлоновича на «разъятого», страдающего Диониса (ср. в главке «Пепп Пеппович Пепп»: «...и тело — будет разорвано; вместе с щепками, вместе с брызнувшим во все стороны газом...» и т. д. — Пб, 199, а также контрастное подчеркивание «Аполлон/ович/» как анти-теза «Дионису»).

Не менее важна в обрисовке Аблеухова младшего автоцитация. Николай Аполлонович, во-первых, — «красное домино» (см. стихотворение А. Белого «Маскарад» из цикла «Город»; на идейную близость и параллельное использование символа «красное домино» в «Петербурге» и в цикле «Город» обратила внимание Т. Хмельницкая³⁵). Однако нас в данном случае интересует еще одна переключка этого стихотворения с романом — строка:

*Стройный черт — атласный, красный*³⁶,

которая присутствует в «Петербурге»: «Скоро он <Николай Аблеухов *Н. П.*> предстал перед зеркалом — весь *атласный и красный*» (Пб, 57). Это автоцитатой А. Белый снова «высвечивает» «бесовскую» и «марионеточную» сущность Николая Аполлоновича. Другой пример автоцитации, связывающей «бесовство» Аблеухова младшего с проблемой «кантианства» в «Петербурге», — перенесение на него характеристики Канта (из цикла «Философическая грусть»). Кант в этом цикле —

*Мой звездный брат, мой верный гений,
Зачем ты возникаешь? Сгинь!*³⁷
(«Искуситель»)

³³ Ф. М. Достоевский, т. 8. Идиот, с. 209.

³⁴ См. Вяч. Иванов. Борозды и межи. М., 1916.

³⁵ См. ее вступительную статью «Поэзия Андрея Белого» в кн.: А. Белый. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 35.

³⁶ А. Белый. Стихотворения и поэмы, с. 222.

³⁷ Там же, с. 309.

и — в стихотворении из этого же цикла «Демон»:

В туманный сумрак, в блеск свечей
*Мой безымянный брат, мой гений...*³⁸

Цитаты из этих двух стихотворений (кстати сказать, слитых в цикле как бы в одно понятие: «демон-искуситель» = Кант) появляются в «Петербурге» — «неведомый, бледный, тоскующий — *демон пространства*» (Пб, 58) — в переплетении с лежащей на поверхности цитатой из Лермонтова (об этом, в частности, свидетельствует и то, что стихотворение «Демон» посвящено Врубелю).

В генезисе образа Николая Аблеухова немаловажную роль играет и его автобиографическая природа: это — проекция «треугольника»: Николай Аблеухов — ангел Пери — Сергей Сергеевич на взаимоотношения: А. Белый — Л. Д. Блок — А. А. Блок (в романе этот «треугольник» предстает и как: Арлекин — Коломбина — Пьеро, по-видимому, в преломлении через «Балаганчик» А. Блока). Генезис образа Николая Аблеухова усложняется также за счет постоянного подчеркивания в романе «двойничества» отца и сына, т. е. генезис образа сенатора оказывается в то же время и характеристикой Аблеухова младшего. Каждая генетическая линия Николая Аполлоновича связывается с генетическими линиями других персонажей «Петербурга», с его отдельными сюжетными ходами, комплексами идей и т. д. Так, например, Николай Ставрогин = Николай Аблеухов ведет разговор с Неуловимым (Шатовым = Кирилловым из «Бесов»). Отсюда — интерпретация уже образа Неуловимого. Ср. такие параллели: у Неуловимого, как и у названных героев Достоевского, есть своя «идея», которую он называет «общей жаждой смерти» (Пб, 129) и которую он вынес из «сидения» в Якутской области, а также: его преследует «странная болезнь» (см.: Пб, 127, 128); Неуловимый читает Апокалипсис; Николай Аблеухов его мысли характеризует следующим образом: «Да ведь в ваших словах слышу я *народовольческий привкус*» (Пб, 118), — строка, перекликающаяся, видимо, со «славянофильством» Шатова, о котором говорит Ставрогин. Но «идея» Неуловимого проецируется не только на славянофильские идеи Достоевского, он ведь еще и революционер-террорист. Его кличка, а также указание на Якутскую область, где он провел два года, приводят к еще двум источникам образа Александра Ивановича Дудкина. Он, во-первых, террорист 1905 г. из партии эсеров, о чем свидетельствует его кличка (ср. основной пункт «тактики заговоров» и террора эсеров — «теорию неуловимости»; террористические кружки должны были совер-

³⁸ А. Белый. Стихотворения и поэмы, с. 312.

шать убийства именно высших сановников³⁹). Во-вторых, шигалевщина из «Бесов» (ср. отсылку в «Петербурге» именно на это «революционное» движение: в разговоре сыщика из охранки и, в то же время, участника заговора Морковина с Николаем Аблеуховым присутствуют такие строки: «Ведь все меня <Морковина — *Н. П.*> знают... Александр Иванович <Дудкин — *Н. П.*>, ваш батюшка, *Бутищенко, Шишиганов, Пеппович* <Липпанченко — *Н. П.*>», — все «фамилии <...>, так странно знакомо звучащие»⁴⁰, по мнению Аблеухова младшего, — Пб, 156) — это «махаевщина» начала XX в., глава которой — А. Вольский — также два года провел в ссылке в Якутской губернии. Связь здесь следующая: в 1910 г. появилась книга Иванова-Разумника, в которой была помещена статья «Что такое махаевщина?»⁴¹. Многие цитаты из Гоголя (а также и из других источников), которые приводит Иванов-Разумник при разборе сущности махаевщины, перекликаются с такими же цитатами в «Петербурге» (относящимися к характеристике Николая Аполлоновича и Неуловимого — «испанских королей»⁴²). Иванов-Разумник, в частности, рассматривает махаевщину именно как одно из проявлений шигалевщины⁴³. И, наконец, Неуловимый — «разночинец» (выделение разрядкой — А. Белого, что чаще всего указывает на цитатный характер слова). Характеристика «разночинец» из «Петербурга», возможно, также соотносится с изображением «веховцев» в другой статье Иванова-Разумника, напечатанной в той же книге — «Что такое кающиеся разночинцы?» (разночинцы, по определению Иванова-Разумника, «были когда-то марксистами, а теперь ищут веры в народе», «заразившись кающейся совестью дворян»⁴⁴; ср. у А. Белого: «С народовольцами сила, не с марксистами же» — Пб, 118).

Шигалевщина «Бесов» и махаевщина начала XX в. соединяются в одной «категории» — «категории льда»:

«...некая особа Липпанченко возлагает на меня тяжчайшие бремена; бремена заключают все тот же холод Якутской губернии» (Пб, 126).

Однако «категория льда» оказывается — в контексте уже цитировавшегося цикла «Философическая грусть» — «ледяными пространствами» царства Люцифера: ср. —

³⁹ См. об этом в статье В. И. Ленина «Революционный авантюризм» (В. И. Ленин. Соч. Изд. 4-ое. Т. 6, с. 169—172 и др.).

⁴⁰ Ср. ассоциации: *Бутищенко — Буташевич-Петрашевский; Шишиганов — Шигалев.*

⁴¹ См.: *Иванов-Разумник. Об интеллигенции. Что такое махаевщина. Кающиеся разночинцы.* СПб., 1910.

⁴² Там же, с. 100.

⁴³ Там же, с. 140—141.

⁴⁴ *Иванов-Разумник. Об интеллигенции...*, с. 186, 187.

А в небе *бледный и двурогий*
Едва замытый синью *лед*

И *Люцифера лик* восходят,
Как *месяца зеркальный лик*⁴⁵

(«С листа на лист в окошке прыснет...»),

т. е. «категория «льда» включает в себя все «ту же бесовщину», а с другой стороны, — через «Философическую грусть» — отсылает опять-таки к Канту. В связи с последним — еще одно указание: в описании «пространства» Неуловимого, его комнаты —

«...на *коричневато-желтых обоях* его обиталища от времени до времени появлялось *призрачное лицо* <...>; *лицо* было повито неприятным *желтошафранным отсветом*» (Пб, 130).

Ср. в стихотворении Белого, уже цитировавшемся, — «Искуситель»:

С угла свисает *профиль строгий*
Неотразимую судьбой.
Недвижно вычерчены ноги
На тонком *кружеве обой*.

В *атласах мрачных* четким локтем
Склонясь на мой рабочий стол,
Неотвратимо *желтым ногтем*
Вдоль *желтых строк* мой взор повел...⁴⁶

Другая важная отсылка к Достоевскому в характеристике Неуловимого — «Записки из подполья». Александр Иванович — «деятель из подполья» (каламбурное обыгрывание «подполья» Достоевского). Это подтверждается и другими важными цитатами. Так, разговор Николая Аполлоновича с Неуловимым начинается одним эпизодом: Аблеухов младший открывает мышеловку с пойманой мышью (которая: «зверь Божий...» — «И она тоже ...! — Пб, 112; т. е. «трепетно бегающая мышка» в «проволочной ловушке» — это «мышь из реторты» в «Записках из подполья», «подсвечиваемая» «бесовскими проволоками» и тем же самым «*холеным ногтем желтоватого цвета*», которым водит по клетке Николай Аполлонович, — Пб, 112). Неуловимый рассуждает так же, как и «человек из подполья», о «величии человеческой личности» (ср.: «Я — я: а мне говорят, будто я — не я, а какие-то «мы» <...> и подчас даже

⁴⁵ А. Белый. Стихотворения и поэмы, с. 309. Заметим, что зеркало и зеркальное отражение у Белого — также примета дьявола (точнее, «двойника-беса»).

⁴⁶ Там же, с. 308. Другой генезис образа «призрачного лица» в комедии Неуловимого — «персиянин», «грек», «Шишнафриев» (Липпанченко) из гоголевского «Портрета» (см. МГ, 309, 310).

сердишься: общее дело, социальное равенство...» — Пб, 115) и разрушении любой созданной «системы» во имя ценности и свободы человека:

«... ведь вы, — говорит Неуловимый, — инженер вашей железнодорожной линии, творец схемы...» (Пб, 119)⁴⁷. Затем продолжает: «... агитационно настроенная и волнующая социальными инстинктами масса (как сказали бы вы) превращается в исполнительный аппарат (тоже ваше инженерное выражение), где люди (даже такие, как вы) — клавиатура, на которой пальцы пьяниста (заметьте: это выражение мое) летают свободно...» (Пб, 119—120).

(Ср. у Достоевского: «...говорите вы, что сама наука научит человека <...> и что он сам не более, как нечто вроде фортепьянной клавиши или органичного штифтика»⁴⁸ и т. д.

Прием, который Белым, по-видимому, был использован именно для доказательства цитатного его происхождения, — «заметьте: это выражение мое», — мы находим в «Записках из подполья» в следующем виде:

«... хотеть же можно и против собственной выгоды, а иногда положительно должно (это уж моя идея»⁴⁹).

Все эти цитаты из «Записок из подполья» во многом также оказываются преломленными сквозь призму книги Иванова-Разумника (ср. цитату из «Записок из подполья», которую приводит Иванов-Разумник: «Всегда может появиться «джентельмен» с ретроградной и насмешливой физиономией» <...>, который «всегда готов отправить к черту все эти *логарифмы*», т. е. весь социализм»⁵⁰ — ср. в «Петербурге»: «*Артикул революции* мне не нужен», — говорит Неуловимый Николаю Аблеухову — Пб, 121).

Таким образом, выстраивается сложная «цепочка» генетических линий образа Неуловимого: «король испанский» — Поприщин — Петр I — Евгений из «Медного всадника» — террорист-эсер Неуловимый — «разночинец» («веховец») — Шатов и Кириллов из «Бесов» — Махайский-Вольский — Чартков из «Портрета» Гоголя — «человек из подполья» Достоевского — Раскольников из «Преступления и наказания»⁵¹ и т. д. Вся эта «цепочка» несет в себе целый ряд определенных «идей» (как и соответствующая «цепочка» генетических линий образа Николая Аполлоновича и других персонажей «Петербурга»). Эта полигенетичность имеет многообразные функции: выявляет многогранность образов романа, создает

⁴⁷ Ср.: Ф. М. Достоевский, т. 5, с. 118.

⁴⁸ Там же, с. 112.

⁴⁹ Там же, с. 113.

⁵⁰ Иванов-Разумник. Об интеллигенции..., с. 159.

⁵¹ На линию Раскольникова указывает, в частности, эпизод с покупкой Неуловимым «ножниц», которыми он убивает Липпанченко (ср.: Неуловимый хочет купить топор... и покупает ножницы).

игру разными смыслами и, сложно сталкивая эти значения, формирует такой важный элемент поэтики романа, как ирония. Выяснению генетической структуры других образов «Петербург», а также вопросу о том, как именно принцип цитатности формирует проблематику и композицию «Петербурга», будет посвящена вторая часть настоящей работы.