

TÄRTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. ВІСНІК 513 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ
ТИПОЛОГИИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
XXXII
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ТАРТУ 1981

ЦИТАТНОСТЬ В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

(Статья 2)

Н. Г. Пустыгина

В первой части нашей работы¹ были рассмотрены основные типы цитат в романе А. Белого «Петербург». В настоящей статье наше внимание сосредоточено главным образом на проблемах «содержательного», мировоззренческого характера, хотя этот, «содержательный», аспект романа не является самостоятельным объектом исследования, он интересует нас постольку, поскольку отражен в цитатах, имеющихся в «Петербурге».

При анализе «содержательной» стороны романа необходимо учитывать следующее:

1. Цитаты мифологические и цитаты из произведений «петербургской» линии русской литературы XIX в. составляют менее «зашифрованный» пласт, чем цитаты из произведений писателей конца XIX — начала XX вв. К тому же, в количественном отношении последние уступают первым.

2. Проблемы, волновавшие А. Белого и его современников, более или менее полно выявляются лишь при «прочтении» групп цитат. Ключом к такому «прочтению» может служить т. н. пересказ, суть которой в следующем: в романе А. Белого цитируется какое-либо произведение, при этом подразумевается знакомство читателя с другими авторами, которые также когда-либо обращались к данному произведению. Трудность интерпретации — в наложении контекстов первоисточника и источников-посредников, число которых может быть 2—3 и более.

3. Каждая выделенная проблема романа должна рассматриваться в контексте всего творчества А. Белого, предшествовавшего написанию «Петербурга». Необходимо это потому, что зачастую ответ на поставленный в романе вопрос можно получить только после обращения к его публицистическим, поэтическим и т. д. произведениям.

¹ См.: Н. Пустыгина. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Статья 1. — Уч. зап. Тартуского ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Т. XXVIII. Тарту, 1977, с. 80—97.

4. Следует помнить, что «истории» — «актуализирующему мифу» — присуща важная особенность: все (или почти все) звенья «современного» сюжета романа повторяют, воспроизводят «прамифологический» сюжет или имеют «двойников» в произведениях «петербургской» линии русской литературы. Данная особенность романа служит одним из основных средств его мифологизации и символизации. Введение исторических фактов (например, дело Азефа) не есть работа с «источником» в традиционном смысле. Художественно переработанный материал исторической действительности становится в «Петербурге», как и «чужое слово», полноправным элементом внутренней структуры текста.

5. Соотнесенность с современностью, обилие реалий, автобиографичность, — словом, все, что принадлежит истории начала XX в., «быту», в контексте обильно цитируемых литературных и мифологических источников получает статус цитаты. (Интересно, что А. Белый такие, «бытовые», — например, из своего детского быта — цитаты нередко дает разрядкой или закавычивает², не делая, таким образом, различия между ними и цитатами литературными.)

6. Очень трудно четко разграничить группы цитат, которые раскрывали бы какую-то одну определенную проблему романа, поскольку постоянно происходит тематическое перекрещивание и наслаивание смыслов цитат. Можно лишь наметить основные взаимосвязанные «идейные центры»: а) Восток — Запад, б) Петр I и послепетровская Россия, в) путь к грядущей России, г) художник и общество, д) духовное «мещанство» России начала XX в., е) общественно-литературная борьба и нек. др.

В недавно вышедшей книге Л. К. Долгополова «На рубеже веков» (Л., 1977) подробно освещена историческая основа романа «Петербург». Автором данной работы названы прототипы основных его персонажей: Е. Азеф — Липпанченко; Неуловимый — Г. Гершуни, Б. Савинков, И. Каляев; Аполлон Аполлонович Аблеухов — К. Победоносцев, В. Плеве, С. Витте. Все это, несомненно, верно. Мы обратимся к рассмотрению мелких, на первый взгляд, исторических фактов, которые еще не привлекали внимания исследователей и которые так или иначе связаны с личностью «великого провокатора» — Е. Азефа.

Так, при описании внешности Липпанченко обыгрывается партийная кличка Азефа «Толстый», которая как бы зашиф-

² Сразу отметим, что одна из функций графики романа (в частности, авторские закавычивание и разрядка) — чаще всего указание на цитату.

рована в фамилии Липпанченко: ср. лат. *lipota* — жировик. Напомним также, что после разоблачения Азеф скрывался под вымышленной фамилией *Липченко*. Кстати сказать, у Азефа было несколько кличек: в охранке он был известен как «Виноградов» и «инженер Азиев», в партии эсеров — как «Толстый», «Плантатор», «Иван Николаевич», «Француз». Многие из названного было превращено А. Белым в «Петербурге» в звуковую игру: «*Енфраншиш!*» (ср. *en france*) и справа налево — «перс Шишнарфиев» (ср. *Азиев*), а также «*француз Шишнарфн*». При этом звуковая игра осложнена «каламбурно-цитатной»: «*-шиш-*» — это, по всей вероятности, гоголевское «А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом *шишка?*» из «Записок сумасшедшего», сюда же входят и значения «шиш» — «*черт*» (ср. диал. шишига), «*шиши*» — «*кукиш*». Другая историческая деталь, введенная А. Белым в роман, — «*бомба*», «*сардинница ужасного содержания*». Дело в том, что после разоблачения Азефа в прессе упоминалось, что Е. Азеф и Г. Гершуни в самом начале их совместной деятельности в партии эсеров перевозили из Швейцарии в Россию нелегальную литературу в банках из-под *сардин* и комнатных ледниках³ (пустые сардинницы разбросаны и в комнате Неуловимого-Гершуни). Убийство Липпанченко-Азефа Неуловимым связывается, безусловно, с расправой над другим провокатором в партии эсеров — Н. Г. Татаровым. Ходили слухи, что Азеф, боясь разоблачения, зверски убил своего сообщника Н. Татарова на его квартире в Варшаве.⁴ На самом деле Азеф, хотя и настаивал на убийстве, сам в нем участия не принимал⁵, в «Петербурге» же имеется упоминание о «провале *Т... Т...*» (Татарова)⁶. Очень близка к описанию убийства Неуловимым Липпанченко в «Петербурге» сцена расправы над провокатором доктором Бергом в романе В. Ропшина (Б. Савинкова) «То, чего не было». Прототипами доктора Берга в этом романе как раз послужили Азеф и Татаров (ср. намек на *финский нож*, которым был убит доктор Берг, в романе А. Белого: «Нет, знаете ли, — говорит Неуловимый, — пилу — это мне неудобно, пилою... Мне бы, знаете, *финский*, отточенный *ножик*», Пб, VI, 107). Наконец, характеристика деятельности террористов (и в.

³ Об этом, например, см.: Ник. Иорданский. Терроризм и провокация. — Современный мир, 1909, № 2.

⁴ См.: М. Л. Мандельштам. 1905 год в политических процессах. Записки защитника. М., 1931.

⁵ Подробнее об этом см.: Провокатор, воспоминания и документы о разоблачении Азефа. Под ред. П. Е. Щеголева. Л., 1929.

⁶ Андрей Белый. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Спб., 1916. Далее в основном тексте — Пб, V, 66: римская цифра обозначает номер главы, арабская — страницу главы, в пагинации А. Белого. Курсив в цитатах (как из произведений А. Белого, так и других авторов), кроме специально оговоренных случаев, — наш, разрядка авторская. (В данном случае курсив А. Белого. — Н. П.)

частности Липпанченко) дается А. Белым сообразно с наиболее популярной версией дела Азефа в начале XX в. Для Азефа было безразлично, на чьей стороне стоять, важен был момент игры, личного героизма, ощущения тайной власти над массами, террорист-индивидуалист Азеф — только игрок, ни в коей мере не знакомый с теоретическими основами (революционного движения (по мнению Николая Аполлоновича, одного из главных персонажей «Петербурга», действия террористов заключены в двух крайностях: «техника и вдохновенье творчеством» — Пб, III, 120; ар. также высказывание Неуловимого: «Артикул (революции мне не нужен»⁷ — Пб, II, 121).

Сюжетная линия «провокаторства» накладывается на сюжет другого романа о «революционерах» — на сюжет «Бесов» Ф. М. Достоевского. О зависимости образа Неуловимого от персонажей из «Бесов» (Кириллова и Шатова) мы говорили в первой части работы. Провокаторская деятельность Липпанченко (и его двойника Морковина-Воронкова^{7а}) сходна с «революционной» деятельностью «оборотня», «беса» Петра Верховенского. Естественно, что А. Белый не точно воспроизводит сюжетную линию «Бесов», он видоизменяет и ее, и одновременно «исторический» сюжет (дело Азефа). В «Петербурге», как и в романе Достоевского, совершается убийство, но убитым оказывается не «отступник» Неуловимый (= Шатов), а провокатор Липпанченко.⁸

Каждый из созданных образов романа носит сложный характер, в каждом из них соединены воедино жертва и преступник, предательство и распятие. Источником такой сложности служит, несомненно, цитатный полигенетизм романа.⁹ В символических противоречивых образах «Петербурга» перед нами предстает вся история послепетровской России.

⁷ «Артикул революции», по-видимому, — цитирование герценовского «алгебра революции». Ср. в связи с ним неслучайное, как кажется, название Неуловимого *Александром Ивановичем*.

^{7а} В этой фамилии сыщике охранки опять таки «случайно» зашифрован «морок».

⁸ О близости «психологическом атмосферы» убийства в «Бесах» с подготовкой покушения на сенатора Аблеухова пишет, например, польский исследователь творчества русских символистов Т. Пожняк (см: Т. Pożniak. Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich, Wrocław, 1969, s. 151—152).

⁹ «Петербург», в этом смысле, — как бы художественное воплощение теоретических положений А. Белого о природе символа. В одной из своих ранних работ, статье «Окно в будущее» (1904), он дает следующее определение символизму как универсальному методу искусства: «В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу <...> В искусстве всегда есть нечто соединяющее. Здесь берется момент, когда раздвигаются складки мировой паутины: то, что было внешним, перестает им казаться. Сопоставление предмета или частей его с другим предметом возводит данный предмет в нечто третье. Это третье становится отношением, соединяющим многое в одно, т. е. символом <...> Вот почему в символизме *всякое усложнение отношений полнее обнаружит внутреннее*, что выступит из-под сложности» (Андрей Белый. Арабески. М., 1911, с. 139).

В качестве примера рассмотрим образ Неуловимого, «полковника революции», вобравшего в себя все противоречия революционного процесса России. Его имя антитетично его деятельности: оно проецируется на имена русских императоров Александра I и Александра II. В первом случае уход Неуловимого в «мистику» связывается с легендой о старце Федоре Кузьмиче, но втором — намек на убийство Александра II народолюбцами, непосредственными предшественниками партии эсеров (ср.: «...и вставал на трон — *Николай*; и вставали на трон — *Александры*; *Александр* же Иваныч, — тень, без устали одолевала тот же круг, все периоды времени», Пб, VI, 101). (Точно так же имя Аблеухова младшего находится в непосредственной зависимости от имен императоров Николая I и Николая II¹⁰).

Наряду с проекциями героев романа на исторические лица, очень значим в их обрисовке образ Христа. Так, «общее дело»¹¹, обернувшееся провокацией, «распяло» Неуловимого на стене его чердака: «...ведь эта особа <Липпанченко. — *Н. П.*>, превратив меня, Дудкина, в дудкинскую тень, изгнала меня из мира трехмерного, распластав, так сказать, на стене <...> чердака (любимая моя поза во время бессоницы <...> встать у стены да и распластаться, раскинув по обе стороны руки)»¹²

¹⁰ О символике личных имен в романе «Петербург» и о их связи с русской историей см.: Л. Долгополов. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого, В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.

¹¹ Словосочетание «общее дело», ставшее «общим местом» в народнической публицистике, в то же время и заглавие парижского органа партии эсеров. Здесь, в частности, публиковались материалы по делу Азефа (например, «Разговор с Лопухиным» В. Л. Бурцева). Ср. в связи с этим каламбурный намек на приговор к смертной казни, вынесенный Азефу эсерами: «*Общее дело-то* ведь и *выключило* меня <Неуловимого. — *Н. П.*> *из списка живых*» (Пб, II, 114).

¹² Близость пространственных характеристик в «Преступлении и наказании» и «Петербурге» отмечена В. Н. Топоровым, который считает, что и в том, и в другом случае «узость» пространства имеет значение «ужаса» (см.: В. Н. Топоров. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. (*Преступление и наказание*). — In: Structure of texts and semiotics of culture. Mouton, The Hague—Paris, 1973, p. 281—282).

Отметим, что, помимо «Преступления и наказания», здесь важны также «Бесы» и статья А. Блока «Безвременье» (1906). «Поза» Александра Ивановича Дудкина повторяет во многом состояние Кириллова перед самоубийством: «С правой стороны этого шкафа, в углу <...> стоял Кириллов, и стоял ужасно страшно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 10. Л., 1974, с. 475). В статье А. Блока, явившейся «ответом» на статью А. Белого «Луг зеленый» (1905), говорится о «бродягах», которых «голос ьюги» вывел из «паучьих жилищ» «мертвого города» и которые «точно распяты у стен» и «заборов»; им предстоит тяжкий «каменный путь» <т. е. путь на Голгофу. — *Н. П.*> по бескрайним равнинам России» (А. Блок. Собр. соч. в 2 тт. Т. 2. М., 1955, с. 31—33).

(Пб, II, 130). Ср. о Николае Аполлоновиче: «Вот — светом стоящие волосы: облеченный в ярость огней с искрою пригвожденными в воздухе широко раскинутыми руками, с опрокинутыми в воздухе ладонями — ладонями: которые проткнуты, — крестовидно — раскинутый Николай Аполлонович» (Пб, VII, 205).

Включение Христа в число прототипов обоих центральных героев «Петербурга» объяснимо контекстом статьи А. Белого «Священные цвета» (1903). В ней же подробно раскрывается символика столь важного для романа красного цвета: «Относительность, призрачность красного цвета — своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности — в пламенно-красном зареве адского огня <...> Это — Марево».¹³ По мысли А. Белого, только «воля» каждого из нас может развеять это «красное марево»: чтобы не сгореть, нужно «собственной кровию погасить пожар, превратив его в багряницу страдания».¹⁴ Такой подвиг был совершен Христом: «Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти в ад, в красное, чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным».¹⁵ В этом и заключена, по мнению А. Белого, «двойственность» красного цвета — «в красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий».¹⁶

В соединении таких взаимопротиворечащих понятий, как христианство и терроризм, прослеживается заметное влияние идей Фр. Ницше и Д. С. Мережковского.¹⁷ Концепция «неохристианства» была сформулирована Мережковским в конце 1890-х гг. Отправной точкой в построениях Мережковского, как известно, послужили идеи Ницше, носившие, однако, сугубо антихристианский характер. Для последнего — «анархист и христианин одного происхождения»¹⁸, только Христа он считает единственным настоящим христианином называя его «политическим преступником» и «святым анархистом». «Nihilist und Christ», — пишет он, это рифмуется, и не только рифмуется».¹⁹ Характеристика «Nihilist und Christ» вполне соответствует сущности революционного движения, изображенного в «Петербурге». Д. С. Мережковский и 1907—1908 гг., в эпоху наступившей политической реакции, встает на сторону рево-

¹³ Андрей Белый. Арабески, с. 120.

¹⁴ Там же, с. 120—121.

¹⁵ Там же, с. 121.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Можно полагать также, что А. Белый знал и о попытках Герцена, Бакунина и Нечаева использовать сектантские движения и революционных целях.

¹⁸ Фр. Ницше. Антихристианин. Опыт критики христианства. Спб., 1907, с. 85.

¹⁹ Там же, с. 33 и 88.

люции, хотя интерпретирует исторические события со своей, «неохристианской», точки зрения, считая политическую и социальную революцию только «прологом» к революции «всеобщей», «религиозной».²⁰ А. Белый иронически излагает концепцию Мережковского таким образом: «Наконец он <Неуловимый. — Н. П.> пытался ее <«особу» — Липпанченко. — Н. П.> поразить своим мистическим *credo*, утверждением, что *Общественность, Революция* — не категории разума, а *божественные Ипостаси вселенной*» (Пб, V, 56). Вопросу реформации официальной церкви посвящена книга статей Мережковского «Не мир, но меч» (Спб., 1908). А. Белый, в целом довольно высоко оценивая публицистическое творчество Мережковского 1900-х гг., холодно отнесся к этой книге²¹, о чем можно судить по тому ироническому контексту, в котором процитировано в «Петербурге» заглавие книги «Не мир, но меч»: «Николай Аполлонович, занимаясь *методикой социальных явлений, мир обрекал огню и мечу*» (Пб, II, 103). Проследившая историю «русских бунтов» (в частности сектантских), Д. С. Мережковский приходит к выводу, что им всегда было присуще «*сочетание Апокалипсиса с революцией*» и что «религиозно-революционный максимализм русской интеллигенции уходит корнями своими в глубину стихии народной».²² А. Белый ко времени создания «Петербурга» уже явно отходит от своего недолгого увлечения сектантским «неохристианством», что подтверждает, например, финал повести «Серебряный голубь», понятно поэтому, что идущая от «Серебряного голубя» фамилия Дарьяльского, упоминающаяся в «Петербурге», является только пародийным фоном для восприятия одной из «ипостасей» Неуловимого (в прошлом Дарьяльского). Это, во-первых. Во-вторых, более существенной представляется генетическая и духовная преемственность образов Неуловимого и Петра Дарьяльского, которая возвращает нас к родоначальнику двух «великих расколов» (ортодоксальное православие — сектантство, старообрядчество; интеллигенция — народ) — Петру I. Отсюда глубже раскрывается «конец» Неуловимого (*Петра Дарьяльского / Петра I*) — символ «*шатания*» (если воспользоваться выражением Ф. М. Достоевского) русской истории: сумасшедший Александр Иванович Дудкин воображает себя императором Петром Великим.

Таким образом, сказанное выше подтверждает, что повесть «Серебряный голубь» и роман «Петербург» действительно яв-

²⁰ См.: Д. С. Мережковский. В тихом омуте. Спб., 1908, с. 134 (статья «Красная шапочка»).

²¹ Рецензию на книгу статей Мережковского «Не щит, но меч» А. Белого см. в статьях «Арабесок», объединенных в отдельный цикл под общим названием «Мережковский».

²² Д. С. Мережковский. В тихом омуте, с. 134—135.

ляются частями задуманной А. Белым трилогии «Восток или Запад»: идущий к народу, связанный с народными движениями Петр Дарьяльский как бы «продолжается» в Неуловимом (и отчасти в Николае Аполлоновиче). Однако историческое развитие России зашло в тупик, крахом заканчивается и «дело», и «путь» (ср. первоначальное название «Петербурга» — «Путники») героев романа А. Белого.

* *
*
* *

Думается, что сам замысел именно «трилогии» «Восток или Запад» восходит во многом (наряду с ориентацией на Гоголя) к трилогии Мережковского «Христос и Антихрист».²³ При этом герои «Петербурга» вобрали в себя некоторые черты героев третьей части трилогии Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» (Неуловимый, Николай Аполлонович — Тихон, царевич Алексей), и, что самое важное, А. Белый солидаризуется в некоторых моментах с Мережковским в оценке личности и деятельности Петра I. Приведем для подтверждения нашего предположения несколько примеров. В «Петербурге»

²³ Об этом свидетельствует, например, подробный анализ «Христа и Антихриста» в «Луге зеленом». А. Белый считает, что для Мережковского история давно мертва, а те исторические лица, которых он изображает, «вовсе его не интересуют» сами по себе, они важны «только как символы» (Андрей Белый. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910, с. 144; статья «Мережковский» 1907 г.).

Герои «Петербурга», как и герои трилогии Мережковского, — тоже символы, в которых воедино слиты мифология, история, современность. Однако, при всей очевидной ориентации на «Христа и Антихриста», символизация образов «Петербурга» носит более сложный характер: в отличие от «вечных» образов-символов в романах Мережковского, которые все же исторически «закреплены», обладают своим, историческим, обликом (Юлиан Отступник, Леонардо, Петр I), герои романа А. Белого исторически «открыты», соотносимы с любым моментом как русской, так и мировой истории, хотя и действуют в 1906 г.

При рассмотрении композиционного построения романов трилогии Мережковского А. Белый приходит к следующим выводам: Мережковский, по его мнению, «1) располагает группы своих образов так, чтобы конфигурация групп одной части «Трилогии» соответствовала в т.ч. конфигурации групп смежной части. 2) Дает несколько образов (иногда предметов), которые пройдут сквозь все части <...> 3) В одной части «Трилогии» он переставляет свои группы справа налево. В другой одновременно — <...> и слева направо, и справа налево». Соответственно организации на композиционном уровне, Мережковский, отмечает далее А. Белый, «слегка меняет конфигурацию цитат и своих комментариев в форме рассуждений к этим цитатам» (Андрей Белый. Луг зеленый, с. 144).

Таким образом, ориентация А. Белого на поэтику романов Мережковского прослеживается в следующем: 1) мифологизации истории, 2) цитирование как художественный принцип, когда цитата выступает «представителем» культуры определенной эпохи, 3) создание «сквозных» образов (типа Дарьяльский — Неуловимый).

появляется «тот же самый» Петр I, что и в «Петре и Алексее» «сорокапятiletний моряк, одетый в черную кожу (и как будто — голландец)» (Пб, V, 158); ср. в «Антихристе»: «Однажды на Троицкой площади у «кофейного дома» Четырех Фрегатом, встретил он <Тихон. — Н. П.> человека высокого роста в кожаной куртке голландского шкипера».²⁴ Вся упомянутая сцена явления Петра происходит в кабаке, где разговаривают Николай Аблеухов и сыщик охранки Морковин-Воронков. Точкой соприкосновения А. Белого и Д. С. Мережковского оказывается Достоевский. Разговор Николая Аполлоновича и сыщика Морковина-Воронкова — ситуационная цитата из «Преступления и наказания» (диалог Раскольникова и Порфирия Петровича), заметно также влияние эпизода из «Братьев Карамазовых» Иван Карамазов — Смердяков: ср. намек Морковина на «нашего общего родителя» (Пб, V, 163). Естественно, этот намек имеет и более глубокий смысл. Речь, конечно же, идет об «общем родителе» «всяческой провокации» (бюрократизации России, терроризма, провокаторства, раскола и т. д.)²⁵ — Петре I. Показателен в связи с этим следующий диалог Аблеухова-младшего и сыщика Морковина: «Так почему же мы — братья?» — «По убеждению...» <...> — «Вы — убежденный террорист...» <...> — «Террорист завзятый и я...» (Пб, V, 164—165).

Случайное совпадение «сцен в трактирах» как у А. Белого, так и у Мережковского с эпизодами из романов Достоевского исключено. Упоминания о «кабаках» Достоевского имеются во многих статьях А. Белого: ср. «Грязненькие трактиры» «встречаются во всех романах Достоевского»²⁶ (статья «Священные цветы»); «герои Достоевского — трактирные болтуны, с неза-стегнутой, замаранной душой»²⁷ («Ибсен и Достоевский», 1905); «слова наши — пьянство. И часто мы в кабаке и кабак всегда с нами»²⁸ («О пьянстве словесном», 1908) и др. Наконец, наиболее развернутую трактовку «сцен в кабаках» Достоевского мы находим в работе А. Белого «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой»: «...в грязненьких трактирчиках, среди убийц, сумасшедших и проституток начинают развертываться пророческие сцены, напоминающие Апокалипсис».²⁹ Приведем для сравнения совершенно аналогичные

²⁴ Д. С. Мережковский. Христос и Антихрист. Трилогия. Т. III. Антихрист (Петр и Алексей). Спб., изд. 2-е, 1906, с. 85.

²⁵ О «темном дыме всяческой провокации» А. Белый пишет в «Трагедии творчества. Достоевский и Толстой» (М., 1910, с. 8).

²⁶ Андрей Белый. Арабески, с. 119.

²⁷ Там же, с. 97.

²⁸ Там же, с. 361.

²⁹ Андрей Белый. Трагедия творчества..., с. 20. (Ср. также ироническое и полемическое по отношению к т. н. «мистическим анархистам» упоминание о «дряньных трактирчиках» для изучения «апокалиптической

мысли Д. С. Мережковского: «Точно такие же *грязенькие трактиры* — «клоаки» — следы петербургской Европы <...> *встречаются во всех романах Достоевского* <...> Именно пошлость этой «европейской», лакейской, смердяковской обстановки <...> *придает беседам* <...> *грозный и зловеющий* <...> *апокалиптический отблеск*».³⁰

А. Белый цитирует еще один эпизод из «Петра и Алексея» Мережковского. Он переносит в свой роман самую напряженную сцену разговора Петра с Алексеем: «Аполлон Аполлонович уронил карандашик <...> Николай Аполлонович, следуя стародавнему навыку, *бросился почтительно его поднимать* <...> движений своих Николай Аполлонович не рассчитал, неожиданно прикоснувшись к шее <...> Аполлон Аполлонович повернулся и увидел тот самый взгляд» (Пб, V, 178); ср. и «Антихристе»: «*Платок нечаянно выпал из рук его; он* <Петр. — Н. П.> *хотел наклониться, чтобы поднять, но Алексей предупредил его, бросился, поднял, подал*».³¹

Многое прояснит в оценке А. Белым петровских свершений и личности Петра его рецензия на книгу Д. С. Мережковского «Петр и Алексей». Мережковский,³² по мнению А. Белого, «гениально сорвал с Петра маску», вскрыл его *двойственность*. Петр в «Антихристе» выступает одновременно и как создатель государственности, и как ее разрушитель: он, в сущности, — «анархист», прикрывающийся «маской государственности». «Оба (Петр и Алексей), — пишет А. Белый, — анархисты. Оба разят государство с обеих сторон».³³ Образ Петра, как его интерпретирует в рецензии А. Белый, трагичен, противоречив и в этом близок героям Достоевского — Версилкову, Раскольникову, Ставрогину, Кириллову.³⁴ Думается, что и в «Петербурге» отношение А. Белого к Петру сложно, это не простое отрицание.

«Петербург» — роман, выросший во многом из статьи А. Белого «Город» (1907), которая насыщена образами и идеями

мертвенности жизни в статье А. Белого «О проповедниках, гастрономах, мистических анархистах и т. д.» — Золотое руно, 1907, № 1. с. 63.)

При цитировании сюжетных ходов из произведений Достоевского в романе А. Белого как бы воспроизводится и стиль цитируемого источника. Сознательно-игрового цитирования стиля в «Петербурге» не понял, например, Н. Бердяев. Он ставит в вину А. Белому, что последний местами слишком *следует за Достоевским*, находится в слишком большой зависимости от «Бесов», а иногда *прямо копирует некоторые сцены* и «сбивается на другой, не свой стиль, нарушает ритм своего романа» (Ник. Бердяев. Астральный роман. (Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург»). — В кн.: его же. Кризис искусства. М., 1918, С. 43).

³⁰ Д. С. Мережковский. Пророк русской революции, Спб., 1906, с. 85.

³¹ Д. С. Мережковский. Христос и Антихрист, т. III, с. 243.

³² Андрей Белый. Арабески, с. 428.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

из произведений Достоевского, поэтому может показаться, что апокалиптическое видение послепетровской России Достоевским и автором «Петербурга» тождественно. Но это не совсем так. И «Петербурге» — в очень скрытой форме — содержится полемика с мыслями Достоевского, проводимыми им в статьях «Дневника писателя». В одной из них, «Маленькие картинки», написанной в жанре фельетона 1840-х гг., Достоевский приводит свои размышления об архитектуре Петербурга, в которых четко сформулировано отношение Достоевского к реформам Петра I: «...архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна <...> именно тем, что выражает всю его *бесхарактерность и безличность за все время существования* <...> *в ней отражается вся бесхарактерность идеи, вся отрицательность сущности петербургского периода, с самого начала до его конца* <...> Характерного в *положительном смысле, своего собственного*, в нем <...> — *деревянные, жилые домишки*». ³⁵ Как представляется, само введение в «Петербург» самостоятельно живущего и действующего города произошло не без влияния идей Достоевского (и — что бесспорно — Гоголя ^{35а}). Однако А. Белый, в отличие от Достоевского, не считает, что вина за все последующее развитие России лежит на одном Петре I. Приведем строки из «Петербурга», которые, по нашему мнению, ориентированы на приведенные выше мысли Достоевского: «...бредя от *подъезда к подъезду, переживаешь века* (Пб, I, 72); «Прочие русские города представляют собой *деревянную кучу домишек*. И разительно от них всех отличается Петербург <...> Если же Петербург не столица, то *нет Петербурга*. Эта *только кажется, что он существует*» (Пб, Пролог, 4) и: «От петровских правильных линий в Петербурге следа не осталось; *линия Петра превратилась в линию* позднейшей эпохи: в екатерининскую округленную линию; в александровский строй белокаменных колонад» (Пб, I, 24).

А. Белый в центр своего романа ставит пушкинского Петра — «Медного Всадника», что, скорее всего, должно означать принятие всех «за» и «против» в петровских свершениях, но никак не отрицание в славянофильско-«почвенническом» духе: «... плавилась литая губа и дрожала *двусмысленно*, потому что *сызнова теперь повторились судьбы Евгения*; так прошедший век повторился — теперь» — Пб, V, 101 (ср. также: «...зыбкая полутень покрывала Всадниково лицо; и металл лица *двусмысленно улыбался*» — Пб, V, 171).

³⁵ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. Т. 9, ч. II. Критические статьи. Дневник писателя за 1873 год. Политические статьи. Спб., 1895, С. 305.

^{35а} Мы имеем в виду гоголевский прием персонификации, столь усиленно повторенный в «Петербурге»; важен здесь также «Рим» Гоголя.

В переплетении реальности, мифологии, литературы создаются А. Белым и другие персонажи «Петербурга». При создании образа сенатора Аблоухова А. Белый «дополнил» Плева, Победоносцева, Витте чертами Каренина, Федора Карамазова и чертами своего отца Н. Бугаева; в то же время образ Аполлона Аполлоновича имеет мифологические и астрологические проекции — *Сатурн, Плутон, Скорпион, Аполлон*.

О цитатах из своего детского быта А. Белый говорит в мемуарах «На рубеже двух столетий», указывая на ряд мелких бытовых деталей, включенных им в «Петербург», а также на использование «словотворчества» Н. Бугаева в стилиевой ткани романа.³⁶ К личности К. Победоносцева отсылает таком эпизоде романа: Аполлон Аполлонович читает стихотворение Пушкина, довольно странно звучащее в его устах, — «И мнится — *очередь за мной*, / Зовет меня мой Дельвиг милый...» (Пб, II, 38). Несколькими строками ниже в памяти сенатора всплывает имя «*Вячеслава Константиновича*». Речь, конечно же, идет о личном друге Победоносцева, министре внутренних дел В. К. Плеве, убитом террористом Е. Сазоновым в 1904 г. (в подготовке террористической акции принимали участие Азеф, Гершуни, Савинков). Дальнейшая фраза романа: «*Очередь — очередь: по очереди...*» (Пб, II, 38) — намек на готовившееся после убийства двух министров внутренних дел (Плеве и Сипягина) покушение на Победоносцева, которое должно было произойти на похоронах Сипягина.

Назовем еще одну отсылку к личности Победоносцева как одного из прототипов образа сенатора Аблоухова. Последний пишет «Дневник», «долженствующий появиться в год его смерти в *повременных изданиях*» (Пб, I, 8): в данном случае А. Белый имеет в виду публикацию юношеского дневника и других материалов биографии Победоносцева в «Русском архиве».³⁷

Несомненно близко изображение Аполлона Аполлоновича характеристике К. Победоносцева в книге А. Амфитеатрова и

³⁶ Ср., например, любимое отцовское выражение «*так сказать*», «вернутое» А. Белым в роман: «Посетители Софьи Петровны как-то сами собой распались на две категории: на категорию светских гостей и на гостей так сказать» (Пб, II, 84). Здесь, к тому же, «быт» соседствует с Гоголем: о выражении «*так сказать*» как наиболее употребимом Гоголем А. Белый подробно пишет в статье «Гоголь» (см.: Андрей Белый, Луг зеленый, с. 99). «Стиль» Н. Бугаева А. Белый характеризует следующим образом: «Стиль каламбуров — Лесков, доведенный до бреда, до... декадентства; иньми из них я воспользовался, как художник, вернув их в «Симфонии» и в «Петербург» (Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М.— Л., 1931, с. 39).

³⁷ См.: П.<стр> Б.<артенев>. К. П. П.<обедоносцев>. Его некролог с выдержками из его дневника. — Русский архив, 1907, № 4, с. 635—653; в № 5 за этот же год опубликованы письма и речи Победоносцева.

Е. Аничкова «Победоносцев» (Пб., 1907). В частности, в ней рассказывалось моравское поверье о «вампире», который, принимая форму «тумана», проникает в человека и начинает сосать из него кровь. «Инфернальная» сущность сенатора в полной мере раскрывается в таких его характеристиках, как «нетопырь», «вампир», «летучая мышь». А. Белый развертывает сравнение Аполлона Аполлоновича с «вампиrom» в следующей контаминированной цитате: *«Аполлон Аполлонович Аблеухов — человек городской и вполне благовоспитанный господин: сидит у себя в кабинете в то время, как *тень его, пронизывая камень стены... бросается в полях на прохожих*; посвистом молодецким, разбойным она гуляет в пространствах <...> раздувает в овине *подозрительный огонек*; деревенский *красный петух* — от нее зарождается, ключевой самородный колодезь — от нее засоряется; как падет на посев вредноносными росами, — от нее *худеет посев, скот гноит. Умножает и роет овраги*»* (Пб, VII, 147). С народными представлениями о «колдуне» здесь соединены гоголевская «Шинель» (*«бросается в полях на прохожих»*), древний миф о боге Аполлоне (могущем символизировать и плодородие, и мор) и статьи А. Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (1905) и «Настоящее и будущее русской литературы» (1907). В имени сенатора присутствуют оба указанные значения бога Аполлона и — как наиболее известное — значение «меры», «гармонии», «порядка», последнее — с ироническим оттенком «порядка бюрократическогого» (ср.: *«...переменилась история; в древние мифы не верят; Аполлон Аполлонович — вовсе не бог Аполлон; он <...> петербургский чиновник»*, Пб, VII, 148). В статье «Апокалипсис в русской поэзии» Андрей Белый рассказывает об ужасах русско-японской войны и событиях первой русской революции, которые представляются ему симптомами наступления *«Конца Всемирной Истории»*³⁸; *«...извне <с Востока. — Н. П.> налетающий дракон, — пишет он, — соединится с красным петухом»*³⁹ (ср. идею «врага с востока» Вл. Соловьева). В другой из названных выше статей «*овраги*» и «*пространства*» России интерпретируются А. Белым как «бесовские» места. В данном случае обращение А. Белого к русскому фольклору опосредовано его интересом к творчеству Некрасова (ср. цикл стихотворений 1908 г. «Пепел», посвященный Некрасову).

Безусловно, образ сенатора Аблеухова занимает центральное место в апокалиптической концепции романа, вокруг него сконцентрированы наиболее характерные цитаты, раскрывающие отношение А. Белого к трагической эпохе начала XX в.

³⁸ «Конец всемирной истории» — название цикла лекций Вл. Соловьева, которые А. Белый слушал в 1900 г.

³⁹ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 227.

Одной из наиболее значимых является цитата из Апокалипсиса: «...ежедневно со стонами он <Аполлон Аполлонович. — Н. П.> кидался в карету цвета вороного крыла; в пальтеце цвета вороного крыла, и в цилиндре — цвета вороного крыла; два вороногривых коня бледного уносили Плутона» (Пб, VII, 149). (Ср. «Я взглянул, и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей <...> И взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть <...> умервщлять мечем и голодом, и мором», Откр. св. Иоанна, гл. 6.) Игровой перестановкой синтаксической конструкции А. Белый соединяет символы апокалиптических коней («конь вороной» и «конь бледный») в один — «два вороногривых коня бледного» (хотя, конечно, прилагательное «бледного» формально отнесено к Плутону).⁴⁰ Процитированное выше место из «Петербурга» имеет лексический «скреп» с цитатой из «Шинели» Гоголя (см. выше, с. 98), которым являются глаголы «кидался» — «бросался». Важно здесь и другое: в цитате из Апокалипсиса содержатся литературные наслонения роман В. Ропшина «Конь бледный», стихотворение В. Брюсова «Конь блед» и книга Н. А. Морозова «Откровение в грозе и буре». Значение двух первых из названных произведений в идейной структуре романа «Петербург» раскрыто Л. К. Долгополовым.⁴¹ Остановимся на книге Н. А. Морозова.

Обращение к книге Н. А. Морозова обусловлено интересом к проблемам эсхатологии, появившимся у А. Белого уже в самом начале 900-х годов. В своих мемуарах «Начало века» он перечисляет тех авторов, произведения которых или их личное поведение связывались в его сознании с апокалиптическими идеями: это — Д. С. Мережковский, А. Добролюбов, В. Розанов, Вл. Соловьев, А. Блок, Л. А. Тихомиров, Ньютон, Сведенборг, Н. Морозов и др.⁴² Работа Н. Морозова «Откровение в грозе и буре. История возникновения апокалипсиса» (Спб., 1907) представляла собой оригинальный перевод Откровения

⁴⁰ В другом месте «Петербурга» кони сенатора — «серые в яблоках кони» (Пб, I, 17).

⁴¹ См. Л. К. Долгополов. На рубеже веков (глава «Литературные и исторические источники романа Андрея Белого «Петербург»).

⁴² См. об этом: Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, с. 138—139. В связи с упоминанием фамилии Л. А. Тихомирова интересно проследить, как материал действительности преломлялся сквозь призму авторской иронии. Л. А. Тихомиров — личность противоречивая: «народоволец — вчера, черносотенник — нынче», по меткому определению А. Белого, он занимался толкованием Откровения св. Иоанна только «для спецев». «Я слушал его, — вспоминает А. Белый, — потом — в голове моей заработал уже план: какие краски применить к нему, когда буду описывать его в моей замышляемой «Симфонии». Сделать ли его редактором апокалиптического журнала «Патмос» или заставить его, двуперстно сложив ему пальцы, взойти на костер?» (Андрей Белый. Начало века, с. 140).

св. Иоанна с комментариям автора. Н. Морозов предположил, что текст Апокалипсиса — не что иное, как символическое описание расположения небесных тел, наблюдавшегося Иоанном во время сильнейшего землетрясения и бури на о. Патмос. В частности, апокалиптические всадники объясняются им как входжение планет Сатурн и Плутон в созвездие Скорпиона (что, по представлениям древних, предвещало гибель). Приведем строки из перевода Н. Морозова, описывающие этот момент: «Я взглянул (на открывшееся от облаков новое место зодиакальной полосы), и вот там находился *мертвенно-бледный конь (зловещая планета Сатурн)*, а поднимающемуся на него имя *Смерть (Скорпион)*, и подземное царство *Плутона* следовало за ним».⁴³

В «Петербурге» имеется еще одна цитата из книги Н. А. Морозова «Откровение в грозе и буре». Начало действия своего романа А. Белый «датирует»: «Был *последний день сентября*» (Пб, I, 22). «30 сентября 395 года»⁴⁴ — установленная Н. Морозовым путем астрономических вычислений дата создания Апокалипсиса. После упоминания этой «точной» даты время в романе становится неопределенным, чаще же всего речь идет о «*туманных октябрьских денечках*». Последнее — контаминированная цитата. Здесь А. Белый снова обращается к идеям своей статьи 1905 г. «Апокалипсис в русской поэзии», в которой ставились вопросы гибели современной культуры, цивилизации, грядущих судеб России. Россия сравнивается со «спящей царевной» и гоголевской Катериной из «Страшной мести», околдованной страшным стариком (эта метафора присутствует и в других статьях книги «Луг зеленый»; циклизация в данном случае осуществляется развертыванием мифа о «спящей царевне»). Хотя уже, считает А. Белый, и ощутимо приближение «всемирного конца», однако «мы верим, что Ты <Россия. — Н. П.> откроешься нам, что впереди не будет *октябрьских туманов* и февральских желтых оттепелей. Пусть думают, что ты спишь еще во гробе ледяном»⁴⁵. В свою очередь, словосочетание «*октябрьские туманы*» является цитатой из «Трех разговоров» Вл. Соловьева. А. Белый сам указывает на это, приводя для объяснения в статье «Апокалипсис в русской поэзии» следующие строки из «Трех разговоров»: «Политик: «Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости, или в при-

⁴³ Н. А. Морозов. Откровение в грозе и буре..., с. 55.

⁴⁴ Об игре цифрами-цитатами в «Петербурге» говорится в статье В. Н. Топорова «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (*Преступление и наказание*)»: номер бляхи извозчика в «Петербурге» — «1905» — цитата из «Уединенного домика на Васильевском» Пушкина, где герой замечает у извозчика номер «666» («число Зверя») (см.: Structure of texts and semiotics of culture, p. 300).

⁴⁵ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 246.

роде что-то делается <...> ни одного облачка <...> а все как будто чем-то подернуто». <...> «Генерал: А еще вернее, что это *черт своим хвостом туман* на свет божий намахивает. Тоже *знаменье Антихриста!*».⁴⁶ Значение «дыма» у Вл. Соловьева включает в себя и значение тургеневского «дыма»: «дым» — одновременно и «симптом прогресса», и «симптом конца», в интерпретации В. С. Соловьева.⁴⁷ В романе «Петербург» важна также и проекция на «Подростка» Достоевского (ср.: «...гнилой, склизкий *город подыметя, с туманом и исчезнет как дым*»⁴⁸); отметим, что эта же цитата из Достоевского содержится в романе Д. С. Мережковского «Антихрист»: «Прою, в пасмурные утра, в *дымке грязно-желтого тумана*, чудилось ему <Тихону. — Н. П.>, что весь этот *город подыметя вместе с туманом* и разлетится, как сон»^{48а}). Из перекитации, сложным образом организованной, выстраивается ряд образов: «туман» / «морок» / «сон» / «болотная гниль» / «маревое» / «дым» — каждый из них является реализацией обобщающего символа «Петербурга» — символа «темного дыма всяческой провокации».

Из дальнейшего развития мыслей статьи «Апокалипсис в русской поэзии» становится понятным соотношение символики «тумана» («октябрьских туманных денечков») и «красного домино»: «Фантазмагория, марево, — пишет А. Белый, в своей статье, — вот, что неизменно вырастает из соприкосновения двух противоположных начал мира. *Красный ужас борьбы, хохочущий на полях Манджурии*, а также заголосивший между нами *нетух огня* — все это внешний покров *вселенской борьбы* <...> Все это — «маска красной смерти», в которую превращается «мировая гри-маса», замеченная Ницше».⁴⁹ Символ «маски красной смерти» в статье «Апокалипсис в русской поэзии» много-слоен: он вбирает в себя фольклорное значение «красного нетуха» (= «мирового пожара»), «пророчества» Фр. Ницше о гибели культуры и смысл рассказа Л. Андреева «Красный смех» («хохочущий красный ужас»), посвященного русско-японской войне. Дальнейший контекст статьи «Апокалипсис в русской поэзии» придает этому символу еще одно значение, о котором мы уже упоминали выше, — «призрака красного дракона», «несущегося с Востока». При переносе символики *маски красной смерти* (заглавие рассказа Э. По) в «Петербург», она, сохраняя перечисленные значения, приобретает новые, за счет опосре-

⁴⁶ В. С. Соловьев. Собр. соч. Т. VIII. Спб., [б. г.], с. 556.

⁴⁷ Там же, с. 524.

⁴⁸ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт, Т. 13. Л., 1975, с. 113.

^{48а} Д. С. Мережковский. Христос и Антихрист, т. III, с. 85.

⁴⁹ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 245.

дования смыслом стихотворения А. Белого «Маскарад», — значения «шутовства», «мирового маскарада»⁵⁰, «балагана». Интересно, что автоцитата из стихотворения «Маскарад» («Кто вы, кто вы, гость суровый...») соседствует с ситуационной цитатой из «Бесов» Достоевского. Мы имеем в виду сцену чтения в «Петербурге» «стихотворения» «неизвестного автора», начинающегося словами «Уехали фон Сулицы...» (Пб, IV, 105), аналогичную эпизоду «выступления» Липутина на празднике у губернатора, декламировавшего «стишок» скандального характера о гувернантке. Эта ситуационная цитата как бы еще раз привносит в роман элементы «шутовства». Заметим, что вся четвертая глава на композиционном уровне организована цитатно, о чем свидетельствуют заглавия отдельных ее главок, во многом пересекающиеся с названием глав в романе «Бесы» (ср.: «Роковое» — «Роковое утро» у Достоевского плюс автоцитата: «роковое домино»; «Бал», «Праздник», «Скандал» и др. То, что одной из главок четвертой главы А. Белый дает название «Скандал», говорит о том, что он хорошо понимал сюжетную значимость «скандальных сцен» в поэтике романов Достоевского). Таким образом, «шутовство», «марионеточность», гротескно соединяясь с символом «маски красной смерти», дают апокалиптический символ «красного домино», «конца всемирной истории».

* *
*
*
*

Из писателей и критиков современников А. Белого — особенно значимы для него имена Р. В. Иванова-Разумника и Д. С. Мережковского. «Книга Мережковского о Толстом и Достоевском, — писал А. Белый, — казалась откровением в одиноких кружках».⁵¹ Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Сологуб были восприняты А. Белым, по его собственному признанию, сквозь призм работ Мережковского. Влияние Иванова-Разумника на личность и творчество писателя — вопрос, также не вызывающий сомнений. Об идейной зависимости А. Белого от указанных авторов можно судить хотя бы по следующим, центральным для его статьи «Настоящее и будущее русской литературы», строкам: «...отрицая догматы православия, принимаем религиозные символы; отрицая догматы марксизма, принимаем символы преображения земли».⁵² Выделен-

⁵⁰ О «мировом маскараде нашей жизни», который был предсказан Ф. Сологубом, А. Белый пишет в статье «Апокалипсис в русской поэзии» (А. Белый. Луг зеленый, с. 326).

⁵¹ Андрей Белый. Арабески, с. 339 (статья «Люди с «левым устремлением»).

⁵² Андрей Белый. Луг зеленый, с. 72.

ные нами курсивом слова — ядро полемических выступлений Д. С. Мережковского против официальной православной церкви и Иванова-Разумника — против марксизма.

Воздействие Иванова-Разумника сказалось и на отходе А. Белого от идеи марксизма⁵³ и увлечении «неонародничеством» и «неославянофильством» (ср.: «С *народовольцами* сила, не с *марксистами* же» — Пб, II, 118). Идеи расхождения «неонародников» (эсеров) с марксистами были отражены А. Белым в «Петербурге». Это относится, главным образом, к спору по поводу будущих путей преобразования России: будет ли это путь эволюции или революции?

В программной эсеровской статье «Рабочего вестника» акцентировалась мысль об «истинной революционности» «неонародников», которая противопоставлялась «постепенным действиям» социал-демократов: «Мы *социалисты-революционеры*, они — *социалисты-эволюционисты*»⁵⁴, гласила программа партии эсеров.

Однако проблема «эволюция или революция?» должна быть рассмотрена не только и в контексте противопоставления народничества и марксизма. Это только один из аспектов более важной для А. Белого проблемы «Европа — Россия». Здесь он опять-таки во многом следует за Мережковским. Д. С. Мережковский в статье «Цветы мещанства» (и в других статьях книги «В тихом омуте») развивает мысль о всеобщем «застое» европейской жизни: «*постепенность, медленность, непрерывность* развития для них <...> — внутренний закон духа».⁵⁵ Только с Россией он связывает надежды на «всемирно-исторический прерыв», на «внезапный *переворот*, апокалипсис «нового неба и новой земли». «Они — в *эволюции*, мы — в *революции*»⁵⁶, — заключает Мережковский.

В «Петербурге» имеется прямое название фамилии

⁵³ Об увлечении А. Белого социал-демократическими идеями в 1905—1906 гг. пишет Д. С. Мережковский в статье «Цветы мещанства», в которой он рассказывает о своей встрече с лидером французских социал-демократов Жоресом. С последним его познакомил как раз А. Белый. В этой же статье Д. С. Мережковский описывает митинг социал-демократов в Париже, на котором он присутствовал. Оценка Мережковским деятельности французских социал-демократов никак не отличается от общего негативного отношения его к Западной Европе, погрязшей, по его мнению, в «мещанстве». Восприятие Д. Мережковским «мещанской» Европы носит черты эсхатологии. Точно такие же ноты звучат и в описании виденного им митинга: «Что-то жуткое, вешее, как будто апокалипсическое, было в этой черной толпе <...> и в розово-голых смеющихся свиньях» «имеются в виду фигуры свиней на карусели. — *Н. П.*» (Д. С. Мережковский. В тихом омуте, с. 153—154). Можно предположить, что сцена митинга в «Петербурге» (Пб, III, 30—34) навеяна этой статьей Мережковского.

⁵⁴ Цит. по: С. Слетов. К истории возникновения партии социалистов-революционеров. Пг., 1917, с. 42. (Курсив подлинника. — *Н. П.*)

⁵⁵ Д. С. Мережковский. В тихом омуте, с. 147.

⁵⁶ Там же. (Курсив Д. С. Мережковского. — *Н. П.*)

К. Маркса: «Под влиянием той же светлой особы <Варвары Евграфовны Соловьевой. — Н. П.> ангел Пери стал захаживать по утрам в городскую школу О. О. и долбил без толку «Манифест» Карла Маркса» (Пб, II, 85). Сразу же, после упоминания имени Маркса, текст романа начинает пестрить словами «революция-эволюция»: «Социальная революция». И опять-таки: «социальная эволюция». Ангел Пери неизменно спутывал те слова» (Пб, II, 85; см. также — II, 86, 89, 93 и др.).

Возможно, что здесь А. Белый цитирует также название брошюры чешского профессора Т. Масарика «Революция или эволюция?»⁵⁷, хотя мы не можем с полной уверенностью утверждать, что А. Белый был знаком с ней. Быть может, здесь — только, так сказать, «поверхностная» цитата, обусловленная любовью А. Белого к каламбурной игре созвучными словами, имеющими подчас противоположные значения (типа «кантианство — контианство»). Однако, как кажется, между обоими авторами имеются и более глубокие идейные сходения. Т. Масарик в конце XIX — начале XX вв. активно интересовался творчеством Ф. М. Достоевского и во многом перенял от него этико-христианские воззрения личного совершенствования. С этих позиций он и подходит к общественно-политическим вопросам, считая неприемлемым революционный переворот в обществе: «Эволюция — реформация, — пишет он, — без действительной реформы сердца и головы, без реформы мышления и нравов мы можем путем революции устранить диавола, по зато посадим па его место Вельзевула».⁵⁸ Понятно, что при всей близости к идеям Достоевского, Т. Масарик не мог принять его «апокалиптического катастрофизма», как единственного, по Достоевскому, пути, ведущего к «Бого-человечеству». Точка схождения между А. Белым и Масариком лежит, прежде всего, в христианской идее личного подвига и личного совершенствования, но, видимо, А. Белого не устраивал постепенный реформизм Масарика. Ближе ему, конечно же, «апокалиптический катастрофизм» Достоевского.

В целом трудно говорить о каких-либо сложившихся социально-политических взглядах А. Белого периода написания романа «Петербург». Этому постоянно мешает авторская ирония, стремление превратить сколь-либо важную проблему в каламбур, к которому, по его воспоминаниям, он свел весь роман.⁵⁹ Скорее всего, его идеал «грядущей России» — где-то

⁵⁷ См.: Т. О. Масарик. Начала социалистического общества (Главные вопросы марксистской политики). I. Революция или эволюция? II. Марксизм и парламентаризм. Спб., 1906.

⁵⁸ Там же, с. 32.

⁵⁹ Об этом см.: Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 305.

в очень «далеком будущем»: «...и не может быть *никаких ответов пока; ответ будет после* — через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто лет, *через тысячу лет; но ответ — будет!»* (Пб, VII, 122). В этих строках отражены спор А. Белого с В. Брюсовым, во-первых, и, во-вторых, его полемика с Д. С. Мережковским. А. Белый цитирует письмо В. Брюсова 1904 г., в котором Брюсов продолжал начатый А. Белым разговор о будущем переустройстве общества и о роли художника в этом процессе. В. Брюсов пишет, что сейчас, и условиях настоящей русской действительности, рано говорить о «новой жизни»: «Да я знаю, наступит иная жизнь, для людей, не та, о которой наивно мечтал Ваш Чехов»,⁶⁰ по пока, продолжает он, «мы можем предвидеть, может принять ее в себя» и «научиться молчать» о ней.⁶¹ Соглашаясь с В. Брюсовым в том, что в настоящий момент трудно дать какой-либо «ответ», А. Белый, как представляется, не принимает его пассивной общественной позиции. А. Белый не приемлет также и схоластически-религиозных построений Д. С. Мережковского, в частности, идей его книги «Не мир, но меч». Мережковский мыслит «будущее» как «синтез» «откровения Сына» и «откровения Отца» в «откровении Духа». Заключительная статья цикла Мережковского «Не мир, но меч» носила довольно-таки тенденциозное название — «*Ответ на вопрос*». А. Белый как бы опровергает «заявление» Мережковского: «и *не может быть никаких ответов пока*» (Пб, VII, 122). Не соглашается А. Белый и с той оценкой творчества А. П. Чехова, которую давал Мережковский в статье «Чехов и Горький». Мережковский, как и В. Брюсов, считает слишком «наивным» лейтмотив чеховского творчества: «*Через двести, триста, наконец, тысячу лет,* — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь».⁶² Таким образом, в рассматриваемой нами фразе из «Петербурга» содержатся одновременно минимум три «точки зрения» на «грядущее» развитие России: Чехова, Брюсова, Мережковского. О позиции А. Белого можно только предположительно сказать, что он мыслит будущее изменение катастрофически, как «мгновение» (Пб, VII, 123), к которому нужно идти долгим путем личного совершенствования (здесь позиция «атеиста» Чехова сближается с антропософско-христианскими взглядами А. Белого 1910-х гг.). Напомним в связи с этим о важности антропософских идей Р. Штейнера в «Петербурге», в основе которых лежит учение, что все зло, которое нас окружает, является

⁶⁰ Цит. по: Андрей Белый. Начало века, с. 143.

⁶¹ Там же, с. 143, 144.

⁶² См. Д. С. Мережковский. Грядущий Хам. Спб., 1900, с. 85 (в данном случае Мережковский приводит строки из рассказа А. П. Чехова «Студент»).

порождением нашего же сознания.⁶³ Отсюда следовал естественный вывод — нужно убить зло в себе самом.

* * *

Очень важную роль в идейной структуре романа «Петербург» играют так называемые «антимещанские» выступления в первую очередь Мережковского и Иванова-Разумника, а также Блока, Горького, Сологуба и др. Уже в статье «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белый, наряду с лекциями В. С. Соловьева о «Конце всемирной истории», выделяет, как «пророческую», статью Мережковского «Грядущий Хам»: «Я знал, — пишет он, — над человечеством разорвется фейерверк химер. И действительность не замедлила подтвердить эти ожидания: *раздальсь слова Д. С. Мережковского об апокалиптической мертвенности европейской жизни, собирающейся явить Грядущего Хама*».⁶⁴

В «Петербурге» содержится несколько скрытых цитат из «Грядущего Хама» Мережковского, которые как бы предваряют эпиграф ко второй главе романа из «Моей родословной» Пушкина: «Я мещанин, как вам известно, / И в этом смысле демократ».

Анализируя современное «мещанство» Европы (включая, с оговорками, и Россию), Мережковский называет его «прародину» — «нехристианский Восток». Для подтверждения высказанных идей Мережковский обращается к статье А. И. Герцена «Концы и начала» (1863). В последней, как известно, развиваются мысли английского политэконома, одного из первых «провозвестников» гибели европейской культуры Дж. Ст. Милля. Мережковский в «Грядущем Хаме» цитирует следующие строки герценовской статьи: «*Мещанство — это самодержавная толпа сплоченной посредственности* Ст. Милля, которая всем владеет, — толпа без невежества, но и без образования <...> Милль <...> с отчаянием смотрит на *подавляющие массы какой-то паюсной икры, сжатой из мириад мещанской мелкоты* <...> Милль прямо говорит, что по этому пути *Англия сдается Китаю*, — мы к этому прибавим: *и не одна Англия*».⁶⁵ Аналогичные выдержки из статьи Герцена приводит в своей

⁶³ Сама завязка сюжета «Петербурга» связана с учением Р. Штейнера: «праздная мозговая игра» сенатора вызывает к жизни несостоявшегося убийцу — «незнакомца с черными усиками», Александра Ивановича Дудкина, который «забытийствовал далее прямо уже в желтоватых неведских пространствах» (Пб, I, 41); ср. также: «Раз мозг его <Аполлона Аполлоновича. — Н. П.> разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец тот — есть <...> не исчезнет он с петербургских проспектов, пока существует сенатор с подобными мыслями, потому что и мысль — существует» (Пб, I, 73).

⁶⁴ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 225.

⁶⁵ Д. С. Мережковский. Грядущий Хам, с. 4.

книге «История русской общественной мысли» Иванов-Разумник.⁶⁶

В «Петербурге» идеи Милля — Герцена — Мережковского — Иванова-Разумника цитируются как бы в два приема. Поначалу дается «сигнал» дальнейшей, более развернутой цитаты из «Грядущего Хама» Мережковского: «...квартального надзирателя задирает пренахально: рабочий <...> *мещанин Иван Иванович Иванов* с супругой Иванихой, даже лавочник — первой гильдии купец Пузанов, от которого в лучшие времена недавно минувшие околоточный надзиратель разживался то осетринкой, то семушкой, то *зернистой икоркой*; но теперь вместо семушки, осетринки, *зернистой икорки* на квартального надзирателя вместе с прочею «*сволочью*» вдруг восстал <...> купец Пузанов» (Пб, II, 106). Здесь выделяются три семантически соотносимые с идеями перечисленных выше авторов группы образов: 1) «*мещанин Иван Иванович Иванов*» (так сказать, «поименованная посредственность»), 2) «*зернистая икорка*» и 3) «сволочь». Последнее представляет собой, во-первых, перецитирование: А. Белый — через книгу Мережковского «Грядущий Хам» — цитирует строки из Горького (ср. «...босьяки Горького, — пишет Мережковским, «внутренние аристократы» — презирают мужика <...>: «Я всех мужиков не люблю — они *сволочи!* <...> *Я мещанин*».⁶⁷ Во-вторых, «сволочь», по всей вероятности, — автоцитата: «обозной *сволочью*» А. Белый называл эпигонов символизма (о чем речь пойдет ниже).

После цитат-«сигналов» в романе идут слова об Александре Ивановиче Дудкине, который оказался «выкинутым» на Невский проспект: «...так *икринкой* вдавался он в чернотой *текущую гущу*. Что такое *икринка*? Она есть *и мир, и объект потребления*; как *объект потребления, икринка* не представляет собой удовлетворяющей цельности; таковая цельность — *икра: совокупность икринок; потребитель не знает икринок; он знает икру*, то есть *гущу икринок*, намазанных на поданном бутерброде» и т. д. (Пб, VI, 26—27). Ясно, что такое навязчивое повторение слов «*икринка*», «*икра*» вместе с «политэкономическим» термином «*объект потребления*» образует смысл, который должен прочитываться не только в нейтральном контексте. Приведенный иронический отрывок из «Петербурга» — несомненная переключка идей романа с «антимещанскими» настроениями вышеназванных авторов.

⁶⁶ См. Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. Т. I—II. Изд. 4-е. Спб., 1914, с. 372—373. (См. также: А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 тт. Т. XVI. М., 1959, с. 137.)

⁶⁷ Д. С. Мережковский. Грядущий Хам, с. 64 (статья «Горький и Чехов»).

Основой мешанства Милль и Герцен, а также Мережковский и Иванов-Разумник считают «европейский позитивизм», все более и более, по их мнению, сближающийся с застывшим, мертвым, «восточным» позитивизмом (конфуцианством) (ср. у Мережковского: «Китайцы — совершенные *желтолицы позитивисты*»⁶⁸). А. Белый вполне ясно излагает «родословную» (ср. эпиграф из «Моей родословной» Пушкина!) семьи Аблеуховых: «китаизм» — «позитивизм» — «мешанство». Ср.: «На исходе четвертого царства он <Николай Аполлонович. — *Н. П.*> был на земле развратным чудовищем <...> после был он в Китае <...> и сравнительно недавнее время <...> Николай Аполлонович прискакал в эту Русь <...> после он воплотился в кровь русского дворянина» (Пб, III, 207). «Позитивистский монголизм» семьи Аблеуховых, по мысли А. Белого, реализовался в «современной провокации»: «...на Руси принялся за старое: и как некогда он перерезал там тысячи, так нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца» (Пб, II, 207).

А. Белый, как и Мережковский и Иванов-Разумник, понимает, что мешанство — явление, присущее не только Западной Европе, оно не минует и России: «А с Петербургом что будет?» — Да что: *кумирню какую-то строят китайцы*», — пророчествует Степка (Пб, II, 147), ср. в «Грядущем Хаме»: мешанство — это «*китайская стена сплоченной посредственности*».⁶⁹ (В главе «Степка» А. Белый еще раз подчеркивает свою зависимость от «чужих» идей, по всей видимости, Герцена — ср.: «А какой ефто *барин* писал?» — «Да, *заграницей* он, *из политических ссыльных*», Пб, II, 148.)

В связи со сказанным выше можно, вероятно, слова А. Белого о борьбе с «желтой опасностью», о «Новой Калке», о новой «Куликовой битве» интерпретировать и как антимишанские выступления. А. Белый говорит прежде всего о борьбе с «мешанством» внутренним, которое не замедлит привести человечество к гибели.⁷⁰

* * *

В духе идей Мережковского, в частности его концепции «серой посредственности», понимает А. Белый проявление различного рода эпигонства в искусстве («литературного хули-

⁶⁸ Д. С. Мережковский. Грядущий Хам, с. 7.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Ср. аналогичные настроения, отраженные в дневниковых записях А. Блока: «...позевываем над желтой опасностью, а *Китай уже среди нас* <...> Остается маленький последний акт: *внешний захват Европы*» (Дневники А. А. Блока. 1911—1913. Л., 1929, с. 40).

ганства», по выражению Мережковского⁷¹). В 1906—1908 г. А. Белый активно выступает против «мистических анархистов» (главным образом против адептов этого анархистского общественно-литературного движения Вяч. Иванова и Г. Чулкова).⁷² Мережковский же в эти годы отрицательно относится почти ко всей современной литературе, считает, что она насквозь пронизана духом «механства», духом «хлестаковщины»: «Дух Хлестакова, — пишет Мережковский, — сказывается и в нашей современной декадентской резвости <...> «Я им всем поправлял стихи», — мог бы сказать Хлестаков и о новейших поэтах».⁷³ Точно так же думает и А. Белый: «литературное хулиганство» — это одна из сторон «всяческой провокации», «провокаторами духа» называет он литературных эпигонов.⁷⁴ В статье «Брюсов» (1907), противопоставляя «правду формы», истинное, по мнению А. Белого, искусство Брюсова-поэта творчеству других писателей-современников, он предупреждает их об опасности «продать идеалы» за «чечевичную похлебку славы». «И когда мы так поступаем, — говорит он дальше, — Брюсов властно напоминает о долге <...> вытраивает из нового искусства дух провокации, профанации и разгильдяиства».⁷⁵

Каждый писатель должен быть ответствен, считает А. Белый, перед культурой грядущей России, поскольку «только искусству дается одна лазейка; оно есть религиозная потребность духа <...> то есть *преображение себя и других*».⁷⁵ Современному литературному «хулиганству» А. Белый противопоставляет — как неизменную ценность — классическую русскую литературу XIX в., литературу действенную и вместе с тем «пророческую»: «Толстой, Достоевский, Гоголь — все трое величайшие русские художники <...> все трое связали новое человечество с новой, им приснившейся Россией, все трое религиозно осознали свое отношение к родине».⁷⁷ Образы русской литературы XIX в. он считает «живыми символами» современности, которые «освещают путь к будущему».^{77a} Из этих высказываний А. Белого становится понятным то постоянное обращение к классической русской литературе, в частности к ее

⁷¹ Д. С. Мережковский. В тихом омуте (статья «Мистические хулиганы»).

⁷² Назовем некоторые из полемических статей А. Белого, направленных против «мистических анархистов», «О проповедниках, гастрономах, мистических анархистах и т. д.», «Детская свистулька», «Люди с «левым устремлением», «Штемпелеванная калоша», «Вольноотпущенники» и др.

⁷³ Д. С. Мережковский. Хлестаков (характеристика). — В кн.: В. И. Покровский. [Сост.]. Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения. М., 1910, с. 255—256.

⁷⁴ Андрей Белый. Арабески, с. 346.

⁷⁵ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 199.

⁷⁶ Андрей Белый. Трагедия творчества..., с. 18.

⁷⁷ Там же, с. 9—10.

^{77a} Андрей Белый. Луг зеленый, с. 64.

«вершинам» — Толстому, Достоевскому, Гоголю, которое мы наблюдаем в «Петербурге». Не вызывает сомнений, что столь пристальное внимание А. Белого к вопросам истории литературы не могло не сказаться на его художественном творчестве. Отсюда — такая тесная взаимосвязь его историко-литературных и общественно-публицистических статей и романа «Петербург».

Книга А. Белого «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» раскрывает еще одну существенную проблему романа: участь художника в условиях современной ему действительности. Трагедия творчества, которая постигла даже таких гениальных писателей, как Гоголь, Достоевский, Толстой, заключается в «невоплотимости» «гениальности» в любой исторической реальности.⁷⁸ Между художником и обществом, считает А. Белый, идет «вечная тяжба», исходом которой могут быть только две возможности: «...один исход этой тяжбы — признание гения за безумца» и другой исход «сойти с ума».¹⁹ «Сойти с ума» — цитирование пушкинского «Не дай мне бог сойти с ума...». (Это же стихотворение Пушкина А. Белый цитирует в статье «Апокалипсис в русской поэзии» — ср.: «Соловьев указал на личину безумия, грядущего в мир, и призвал всех обуреваемых призраком углубиться, чтобы не сойти с ума».⁸⁰) Полная первая строка из этого стихотворения взята в качестве эпиграфа к четвертой главе романа «Петербург». В четвертую же главу А. Белый вводит автоцитату из стихотворения «Маскарад». Таким образом, смысл стихотворения Пушкина получает статус «вечной проблемы», с одной стороны, а, с другой, проецируется на «трагедию творчества» самого А. Белого. В данном случае еще раз подтверждается известная сознательно выстроенная авторская модель: дурак — шут — Арлекин — пророк — Христос.⁸¹ Приведем строки из стихотворения А. Белого «Утро» (цикл «Безумие»), в котором еще до написания «Трагедии творчества ...» сформулированы главные ее идеи:

Внемлите, ловите: *воскрес я* — глядите: *воскрес*.

Мой гроб уплывет — *золотой в золотой лазури*.

Поймали, свалили; на лоб положили компресс.⁸²

(Думается, что весь цикл «Безумие» является как бы «развер-

⁷⁸ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 18.

⁷⁹ Там же, с. 19.

⁸⁰ Там же, с. 238.

⁸¹ В мемуарах «Начало века» А. Белый вспоминает, что в кругу современников для него была создана некая «модель поведения», от которой он не был вправе отступать: «Эллис считал меня *«безумцем»*, которого участь — *распятие в камере сумасшедшего дома*» (Начало века, с. 48).

⁸² Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 245.

нутой вариацией» темы, заданной в стихотворении Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума...».)

Другое стихотворение Пушкина, «Жил на свете рыцарь бедный...», которое в кругу писателей-символистов стало своеобразным символом поэта — «непризнанного пророка», процитированное в «Петербурге», дает возможность по-новому интерпретировать образ «печального и длинного» (неузнанного Христа, ходящего среди людей, по единодушному признанию всех исследователей творчества А. Белого).

Опосредованное Пушкиным обращение русских символистов к роману Сервантеса «Дон-Кихот» знаменательно. Изучение восприятия этого романа в начале XX в. особенно важно для понимания проблемы иронии в творчестве символистов. «Дон-Кихот» становится своего рода мифологемой (как, например, и у романтиков йенской школы), реализующейся в творчестве Мережковского, Ф. Сологуба, А. Блока, А. Белого и др. (ср. хотя бы идею «дальцинирования действительности» Ф. Сологуба). Трактовка символистами мифа о Дон Кихоте в достаточной степени полно отражена в одном из ранних стихотворений Д. Мережковского «Дон Кихот» (1887):

И любовь и вера святы,
Этой верою согреты,
Все великие безумцы,
*Все пророки и поэты.*⁸³

Роман «Петербург» связывается со стихотворением Пушкина, во-первых, строкой из шуточного стихотворения романа «Н. А. А. — кто ж он?» (Пб, III, 19), где аббревиатура «Н. А. А.» аналогична пушкинской «AMD». Во-вторых, характеристикой «печального и длинного»: «Но печальный и длинный повелел ей <Софье Петровне. — Н. П.> молчать» (Пб, IV, 107; эта фраза повторена в главке «Белое домино» несколько раз). Ср. у Пушкина: «Молчаливый и простой, / С виду сумрачный и бледный» и «Все влюбленный, все печальный».

Цитирование «Жил на свете рыцарь бедный...» в «Петербурге» свидетельствует о том, что ноты горькой иронии в адрес былых надежд на преобразование действительности силой искусства, несмотря на увлечение антропософскими идеями, сохраняются в творчестве А. Белого и в 1910-е гг. Современный поэт в «условиях настоящей действительности» — это «рыцарь бедный», участь которого или «замкнуться в себе», или надеть «дурацкий колпак» (=ирония = маска)⁸⁴. Так

⁸³ Поэты 1880—1890-х годов. Изд. 2-е. Л., 1972, с. 158.

⁸⁴ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 146 и др.

раньше писал А. Белый, например, о Мережковском: «Про автора «Трилогии» можно сказать, что он имел *«одно виденье, непостижимое уму»* <...> Он увидел Лик Единый <...> С той поры стал *рыцарем будущего — рыцарем бедным*».⁸⁵ «Рыцарем бедным» называли символисты В. С. Соловьева (см. статьи Мережковского «Немой пророк», А. Блока «Рыцарь-монах»). Наряду с именами Вл. Соловьева и Д. Мережковского, в образ «печального и длинного» можно включить еще некоторых современников А. Белого: М. С. Соловьева, А. Блока, А. Добролюбова⁸⁶, С. М. Соловьева (и, конечно же, сюда войдет сам А. Белый). К личности М. С. Соловьева (брата В. С. Соловьева) отсылает имя «печального и длинного» — *Миша* («*Мишей* она тогда его называла» — Пб, VI, 70; ср. также в поэме «Первое свидание»: «*Михал Сергееч Соловьев / Дверь отворивши мне без слов, / Худой и бледный, края плэдом / Давно простуженную грудь...*»⁸⁷ и т. д.). Ангел Пери принимает «печального и длинного» за своего мужа *Сергея Сергеевича* (Пб, IV, 106). «Сергей» — имя одного из самых близких друзей А. Белого С. М. Соловьева (сына М. С. Соловьева); прием «удвоения» имени, кроме того, по-видимому, связывается с именем Блока — Александр Александрович.⁸⁸ «Печальный и длинный» — в то же время — «белое домино»; протипоставление «*белое домино*» — «*красное домино*» в «Петербурге» вызывает ассоциации, связанные с «Балаганчиком» Блока и стихотворением Белого «Маскарад» (ср. такую деталь: «белое домино» оказывается с «деревянной рукой», Пб,

⁸⁵ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 146.

⁸⁶ О проекциях Дон-Кихот — «рыцарь бедный» — А. Добролюбов см. в первой части нашей работы (с. 91—92).

⁸⁷ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы, с. 413.

⁸⁸ Л. К. Долгополов, например, считает, что «неузанный» Николаем Аполлоновичем Сергей Сергеевич (Пб, VII, 123—124) — это А. Блок; в данном случае в романе отражен биографический факт — встреча А. Белого и А. Блока в Петербурге (см. Л. К. Долгополов. Образ города в романе Андрея Белого «Петербург». — Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, т. 34, № 1, с. 56). (О других прототипах образа Сергея Сергеевича см.: Л. К. Долгополов. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого, с. 350.)

Отметим также, что в статье В. Н. Топорова «К рецепции поэзии Жуковского в начале XX века. Блок — Жуковский: проблема реминисценций» указывается, что при создании образа Дарьяльского в повести «Серебряный голубь» А. Белый использовал некоторые черты личности А. Блока. Это по мнению В. Н. Топорова, было «ответом на пародию» в «Балаганчике» и цикле стихотворений «Пузыри земли» А. Блока (см. Russian Literature, v. 4, ост., p. 358, 372). Названный цикл А. Блока пародируется и в «Петербурге» — в одном из стихотворений романа: «*Дурачек, простачек / Коленька танцует: / Он надел колпачек — / На коне гарцует*» (Пб, III, 26). Ср. также и рецензии А. Белого на цикл стихотворений А. Блока «Нечаянная радость»: «Вместо «Сиянья красных лампад» мы видим болотных чертенят, в которых «*колпачки* задом наперед» (Андрей Белый. Арабески, с. 460).

IV, 106, — очевидная ироническая отсылка к «Балаганчику» Блока).

Несомненны переключки идей «Петербурга» с циклом стихотворений А. Белого «Королевна и рыцари» (1909—1911). В этом цикле ирония (ср., например, стихотворение «Шут») переплетается с антропософскими представлениями о конечной победе доброго начала — Света (=Солнца=Христа) (ср. «Кинулись: *струи солнца...* / Кинулись *тени: прочь.*»⁸⁹), которую несут «рыцари дальних стран» (стихотворение «Голос прошлого»⁹⁰). Отсюда становится понятным соединение в образе «печального и длинного» в «Петербурге» образа Христа и мифологизированного образа «рыцаря бедного» (Дон-Кихота). (Ср. в цикле «Королевна и рыцари»: «*Тяжелый, / Червонный / Крест — / Рукоять / Моего / Меча*»⁹¹).

* * *

В основе мифологизации романа «Петербург» лежит т. н. принцип «проигрывания». «Проигрывание» — слово А. Белого. Его смысл хорошо объясняет органически присущую творчеству писателя способность «вживаться» в «чужой текст», создавать, параллельно с «реальной», «третью», «мифологическую», действительность. Приведем несколько пространные выдержки из книги мемуаров А. Белого «На рубеже двух столетий», которые глубже, чем любой их пересказ раскроют характер его «мифотворчества». Воспоминания относятся к детским годам: «Период *перманентной игры* обнимает десятилетие; она — *вторая действительность*: в ней — мальчик — «герой»: *установление связей между отдельными моментами нескончаемого сюжета, имеющего своей сферой историю*; ока <игра. — Н. П.> длилась до времени серьезного изучения Шопенгауэра, Милля и символистов; попутно, ознакомляясь с «героями» истории, я их отбирал, перелагая на свой лад; «он», выросший из Кожаного Чулка плюс Скобелева, скоро включил и Суворова <...> (*перифасоненная история 1812—1814 годов, но приуроченная к 1896 году*)».⁹²

«Проигрывание» мифологических, литературных и исторических сюжетов осуществляется в романе А. Белого со значительными семантическими и сюжетными сдвигами. Размываются границы исторического времени, и «проигрываемый» миф о Петербурге мифологизирует самое историю. Глубокое чувство

⁸⁹ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы, с. 350.

⁹⁰ Там же, с. 347.

⁹¹ Там же, с. 347—348.

⁹² Андрей Белый. На рубеже двух столетий, с. 225—226.

неразрывности авторского «я» с историей, уверенность в том, что в историческом процессе ничто не исчезает бесследно, и, наконец, осознание возможности «творить» историю, — все это нашло отражение при создании символических образов «Петербург».

Каждый из поставленных в романе «современных» вопросов проецируется на «вечные проблемы» путем развертывания мифологем на сюжетном уровне (например, терроризм, провокация, русско-японская война, бюрократизация, «мещанство» и т. д. России начала XX в. — все это, в конечном счете проявление Мирового Зла, в антропософском смысле).

Принцип «проигрывания» двойствен: наряду с глубоким историзмом, он ориентирован на игру, шутку, иронию. Его соединение с принципом цитатности, позволяющим в одном видеть многое, сталкивать антитетичные смыслы и т. д., и дало, на наш взгляд, автору «Петербурга» возможность создать одно из самых ироничных и, вместе с тем, самых трагичных произведений литературы начала XX в.

Во многом ирония А. Белого близка романтической иронии. (Ср. высказывание Фр. Шлегеля: «Кажимость самоуничтожения есть явление безусловной свободы, самосозидания» и «...эпическое остроумие является полемической игрой»⁹³). Однако есть и существенное отличие: в романе А. Белого нет свойственного романтикам столь резкого противопоставления «мечты», «идеала», «сказки» и «действительности». Отличен в этом «Петербург» и от произведений других писателей-символистов — вспомним хотя бы романы Ф. Сологуба «Тяжелые сны», «Навыи чары» и даже «Мелкий бес». «Быт», «история», «реальность» в романе «Петербург» сосуществуют рядом с мифом, литературой, а не противопоставлены им.⁹⁴

⁹³ Цит по: Р. М. Габитова. *Философия немецкого романтизма*. (Фр. Шлегель, Новалис). М., 1978, с. 85—86.

⁹⁴ Выражаю искреннюю благодарность З. Г. Минц за ценные замечания и оказанную помощь в работе.