

О РОМАНЕ-ПОЭМЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ"
/К вопросу о катарсисе/

Д.Е. Максимов

/Ленинград/

I

Каждый большой писатель - вестник. Он приносит в лучших своих созданиях вести о новых движениях жизни и человеческого духа, а если писатель действительно эпохален, то - и новый способ видеть эти явления и вообще по-новому видеть. Андрея Белый в своем творчестве и, прежде всего, в лучшем своем произведении, в романе "Петербург", - один из таких писателей. Роман Белого, как это бывало в немногих произведениях мировой литературы, нельзя ввести в узаконенные традицией рамки одного литературного направления и одного жанра. "Петербург", выросший на почве символизма и отмеченный всеми признаками символизма, вместе с тем - явление реализма в "высшем смысле", в том значении, которое вкладывал в это определение создавший его Достоевский¹.

"Петербург" - историософский, историко-психологический роман, но с таким огромным лирическим содержанием, вложенным

¹ Отношение к "Петербургу" читателей до сих пор колеблется, но признание его масштаба как одного из крупнейших произведений мировой литературы XX века почти уже не вызывает сомнений. Интерес к роману и оценка его, помимо печатных высказываний, подтверждается количеством его переизданий и переводов. Достаточно сказать, что на русском языке, не считая первой публикации "Петербурга" в альманахе "Сирин", он переиздавался 6 раз /из них 4 советских издания/, на английском языке вышло 2 его перевода, на немецком - 2, на французском - 1, на испанском - 1, на итальянском - 1, на чешском - 2, на польском - 1, на сербскохорватском - 1, на румынском - 1, на шведском - 1, на финском - 1, на датском - 1, на венгерском - 1. Кроме того, в Англии в 1967 году он был еще раз издан по-русски.

в ритмизированную, "музыкальную" форму, что это меняет жанровую природу романа, заставляет видеть в нем не только роман, но и роман-поэму. Жанровая природа "Петербурга" определяется еще и тем, что он заключая в себе сферы психологическую, историко-культурно-философскую и бытовую, совмещает их с мифом, проецированным в "космическое бытие", - вредел, к которому подошел Достоевский, не перейдя его.

Белый определяет "Петербург" как "результат изучения русского буржуазного общества"². Роман Белого повествует о "бреде капиталистической культуры"³, о жестоком кризисе, ущербе, болезни, охвативших Россию в том ее лике, в каком виделось средоточие имперской российской государственности, правящей бюрократической олигархии и, в известной мере, жизни интеллектуальной элиты. Средоточием этой России и является грозный, величественный, уродливый, таинственный образ Петербурга. Белый принес весть о страшном Петербурге, о его неизбежном конце и близкой гибели стоящей за ним агонирующей культуры старого мира.

В своей исповедальной книге "Почему я стал символистом..." он признавался, что в "Петербурге" говорится о том, что "завтра провалится Петербург"⁴. Конечно, он имел в виду тот Петербург, о котором он написал свой роман.

Вывод, близкий к этому последнему, мы встречаем и в одной из новых советских работ о "Петербурге" - в статье Л.К. Долгополова, приложенной к академическому изданию романа /1981/. "Роман этот, - пишет Долгополов, - по содержанию своему есть трагедия, повествующая о нарушении всяческого равновесия в мире - индивидуально-психологического, общественно-политического, социального, национального и т.д.". И еще: "Петербург" в

² Андрей Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Michigan, 1982, стр. 99.

³ Андрей Белый. Пепел. Предисловие. М., 1909, стр. 8.

⁴ Андрей Белый. Почему я стал символистом..., стр. 79.

его /А. Белого. - Д.М./ романе - образ и категория не только социального порядка, но и категория психологическая, нравственно-этическая, иносказательно обозначающая тот духовный тип, в который зашел в буржуазную эпоху человеческий род. Именно нравственная "ущербность" города, его скрытая inferнальность, его способность деформировать личность, превращение его в орудие действий "потусторонних" сил, выдвинута в романе на первый план".⁵

Это заключение, сделанное в статье Долгополова, вполне справедливо. Но и статья и заключение автора - ретроспективны, - отодвинуты временем, охлаждены и отрегулированы нашей научной традицией и поэтому лишь в общих чертах совпадают с непосредственным, живым восприятием романа современниками, прочитавшими его и взволнованно пережившими сразу после его выхода. Первоочитатели и критики "Петербурга" - а среди них были выдающиеся мыслители, - не умудренные нашей позднейшей литературоведческой мудростью, может быть, и не достигали уровня выработанных ею "объективных истин", сгоряча сгущали краски, ошибались, но остро воспринимали своеобразие романа, его исключительную весомость и острее, чем позднейшие литературоведы, отзывались на то, что представлялось им в нем главным.

Наиболее чуткие современники Белого, едва ознакомившись с романом, даже сопротивляясь его гипнозу, сразу почувствовали редкую масштабность этого произведения. Блок в 1913 году отметил его "необычайную значительность", а в 1915 году назвал его "сумбурным романом с отпечатком гениальности"⁶. Вяч. Ива-

⁵ Л.К. Долгополов, Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого "Петербург" - в кн.: Андрей Белый, "Петербург". Л., 1981, стр. 590, 617. /Роман Белого воспроизведен в этом издании по его первой публикации в альманахе "Сирий", 1913-1914 гг., отдельно - 1916 г./ . Дальнейшие ссылки на страницы этой книги, то есть на корпус романа и приложения к нему материалы, - в тексте. Другие редакции "Петербурга", важные для изучения истории создания романа и его вторых изданий, здесь не учитываются. - Четкие резюмирующие выводы об идейно-политическом содержании "Петербурга" даны Е.Б. Тагером /"Русская литература конца XIX - начала XX в. 1908-1917". М., 1972, стр. 280-283/.

⁶ Александр Блок. Собрание сочинения в восьми томах, т. V, М.-Л., 1962, стр. 677, 496.

нов в статье 1916 года писал о "поразительной духовной энергии", сосредоточенной в "Петербурге", о "вещей значительности" этого романа, о своем "восхищении яркостью и новизной" и о глубине содержащихся в нем прозрений. Н.А. Бердяев признавал "Петербург" "быть может, самым замечательным русским романом со времени Достоевского и Толстого"⁷. В. Брюсов, относящийся к "Петербургу" более сдержанно, все же считал, что "Новый роман Белого есть некоторое событие в литературе, интересное само по себе, даже независимо от его абсолютных достоинств"⁸. Критик, связанный с ослабленной и деформированной народнической традицией, Р.В. Иванов-Разумник, оценивал "Петербург" почти в тех же выражениях, как и Бердяев: "замечательный роман, равного которому давно не появлялось в русской литературе"⁹. Философ-идеалист С.А. Аскольдов видел в Белом едва ли не первого по масштабу писателя России двух предреволюционных десятилетий и сравнивал "Петербург" по богатству его содержания с романами Толстого и Достоевского, поясняя при этом, что задача Белого была "гораздо сложнее и труднее, чем у названных писателей"¹⁰. Одновременно с Аскольдовым, исключительно высоко, хотя и с оговоркой, оценил прозу Белого и О.Э. Мандельштам. "Андрей Белый, - писал Мандельштам, - вершина русской психологической прозы, - он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную работу своих

⁷ Вячеслав Иванов. Вдохновение ужаса / "Утро России", 1916. 28 мая/. Перепеч. в кн. В. Иванова "Родное и Вселенское", М., 1918.

⁸ Н. Бердяев. Астральный роман / "Биржевые ведомости", утр. вып., 1916, 1 июля/. Вошло в его кн.: Николай Бердяев, Кризис искусства. М., 1918.

⁹ Письмо Брюсова к П.Б. Струве /январь 1912 г./ - "Вопросы литературы", 1973, № 6, стр. 317-318 /опубликовано И.Г. Ямпольским/.

¹⁰ Иванов-Разумник. Восток или Запад / "Петербург" роман Андрея Белого / "Русские ведомости", 1916, 4 мая/. - Развернутое исследование "Петербурга" - в книге Иванова-Разумника "Вершины". П., 1923.

¹¹ С. Аскольдов. Творчество Андрея Белого / "Литературная мысль", П/, 1922, в. I, стр. 73, 87/.

предшественников"¹²

Все эти высказывания объединяются единодушной и очень высокой оценкой "Петербурга". Но нельзя не заметить, что в некоторых из этих отзывов и в других, соседствующих с ними, высокая оценка романа как бы осложняется чувством угнетенности и подавленности, которое было вызвано его чтением. Критиков и читателей смущает и отталкивает негативная стихия романа, его темный, пугающий, болезненный фон, то, что представлялось в его содержании безысходностью и беспросветностью. Блок в 1913 году в дневниковой записи о "Петербурге", называя Белого "несоизмеримым", утверждает, что "печатать необходимо все, что в соприкосновении с А. Белым", а рядом пишет о том, что чтение Белого у него всегда вызывает "туманную растерянность; какой-то личной обиды чувство", "отвращение к тому, что он видит ужасные гадости; злое произведение /"Петербург" - Д.М./; приближение отчаянья /если и вправду мир таков.../"¹³.

Вяч. Иванов в своей уже процитированной статье о "Петербурге", восхищаясь этим романом, вместе с тем определяет его как "вдохновение ужаса", "красочный морок", стоящий вне эстетических категорий, оторванный от "реальных сил русской земли". Ведущий критик газеты "Русские ведомости", принадлежащий к либерально-народническому направлению, И.Н. Игнатов, в свою очередь, признавая талант Белого, видит в его романе сплошное отрицание действительности, мир "призраков и туманов", который представляется нелепым и гадким кошмаром, а попытки выйти из этого мира - неуверенными и неубедительными¹⁴.

¹² О. Мандельштам. Литературная Москва. "Россия", 1922, № 2. О позднейшей прозе Белого в своей рецензии на его "Записки чудака" Мандельштам отозвался отрицательно, но и в этой позднейшей рецензии отдал должное роману "Петербург".

¹³ Александр Блок. Там же, т. 7, стр. 223-224.

¹⁴ И. Игнатов. Литературные отклики /"Русские ведомости", 1914, 13 февраля, 10 апреля и др./.

Критик журнала "Аполлон", А. Гидони, в статье о "Петербурге" под заглавием, выражающим ее суть, - "Омраченный Петроград", в отличие от Вяч. Иванова, не находит в романе Белого ничего, достойного высокой оценки. Он заявляет, что в мир романа "читатель войти не захочет", и разъясняет причины такого предполагаемого им отношения к "Петербургу" тем, что Белый бессилен преодолеть в нем ужас своих восприятий, тогда как художественное произведение любой школы по самой сущности своей "очищает, осветляет, вдохновляет, требует сострадания, умиляет или приглашает ко гневу...", т.е. содержит в себе те элементы, которые в "Петербурге", по мнению Гидони, отсутствуют ¹⁵.

Пожалуй, лишь один Иванов-Разумник, писавший о "Петербурге" почти одновременно с В. Ивановым и Бердяевым, отмечая сосредоточенность Белого на отрицании, указывал также и те тенденции в романе, которые противостояли этому негативному миру ¹⁶.

Наиболее весомые отзывы, сопровождающие первое появление "Петербурга" в печати, перечислены здесь полностью, но отмеченная и преобладающая в них линия высказываний обнаруживается отчасти и в последующей литературе о романе. /Я не говорю о работах академического характера последних десятилетий./ Стоит обратить внимание на то, что суждение В. Иванова о "Петербурге" и самое заглавие его фельетона /"Вдохновение ужаса"/ были повторены в разном вульгарно-социологическом вступлении к роману /"Поэма страха"/, написанном Корнелием Зелинским /в кн.: Андрей Белый, Петербург. М., 1935/. Иначе говоря, различие в уровнях и в общем осмыслении "Петербурга" не помешало автору указанной статьи найти в этом пункте общую точку зрения с одним из крупнейших идеологов русского символизма. Впрочем, формулу В. Иванова, в сущности, прини-

¹⁵ Александр Гидони. "Омраченный Петроград" /"Аполлон", 1916, № 9-10/.

¹⁶ Указ. статья.

мает и автор известной зарубежной монографии о А. Белом, К.В. Мочульский. Называя "Петербург" "гениальным творением", Мочульский тем не менее видит в нем "мир кошмара и ужаса; мир извращенных перспектив, обездушенных людей и движущихся мертвецов"¹⁷.

К этому ряду работ, характеризующих "Петербург" и объединенных в какой-то мере общими чертами его восприятия, я позволю себе присоединить еще одну, напечатанную на английском языке и принадлежащую шведскому автору - Магнусу Юнгрену. Это - книга, /она же - диссертация/, специально посвященная изучению "Петербурга"¹⁸. Автор ее хорошо знает жизнь и тексты Белого, но системный их анализ и философию романа подменяет выборочным, скрупулезным изложением содержания и подробными, нередко интересными биографическими параллелями, прокомментированными в духе фрейдизма. Но хотя автор и обходится без оценок и предпочитает умалчивать о своем восприятии текста и его объективном значении, у читателей этого сочинения получается определенное впечатление о его подходе к роману. "Петербург" Белого оказывается в изложении Юнгрена произведением не только темным, бредовым, по своему содержанию лишенным просветов, но и скоплением человеческого уродства, управляемого низменными инстинктами, - и в этот мир, увиденный в таком освещении, автор книги едва ли не с особенным тяготением к нему погружается. Это любование темными планами бытия резко отделяет автора монографии от русских толкователей Белого, которых в пристрастии к мрачной изнанке жизни, явленной в "Петербурге", упрекнуть невозможно.

Как видим, в наиболее весомых или показательных отзывах о "Петербурге", появившихся в ближайшее время после издания его отдельной книгой, он охарактеризован как произведение исключительно мрачное и безвыходное. Такому читателю, как Блок,

¹⁷ К. Мочульский. Андрей Белый. Париж, 1955, стр. 169.

¹⁸ Magnus Ljunggren. The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel Peterburg. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm, 1982.

и другим, признававшим, подобно Блоку, высокие достоинства романа, этот мрак, застилающий страницы "Петербурга", мешает принять роман без оговорок.

Критик Гидони, требуя "очищения" и "осветления", выражал, как бы ни относиться к его статье о "Петербурге" в целом, широко распространенное, осознанное или не вполне осознанное, но несомненно существующее желание читателя-рецептора, обращенное к литературе и к искусству вообще. Мы едва ли ошибемся, если найдем в этом желании или требовании нечто общечеловеческое, отвечающее сути лучших произведений искусства. Речь идет о положительном содержании художественного творчества и вместе с тем о том свойстве, которое в конечном счете также связано с положительными его функциями, - о его катарсическом действии.

Обе эти категории - столь же явление текста, как и порождение внетекстовых, но неотрывных от текста психоидеологических феноменов, преломленных в сознании автора и рецепиента. Обе категории - положительное содержание и катарсис - часто сближаются или даже сливаются, их не всегда просто отделить друг от друга, но между ними существуют и значительные различия. Поэтому, когда исследователи употребляют формулу "положительное содержание", они могут и не иметь в виду катарсиса или подразумевать его лишь частично и "приватно" или вовсе отрицать необходимость этой категории.

Применение обоих этих понятий целесообразно. Понятие "положительное содержание" определяется идеологическим критерием, прямо зависит от точки зрения, в этом смысле исторически относительно и вариантно. В нем утверждается некая позитивная содержательная истина. Понятие "катарсис" вполне открыто для идеологии, а следовательно, и оно дает основание для различных толкований, но в то же время выходит за пределы идеологии. Оно - метаидеологично или, скорее, предидеологично, имеет смысл не столько идейный, сколько духовно-эстетический, психологический, сублимированно биологический. Идеология произведе-

ния придает эстетическому объекту определенную направленность, вносит в него авторское толкование и оценку. Катарсис - по смыслу этого греческого слова и понятия - очищение воспринимаемого объекта и самого восприятия, которое не обязательно сообщает этому акту конкретное идейное содержание, но как бы освобождает для него место, может открывать в нем лишь "сверхидеологическую" или "предидеологическую", затаенную, "естественную", "первозданную ценность". "Положительное содержание" часто ведет к катарсису, который является тогда как бы эстетическим ореолом этого содержания. Оно фиксировано в тексте, тогда как катарсис присутствует в нем латентно и объективируется лишь в момент восприятия текста читателем. "Положительное содержание" не всегда катарсично, поскольку катарсический акт требует для своего осуществления особых, "подъемных", "свободных" концентрированных эмоций. "Положительное содержание" может выражаться в детерминированной идеалом непримиримости, неудовлетворенности. Катарсис чаще всего - вздох о примирении, удовлетворении, облегчении, исцелении гармонии.

Возвращаясь к роману Белого, мы останавливаемся перед вопросом: присутствует ли в нервной и темной плоти этого замечательного произведения, в той миражной, фосфоресцирующей атмосфере, которая поражала /а иногда возмущала/ его современников, присутствует ли в нем положительное содержание и явления катарсиса или хотя бы его следы?

Отрицательный ответ В. Иванова и критиков, которые разделяли его вывод, мы уже знаем. Бердяев в своей уже упоминавшейся статье прямо утверждал, что "в его /Белого - Д.М./ художественном творчестве нет катарсиса, есть всегда что-то слишком мучительное, потому что сам он, как художник, не вышасяется над той стихией, которую изображает, не преодолевает ее...", что в "Петербурге" мы не находим не только идеологического, но и художественного выхода. Федор Степун определяет творчество Белого как единственное по силе и своеобразию воплощение небытия рубежа двух столетий и как "художественную

конструкцию всех тех деструкций, что совершились в нем и вокруг него...¹⁹

Сам Белый отчасти приближается к этому мнению и даже допускает в этом отношении преувеличение. В письме к Иванову-Разумнику, написанном меньше чем через год после окончания "Петербурга", он называет свой роман "сплинным" и признается, что переживает "теперь чувство вины: написал 2 романа и подал критикам совершенно справедливое право упрекать меня в нигилизме и в отсутствии положительного credo. Верьте: оно у меня есть, только оно всегда было столь интимно и - как бы сказать - стыдливо, что пряталось в более глубокие пласты души, чем те, из которых я черпал во время написания "Голубя" и "Петербурга". Теперь хочется сказать публично "во имя чего" у меня такое отрицание современности в "Петербурге" и "Голубе" /Письмо от 4 июля 1914 г. - стр. 519/. И в письмах к тому же адресату Белый делится своим намерением закончить "трилогию", в состав которой входит "Петербург", - третьим романом, содержание которого должно "коснуться положительных устремлений душевной жизни" /стр. 520/, стать "сплошным да" /стр. 519/.

Эту самохарактеристику легко можно принять за признание Белым того, что "положительное содержание" в романе "Петербург", взятом как целое, отсутствует или почти отсутствует. Вполне определенными высказываниями Белого о катарсическом начале в "Петербурге" мы пока не располагаем, но можем предположить, что и эта сторона романа представлялась ему недостаточно выявленной.

Уже в советское время в письме к тому же Иванову-Разумнику Белый, имея в виду переработку "Петербурга" в пьесу для МХАТа Второго, высказывался на эту тему таким образом: "М. Чехов /руководитель театра - Д.М./ вызвал эту переработку, выдвинув передо мною вопрос о "катарсисе": "будет ли ка-

¹⁹ Федор Степун. Памяти Андрея Белого /в его кн.: "Встречи". Мюнхен, 1968, стр. 176.

тарсис?". В романе "катарсиса" нет; в драме "есть" /сумасшествие Ник/олая/ Ап/оллоновича/ и смерть сенатора/"²⁰. Пояснение, данное в скобках, показывает, что понятие "катарсиса" мыслилось здесь Неховым и, вероятно, самим Белым /в письме его нет оговорок/, согласно наиболее популярному толкованию этого понятия, т.е. в связи с трагической катастрофой, которая обрушивается на героев в финале произведения и приносит очищение /восстанавливает справедливость, обнажает глубину жизни и /или/ дает разрядку/. О другом возможном универсальном понимании катарсиса как явлении, неотъемлемом от искусства вообще и охватывающего весь текст произведения, Белый, по-видимому, не думал или думал в другой плоскости, по крайней мере не ставил этого вопроса теоретически и по отношению к "Петербургу", в частности.

Но вскоре в письме, адресованном М.А. Чехову, написанном в связи с той же постановкой пьесы "Петербург", Белый, как можно предполагать, уже изменил свой подход к катарсису, стал понимать его не только в его отношении к катастрофе в окончательной судьбе героев, но и шире, - по отношению к их личностям. Выдвигая в спектакле, а следовательно, и в пьесе, катарсический момент, он писал об этом уже иначе: "в ней /в пьесе - Д.М./ прозвучала мягкость; и люди /действующие лица/ выявились в самых ужасных ситуациях судьбы как люди, вызывающие сочувствие; и в этом катарсис; мягкое что-то проступило и в А/поллоне/ А/поллоновиче/ и в Н/иколае/ А/поллоновиче/, и в С/ергее/ С/ергеевиче/, и в С/офье/ П/етровне/. Над тем, что показано театром, вздохнешь; и этот вздох будет вздохом соболезнования..."²¹ /ср. в "Поэтике" Аристотеля: сострадание,

²⁰ Письмо от 17 июля 1924 г. Цит. по статье Л.К. Долгополова "А. Белый о постановке "исторической драмы" "Петербург" на сцене МХАТ-2" /"Русская литература", 1977, № 2, стр. 173/.

²¹ Письмо от 14 ноября 1925 г. /публикация М.Г. Козловой. Сб. "Встречи с прошлым". М., 1982, стр. 233-234.

жалость/. Хотя в этом письме Белый не упоминает о своем романе "Петербург", но его определение характера катарсиса в пьесе на этот раз таково, что мы могли бы с известной осторожностью распространить его и на неотделимый от пьесы роман /об этом - в дальнейшем/.

Наше право на такое расширение мысли Белого подтверждается и обобщенным суждением на эту тему Клавдии Николаевны Бугаевой - не только жены Белого, но и ближайшего друга и даже alter ego. Характеризуя работу Белого над "Масками", она приходит к такому общему выводу: "Только так и понимал /Белый. - Д.М./ слово "авторство": найти живое в каждом из своих главных героев и тем самым найти "оправдание". Не для того, чтобы "смаковать грязи сознания", погружался в них Б.Н. со своей неугасимой, неугасающей болью за "достоинство человека", и неколебимой верой в это достоинство, а для того, чтобы провести эти "грязи" путем страдания через катарсис /курсив мой. - Д.М./, намеченный нам еще в греческой античной трагедии"²² Наше право на истолкование "Петербурга" с памятью об этих мыслях К.Н. Бугаевой не должно показаться преувеличенным.

Приблизительно к такому же мнению приходит в своем исследовании "Петербурга" и упомянутый выше близкий друг и confident Белого - Иванов-Разумник. "Трагедией души очищены все они, - пишет он, имея в виду основных персонажей "Петербурга", - ибо душевные страдания - Христу сопричтение"²³. Даже Степун, назвавший Белого "поэтом небытия", хочет видеть в "Петербурге" не только распад, но и "пресечение феномена распада путем его эстетического построения" и "энергию положительно-го строительства"²⁴.

Кто же прав в этом столкновении мнений? Как решить поставленный вопрос?

²² К.Н. Бугаева. Воспоминания о Белом. Berkeley, 1981, стр. 159.

²³ Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. П., 1923, стр. 78.

²⁴ Ф. Степун. Трагедия и современность. "Шиповник. Сборник литературы и искусства", № 1. М., 1922, стр. 86.

Следует думать, что сама природа художественного творчества, в котором существенное значение имеет катарсический момент, дает основание приблизиться к априорному положительному решению, хотя и ограниченному по выводам. Признавая в большом искусстве неизбежное присутствие очищающей катарсической силы, мы не можем не искать ее и в тех произведениях высокой литературы, в которых предельно развита негативная сторона, а значит, и в романе Андрея Белого. Поэтому, кстати сказать, обдумывание "Петербурга" в свете поставленного вопроса может оказаться в известной мере полезным не только для уяснения смысла этого романа, но и внести какую-то скромную долю знания в ту давнюю запутанную традицию общих размышлений о катарсисе, к которой за последнее время, после перерывов и умолчаний, все чаще и чаще начинает возвращаться современная теоретическая мысль, в том числе и в советских исследованиях.

2

Очевидно, нашим исканиям, попытке вздуматься с этой точки зрения в текст романа Андрея Белого должны предшествовать некоторые общие пояснения, касающиеся проблемы катарсиса. Дело в том, что эта проблема в советской эстетике, литературоведении и искусствоведении затронута сравнительно слабо, хотя у нас и существует ряд специальных статей и высказываний на эту тему. И само слово "катарсис" нередко появляется в работах общего и частного характера, главным образом в работах эстетиков и психологов.

Почти во всех случаях проблема катарсиса у нас и в обширнейшей зарубежной литературе на эту тему до последних десятилетий развертывалась в связи с толкованием знаменитого высказывания о нем в "Поэтике" Аристотеля и связывалась преимущественно с теорией трагедии. Общие сведения об этих толкованиях и краткая библиография вопроса сообщались в русских

изданиях "Поэтики". Большое внимание проблеме катарсиса уделил Вячеслав Иванов в книге "Дионис и прадионисийство" /Вакку, 1923/²⁵. К вопросу о катарсисе неоднократно возвращался в своих работах по истории античной эстетики А.Ф. Лосев²⁶. В 1930 году была опубликована статья о катарсисе А.А. Грушка²⁷. Широкая информация о различных концепциях катарсиса в западно-европейском литературоведении содержится в работах А.К. Дживелегова²⁸ и А.А. Аникста²⁹. Особняком стоят рассуждения о катарсическом очищении в художественной литературе Л.С. Выготского, который пришел к выводу, что сущность всякого искусства заключается в катарсисе³⁰. За последние годы проблема катарсиса ставилась у нас, как уже было отмечено, главным образом в статьях советских психологов, но отчасти и исследователей других специальностей³¹. Вероятно, пришло время поставить эту проблему шире, чем до сих пор, и в нашем литературоведении.

Нужно помнить только, что в нашей филологии категория катарсиса еще не вошла в широкий обиход, что существуют против-

²⁵ В. Иванов затрагивал тему катарсиса и в других своих работах, о которых будет еще сказано.

²⁶ А.Ф. Лосев. Очерки античного символизма и мифологии, т. I, М., 1930. Его же. История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика. М., 1975; А.Ф. Лосев и В.П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965 /глава "Катарсис"/.

²⁷ А.А. Грушка. Максим Горький как толкователь Аристотеля. К теории трагического "очищения". Изв.АН СССР, Отд. гуман. наук, № 2. Л., 1930.

²⁸ А. Дживелегов. Теория драмы в Италии XVI века. Известия Академии наук Армянской ССР, № 2, 1952.

²⁹ А. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

³⁰ Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1968 /глава "Искусство как катарсис" и другие разделы/.

³¹ Ю. Давыдов. Царь Эдип, Платон и Аристотель. Античная трагедия как эстетический феномен. "Вопросы литературы", 1964, № 1 /о катарсисе - частично/; Его же. Искусство как социологический феномен. М., 1968 /глава о катарсисе/. О.Р. Арановская. О фольклорных истоках понятия "катарсис" /сб. "Фольклор и этнография". Л., 1974; Ю. Бородай. Психоанализ

ники этой категории, молчаливое отрицание смысла ее применения к искусству нашего времени и просто бездумное и упорное ее игнорирование. Кстати сказать, скептическое отношение к понятию катарсиса высказывалось и прежде, например, знаменитым французским критиком Сент-Эвремонт - в XVII веке и Ж.-Ж. Руссо - в XVIII в. В сущности, содержание понятия катарсиса определить не менее трудно, чем такие универсальные основополагающие категории в искусстве, как поэтичность, красота, лиризм. Вне этих категорий наш духовно-эстетический мир не мог бы существовать, но они упорно сопротивляются логическим дефинициям и мыслятся нами "стихийно", в феноменологическом осмыслении или с помощью вероятностных гипотез; или догматически или, наконец, входят в наше сознание как некие реальные в эстетическом опыте, но интеллектуально непросветленные представления, едва ли не мифы.

Огромная многоязычная и многовековая литература о катарсисе, возникшая в эпоху Возрождения, как известно, была посвящена толкованию этого термина, загадочно прозвучавшего в общеизвестной фразе "Поэтики" Аристотеля³². Фраза эта /и высказывания на ту же тему Платона/ дала могучий импульс к попыткам ее объяснения, но смысл, который вкладывал в нее Арис-

31 //продолжение/

и "массовое искусство" /сб. Массовая культура - иллюзия и действительность. М., 1975, - о катарсисе в статье особый раздел/; Т.А. Флоренская. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности /сб. "Психологические механизмы регуляции социального поведения". М., 1979; Е.А. Радионова. Формирование представлений о личности и социальных механизмах регуляции поведения /там же, о катарсисе - частично/; Н.В. Берхин. К проблеме катарсиса, "Философские науки", 1981, № 3, И.М. Нахов. Трагический катарсис и жанр утешения /"Разыскания. Dezetemata", М., 1984/.

32 "Трагедия есть подражание действию важному и законченному...", в котором совершается "путем сострадания и страха очищение подобных аффектов" /Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. В.Г. Апелльрота под ред. Ф.А. Петровского. М., 1957, гл. 6/. В "Политике" Аристотеля "очищение" кратко определяется как "облегчение, связанное с наслаждением" /"Политика Аристотеля", пер. С.А. Желебева. М., 1911, кн. VIII, гл. 7/.

тотель, остался до сих пор неясным, только смутно мерцающим. /Существует вполне вероятное предположение, что Аристотель развил свою мысль в недошедшем до нас тексте./ Толкователи ее пытались опереться не только на "Поэтику" Аристотеля, но, конечно, и на его "Политику", и его "Метафизику", и на античную литературу в целом, но в своих объяснениях так и не нашли общего языка.

Парадоксальный смысл этого явления заключается в том, что непроясненность суждения Аристотеля о катарсисе сыграла в истории культуры не столько отрицательную, сколько положительную роль. Она устраняла в этом вопросе возможность догматических ссылок на Аристотеля, канонизации его мысли. Получилось так, что комментаторы Аристотеля, толкуя его высказывание о катарсисе, в сущности, развивали свои собственные соображения на эту тему и создавали свои собственные концепции "очищения". И в этих концепциях аристотелевская мысль о катарсисе ширилась, углублялась, ветвилась, применяясь /de facto/ к мировоззрению и жизни последующих поколений и в общем процессе истолкования бесспорно обогащалась. Это был путь в конечном счете прогрессивного познавательного движения. Он постепенно уходил за рамки "традиционных" толкований Аристотеля, а может быть, в какой-то мере и сближал с непроявленной сутью его суждений о катарсисе, богатых потенциальными возможностями развития.

Таким образом, прибегая к самым широким обобщениям, можно говорить о двух основных стадиях в понимании катарсиса /конечно, они, т.е. прежде всего - вторая, характеризуются своей собственной сложной многоэтапной эволюцией/. Ранняя стадия, античная, представлена Аристотелем, Платоном, дошедшими до нас высказываниями пифагорейцев, Гераклита, Гиппократы, Горгия, римских авторов³³. Их суждения не развернуты, фрагмен-

³³ Мы знаем теперь, что мысль о катарсисе в общепринятом, известном нам смысле слова /очищение, просветление, исцеление/ ставилась и в древнеиндийских поэтиках /см. статью П. Грицнера "Теория эстетического восприятия "раса" в древнеиндийской поэтике", "Вопросы литературы", 1966, № 2/.

тарны, но в целом устремлены к синтетическому осмыслению явления катарсиса, которое наблюдалось ими в трагедии и отчасти в других жанрах искусства слова, в музыке, в культах, в медицине и в жизни вообще. Вторая стадия реализуется в литературе нового времени, в бесчисленных толкованиях античных высказываний о катарсисе и выраставших из них или только связанных с ними самостоятельных построениях. Здесь преобладает процесс дифференциации, аспектной разработки, обособления и противопоставления мнений - во всем положительном и отрицательном значении этого разделения.

В пестрой и разноречивой массе этих толкований, иногда тесно сближающихся друг с другом, принято выделять несколько направлений. К ним относится этическое толкование, наиболее влиятельным выразителем которого является Лессинг, эстетический подход /Ф. Шиллер, Эд. Целлер, у нас - Л.С. Выготский/, различные виды психобиологических интерпретаций /весьма популярная в свое время так называемая "медицинская теория" Барнайс; сюда - и высказывания З. Фрейда/, многие версии понимания катарсиса как эстетического преодоления эгоцентрических аффектов, как познания истины или общезначимых законов справедливости /сюда - и толкования религиозного характера/.

Думается, у нас нет оснований к тому, чтобы быть уверенными в адекватности той или другой из этих интерпретаций подлинной мысли Аристотеля во всем ее объеме, тем более что, как уже было сказано, его текст с расширенным объяснением понятия катарсиса, по-видимому, до нас не дошел. Автор книги по истории теоретического изучения драмы, А.А. Аникст, охарактеризовав целый ряд толкований суждения Аристотеля о катарсисе, приходит к правильному выводу: "Окончательное решение вопроса, как мне представляется, должно явиться синтезом всех рациональных элементов в предложенных концепциях"³⁴. В самом деле, можно предполагать, что каждое или очень многие из существующих

³⁴ А. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, стр. 55.

щих толкований в их рациональной основе так или иначе отражают одну из смысловых граней или потенциальное значение широчайшей по своей емкости и вместе с тем не разъясненной им самим формулы Аристотеля, а все вместе, возможно, приближаются к определению ее общего смысла.

Но и независимо от вопроса о реальном совпадении этих толкований с мыслью Аристотеля, мы вправе считать, что их совокупность, отражая размышления многих ученых, выражителей различных мировоззрений, наций и эпох, начиная с итальянского XVI века, имеет большое значение. Все они вместе представляют собой своего рода коллективный труд, разрабатывающий содержание многогранной, как бы ускользающей от анализа, но бесспорно реальной категории катарсиса, которая неотъемлема от искусства и которая, конечно, существовала бы, если бы "Поэтики" Аристотеля и вовсе бы не было. Но, если все же идти от Аристотеля, можно утверждать, что жизнь его формулы катарсиса и близких к ней его высказываний в истории культуры протекала в процессе ее расшифровки и обогащения новыми интерпретациями и аспектами.

Таким образом, понятие катарсиса, связанное в этом процессе истолкования прежде всего с мыслями Аристотеля и с жанром трагедии, постепенно отрывается и даже оторвалось от его имени и применяется не только к трагедии, но и ко всем жанрам словесного искусства и к искусству вообще³⁵. Более того, возникает родственное античному мышлению тяготение распространить идею катарсиса на человека вне искусства - на его душу и тело, на его самого. /Не исключается возможность пользоваться этой идеей в суждениях о коллективных, "соборных" состояниях

³⁵ Едва ли не первая в литературе синтетическая трактовка катарсиса - распространение этого понятия на все виды искусства и на жизнь - осуществлена в книге Франческо Буонамичи Francesco Buonamici/ "Рассуждения о поэтике в защиту Аристотеля в флорентийской Академии", Флоренция, 1597. Об этом - в названной книге А.А. Аникста, стр. 162-163.

духа, совместных переживаниях масс и наций и даже эпох./

Во всех толкованиях катарсиса неизбежной, инвариантной смысловой основой прежде и теперь являлось и является представление об очищении /*katharsis* /, ставшее и в наше время символическим, многозначным. Это интеллектуально-психологическое понятие-представление, пройдя сквозь опыт европейской культуры и бесчисленное количество интерпретаций, чрезвычайно расширило свое содержание. Опираясь на этот опыт, можно утверждать, что в расшифровке интересующего нас понятия не следует бояться "общих мест" и ограничивать себя формальными толкованиями. Если понятие "очищение" / так же как философское понятие "свободы" / само по себе "формально" / связано с предлогом "как" /, то вместе с тем в применении оно не может быть полностью отделено от содержательности / от предлога "что" /, от характера того феномена или мотива, который является очищающим, осуществляет очищение. Катарсическое "как" подразумевает, как исходный момент, активное "что", окрашивается неким содержанием, семантизируется. В этом смысле, основываясь на нашем эстетическом опыте, "катарсисом" мы можем назвать глубокое и сопровождаемое ярко выраженным чувством удовлетворения переживание акта или процесса очищения, просветления, преодоления эгоцентризма или / в иных контекстах / высокого, санкционированного императивом совести утверждения личности, познания истины, чувства приобщения к всеобщему, апофеоз любви / у Аристотеля - сострадания /, добра и красоты, пробуждения совести, чувство освобождения и свободы, облегчения, душевного исцеления, разрядки, обновления, гармонии, "умиротворенной завершенности" / Аристотель в понимании Гете /, подъема жизненных сил / сюда - и так называемая "дионисическая безмерность" и параллельная ей "аполлоническая мера", - созерцательное очищение /, эмоции милосердия, милости, прощения, радости, облегчающие слезы, облегчающий смех, духовный подъем, раскаяние / вплоть до мелодраматической развязки / и т.д. Катарсический характер могут приобретать интеллектуальные озарения, прозрения и сверкания



разума и даже, в некоторых случаях /при наличии резко контрастирующего фона/, торжество разумного трезвого морализма, который, вообще говоря, редко сопутствует катарсическим эмоциям.

Возможен катарсис умиротворяющего забвения, "нирваны", покоя, даже смертного /"Выхожу один я на дорогу" Лермонтова, финал "Шестой симфонии" Чайковского или "Песни о земле" Г. Малера/ и, обратное, - катарсис гнева, борьбы, мятежа, "святой злобы" /Блок "Двенадцать"/. Представим - ограниченно и в особых ситуациях - катарсис праведного возмездия, справедливого воздаяния за добро - добром, за зло - злом /"око за око"/, хотя, думается, отсутствие в акте возмездия духовного избытка, "благодати", "отсчитанность" этого акта, его "бездуховная законность" ставит его лишь в предверие катарсической иерархии, а в некоторых случаях - перед лицом противоборствующих сил, пред ликом милосердия, дарящей совести - приводит к его оценке как феномена, противостоящего катарсическому подъему.

Все эти катарсические интеллектуальные эмоции так или иначе перекликаются, тяготеют друг к другу и вместе с тем в известной мере автономны. Трудно или даже невозможно найти такое произведение искусства, где бы все они были представлены. Очевидно, для каждого творения искусства актуальны лишь некоторые из этих многообразных рядов катарсических сфер, остальные же или вовсе в нем отсутствуют, или проявляются ограниченно, или существуют лишь потенциально.

Релятивность представления о катарсисе очевидна. Очевидно и то, что содержание катарсиса, каждого из его видов непосредственно соотносится с общендеологическими критериями, зависит от них, регулируется ими, так же как и эти критерии, в свою очередь, зависят от эмоциональных духовных ценностей - "праценностей", - порождающих катарсис /так, например, идеология влияет на содержание представления о совести, но сама

идеология признает себя порожденной совестью/³⁶. Столь же очевиден и диффузно-синтетический характер катарсиса, в котором духовного и эмоционального содержания больше, чем идейного, но присутствует и одно, и другое и отчасти третье. В опыте мировой культуры, в ее вершинных проявлениях содержание это связано с человечностью и совестью людей, с подлинностью их знания о себе и о мире, их способностью утверждать свою личность в ее высоких ипостасях, с выходом из ее ограниченности в сферу справедливости, любви, сострадания, сопереживания, самопожертвования, в отрицание хаотических, косных, разъединяющих стихий.

Переходя от содержания катарсиса в его различных разновидностях к реализации их в искусстве, следует принять высказанную некоторыми исследователями /у нас - Л.Г. Выготским/ мысль о том, что всякое искусство само по себе, по природе своей катарсично. Осмысля неосмысленное, организуя неорганизованное или внутренне противоречивое, оно совершает духовную работу, в которой нельзя не видеть подъемного, очищающего начала. "Искусство есть только космос - творческий дух, оформляющий хаос," - писал Александр Блок³⁷.

Отсюда следует, что в произведениях искусства присутствует некая общая индивидуализированная норма организации и гармонизации материала, специфическим проявлением которой оказываются обычно связанные с нею конкретные /вариантные/ идеи. Эта ценностная норма, метаидеология под воздействием мировоззрения художника может приобретать различный характер. Но в господствующих руслах высокого мирового искусства она так или иначе соотносима с теми ценностными представлениями, которые

³⁶ Вяч. Иванов, развивая свои мысли о духовном пути человека, называл первую ступень этого пути - очищением, вторую - научением /на нашем языке это значит усвоение идейных ценностей/ и третью - действием /В. Иванов, "По звездам", Спб., 1909, стр. 336/.

³⁷ Александр Блок, письмо к Е.П. Иванову от 3 сентября 1909 г. Собр. соч., т. VIII, стр. 292.

были указаны выше как явления или предпосылки катарсиса. В наиболее осязаемой и ясной конкретизации эта норма мыслится художником и пребывает в его тексте /и за текстом/ как представление об идеальных возможностях бытия, как мечта о ценности. Об этом можно наглядно судить хотя бы на основании общеизвестных стихов Блока:

...я люблю сей мир ужасный,
За ним сквозит мне мир иной,
Неописуемо прекрасный ³⁸
И человечески-простой.

Присутствие этого возможного, призванного к бытию мира в общей организации художественных произведений или отдельные выплески, выходы его в текст неизбежно воспринимаются как феномен катарсиса.

Катарсис связан с содержанием произведения. Однако, поскольку в искусстве различимы тематический план и "план выражения" /также потенциально содержательный/, то и катарсические эмоции могут зародиться и в одном и в другом из этих планов, но реализуются как органически объединяющее явление текста в целом. В произведениях, лишенных поэтической энергии, художественно несостоятельных катарсис не возникает. Катарсис, как уже было сказано, порождается не только тематикой, фабулой, образами героев, ситуациями, но и композицией, формальной организацией материала, словесной структурой, фантазией формы, ее игрой и гармонией, ритмом стиха и прозы, "музыкальным эквивалентом" в тексте. Музыкальный момент в художественном творчестве всех видов и времен имеет особенно большое значение. Речь идет о музыке в прямом смысле и "музыке" в словесной ткани и в философском, для современного сознания - условном значении, - "музыке", в которой романтики видели своего

³⁸ Там же, т. III, стр. 525.

рода онтологическую сущность, отражение или реализацию "мировой жизни" / "музыка сфер" Пифагора, "музыка" в осмыслении Шопенгауэра, Ницше, Блока/. В этом контексте следует понимать и "катарсический" стих Баратынского: "Болящий дух врачует песнопенье".

Однако тем, что можно назвать "универсальным катарсисом", присущим искусству как таковому, проблема не исчерпывается. Во многих произведениях мирового искусства, помимо этой общей формы катарсиса, присутствуют и другие, реализующие первую вполне конкретно, - катарсис, фиксированный в определенных относительно обособленных фрагментах и явлениях текста. Говоря о катарсисе, мы должны сделать определенные уточнения о формах его реализации в произведении.

Прежде всего нужно иметь в виду, что катарсис - "результат", естественно возникающий "вывод" из произведения в целом, выявленный в его финале, но также и процесс, протекающий в произведении - в душах его персонажей, в переживаниях их судеб, в смене ситуаций, в развитии общей темы. Этот процесс катарсического развития часто осуществляется и воспринимается как фрагментарный, точкообразный, неполный или не доведенный до апогея / "недоведенность" чаще всего - следствие "состояния мира" или объективных обусловленных возможностей автора, то есть - вид осуществления художественной правды/. Кроме того, очищение совершается не только в завершающем произведение акте, которого может и не быть, но и в личности героя, в самом катарсическом движении произведения, в переходах от нерешенности к решению, в стремлении как таковом / ср. в "Фаусте" Гете/, очищающем пути героя, автора и читателя, в развитии темы или в надежде, освещающей этот путь, это развитие³⁹.

³⁹ Некоторые из мыслей, содержащихся в этом абзаце, подсказаны мне работами американского исследователя проблемы катарсиса Кеннета Берка /Kenneth Burke/. "О катарсисе или разрешении" /"On catharsis, or resolution" - "The kenyon review", vol. XXI, 1959, N 3/ и "Катарсис - второй взгляд" /"Catharsis - second view" - "The Centennial Review" /Michigan/, 1961, Spring, N 2.

Важнейшим видом катарсиса остается то преобразование страха и сострадания, о которых писал Аристотель. Обе эти страсти - страх /знание об опасности или шире - о зле/ и сострадание, как и другие эмоции, очищаясь от крайностей /Лессинг/, от паинического, сентиментального, необузданного, превращаются в ценности. При этом, чтобы катарсис был пропущен через опыт жизни, в отличие от идиллии или других поверхностных форм, важно, чтобы в его истоках, зачине, переживалась трагедия как целостная форма бытия или глубокое потрясение - чтобы он был связан с ними и подымался над ними. Именно такое соседство соединяет его с глубинами жизни, делает поистине серьезным. Понятно, что катарсическое действие в тех художественных формах, где эти глубины жизни предельно обнажены и разрядка доводится до высших возможностей, особенно в трагических ситуациях и в трагическом жанре, принимает более отчетливый вид и становится интенсивнее, чем в ситуациях бытовых, даже драматических, где быт может явиться помехой трагедиинному зондированию жизни. Во втором случае предполагается возможным явление потенциального катарсиса.

В значительной части тех катарсических феноменов, о которых упоминалось выше, так или иначе присутствует позитивный этический момент и во многих случаях является для них определяющим. Катарсисом с преобладанием этических моментов, характерным особенно для русской литературы, как ясно из предыдущего, не исчерпываются все его виды. Этическое содержание может иметь в катарсисе и вторичное значение или вовсе отсутствовать. В частности, катарсис психобиологического типа, катарсис, основанный на эмоциональной разрядке, а также музыкально-лирический - в зависимости от контекста - или вовсе обходится без морального содержания, или проникаются им как бы "дополнительно", "вторично". Нельзя упустить также из вида и возможность существования "черного катарсиса" /с точки зрения гуманитарной - "лжекатарсиса"/, который выражается, например, в бушевании темных инстинктов, в упоении мстостью и пр.

И еще замечание. Для исследователей явления катарсиса очевидно, что суть его - не обязательно должна заключаться в демонстрации реализованной во внешних событиях победы добрых сил, которой так часто заканчиваются мелодрамы, а в обнажении правды жизни и законов бодрствующей совести, происходящем в душе героев, в сюжете или в сознании воспринимающего, независимо от того, гибнут ли эти герои или побеждают, праведна ли их борьба, гибель или победа, или нет. А если их гибель неправомерна или незаслуженна, то концепция примирения с миром, которое Лессинг и Гегель /и Белинский в период "примиренчества"/ считали важнейшим признаком катарсиса, не может быть - по крайней мере, в культуре нового времени - приложена к трагическому очищению как его универсальный, непреложный принцип, а катарсическим окажется в восприятии лишь познание горькой истины, открывающейся в судьбе героев. Недаром Блок кончает свою речь о "Короле Лире" грустным афоризмом: "страданием учись". Примирение с античным Роком или с отрицаемым общественным укладом и подчинение им действительно соответствует большому числу трагедий древних и новых, но в наше время часто может быть оправдано лишь на той мировоззренческой основе, на которой создавались произведения, то есть артистическим актом включения в эти мировоззрения.

Но пора обратиться и к более конкретному предмету этой работы.

В перечисление основных направлений теоретического толкования понятия катарсиса можно было бы ввести отдельные имена русских авторов⁴⁰. Однако в России стали широко разрабаты-

⁴⁰ В этом ряду следует выделить имя известного драматурга 60-80-х гг. Д.В. Аверкиева, автора книги "О драме. Критические рассуждения" /СПб., 1893; 2-ое изд. - 1907/, в которой вопрос об "очищении" был поставлен в прямой форме в связи с учением Аристотеля.

вать этот вопрос лишь в советское время. Русская классическая литература, музыка, живопись до самой глубины пронизаны духом катарсиса, но к теоретическим размышлениям на эту тему и в их прямом выражении в России XIX века тяготения не было. Правда, о феномене катарсиса или близких к нему явлений русские авторы /в их числе Пушкин, Белинский и Чернышевский/ писали иногда без употребления этого слова, которое, кстати сказать, даже Блоку /зрелого периода/ иногда казалось слишком выпенным⁴¹. Но и эти немногочисленные писания складывались в определенном направлении - главным образом в этическом. Во вступительной статье к "Поэтике" Аристотеля авторитетный исследователь вопроса Н.И. Новосадский приходит к выводу, что в русской научной литературе XIX века "учение о катарсисе является большей частью в освещении "Гамбургской драматургии" Лессинга"⁴². Эту мысль Новосадского следует поддержать. Мы не ошибемся, если признаем, что в понимании катарсиса в России прошлого столетия преобладало этическое направление, связанное генетически или ассоциативно со многими культурными источниками и, более других, с суждениями Лессинга. Но этого мало. Мы вправе утверждать, что и толкование и само явление катарсиса в русском искусстве того времени, и прежде всего в русской художественной литературе, носило преимущественно этический характер. Пушкинские стихи о том, что его муза пробуждала "чувства добрые", конечно, применимы не только к Пушкину, но и к другим русским писателям.

В русской литературе, непосредственно предшествующей символизму, и в самом символизме термин "катарсис" употребляли чаще, чем в литературе начала и середины прошлого века. Этим термином пользовался Вл. Соловьев /в статьях "Красота в природе", 1889 г. и "О лирической поэзии", 1890 г./ и уже в

⁴¹ См. его письмо к А. Белому от 17 апреля 1912 г. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, стр. 291.

⁴² Н.И. Новосадский. Введение. В кн.: Аристотель, Поэтика. Л., 1927, стр. 35.

XX столетия - Вяч. Иванов /больше всех/, Иннокентий Анненский, Евг. Аничков, реже других - Блок. Заслуживает внимание тенденция к смысловому расширению этого термина. Так, Вл. Соловьев, ссылаясь на Аристотеля, толковал катарсис как "улучшение души человеческой" и, ссылаясь на "Республику" Платона, - как "религиозно-нравственное действие" "музыки и лирики"⁴³. В другом месте, развивая эти мысли, он отмечал, что "не одна только трагедия служит к очищению /καθάρσις / души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика..." Поэт, прибавляет он в той же статье, "вдохновляется не произвольными вымыслами, а черпает свое вдохновение из /.../ вековой глубины бытия..."⁴⁴. Эволюция человека и природы мыслится Вл. Соловьевым как движение к их одухотворению, преобразению, просветлению. Мировой процесс имеет в широком смысле слова - это очевидно из концепции Вл. Соловьева - катарсический характер. Его двигательная сила - любовь, которая проявляется и в человеческих душах, и в общественном строительстве, и в искусстве. Преобразующей, теургической способности искусства Вл. Соловьев придавал особенно большое значение. В искусстве, как и в душе человека, и во всем мире реализуется красота, которая, по Вл. Соловьеву, как и по Достоевскому, "спасет мир" и за которой стоят еще более высокие божественные начала.

Русские авторы XX века, связанные с символизмом, писали о катарсисе чаще всего без этого термина и без обязательного упоминания об Аристотеле. Кроме того, обращает внимание заметный отход их от этического толкования катарсиса или, точнее, ослабление его этического содержания. Не случайно близкий к символизму литературовед и фольклорист Евг. Аничков, признавая нравственный принцип в понимании Аристотелем поэ-

⁴³ Вл. Соловьев. Соб. соч., т. 6, 1904; стр. 30.

⁴⁴ Там же, стр. 219, 220.

зии, отрицал его в подходе Аристотеля к катарсису⁴⁵.

Блок не задумывался о катарсисе как особой теоретической проблеме, но в своих размышлениях о поэзии не мог о нем не знать и не вспоминать. Так, в письме к С.А. Соловьеву, он ставил вопрос об очищающем значении "второй симфонии" А. Белого /"есть ли... это полное очищение?"/⁴⁶, улавливая следы катарсиса в поэзии Брковского, особенно в "Вечеровых песнях"⁴⁷, а в статье "Три вопроса" /1908/ в прямой форме утверждал, что "голос долга влечет /современного художника. - Д.М./ к трагическому очищению"⁴⁸.

Чаще других обращался к мысли о катарсисе Вяч. Иванов. Это было изначально предопределено и его интересом, зависимым от влияния Ницше, к древнегреческой религии Диониса и Аполлона, и его тяготением к трагедии, и его стремлением создать эстетическое учение, в основе которого лежит соловьевская идея о преобразующей личности роли искусства.

Тема катарсиса звучит во многих работах В. Иванова, в его раннем исследовании "Эллинская религия страдающего бога" /1903, 1904/, в статьях "Новые маски" /1904/, "Предчувствия и предвестия" /1906/, "Сущность трагедии" /1911/, "Достоевский

⁴⁵ Е. Аничков, Очерк развития эстетических учений. "Вопросы теории и психологии творчества", т. VI, Харьков, 1915, стр. 10.

⁴⁶ "Литературное наследство", т. 92, кн. I, 1980, стр. 331.

⁴⁷ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. V, стр. 605, стр. 532.

⁴⁸ Там же, стр. 240. - Блок был осведомлен, по крайней мере, в общих чертах, и в теории катарсиса. Его ответ на государственных экзаменах в университете по вопросу "катарсис у Аристотеля" был признан "весьма удовлетворительным" - Кумпан К.А. Блок - выпускник университета, Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 42, № 2, 1983, стр. 166.

и роман-трагедия" /1911, 1914/, "Мысли о символизме" /1912/, но особенно в его книге "Дионис и прадионисийство" /1923/ и в лекциях, прочитанных в Бакинском университете в начале 1920-х годов /сохранились в рукописном конспекте, составленном О. Тер Григорьяном/. Понимание катарсиса в этих работах В. Иванова последовательно усложнялось и обогащалось новым материалом, но в основе своей изменилось сравнительно мало. Уже в 1904 году он соглашался с Аристотелем в том, что "критерий художественного действия есть "катарсис"⁴⁹. Древнейшую форму катарсиса В. Иванов выводил из прадионисийских и дионисийских религиозных культов древней Эллады, а в позднейшей литературной реализации катарсиса видел некое "внутреннее событие", преобразующее души зрителей, приводящее их к очищению и успокоению. В эллинской трагедии, согласно взглядам В. Иванова, религиозное содержание катарсиса потеряло свою действительность и сохранилось лишь в форме реликта - "воспоминания". "Имеет ли он /катарсис. - Д.М./, - говорил В. Иванов в своих бакинских лекциях, - значение медицинское /намек на теорию Я. Бернаяса. - Д.М./, религиозное, но он несомненно имеет нечто, похожее на чудесное, неожиданное выздоровление катарсис - душевное событие, спасение души зрителя от гибели, которая могла произойти в результате заглядывания его души в пропасть..." /Лекция XIII/. И далее - о том, что трагедия "на своих вершинах", а значит, и катарсис, не укладывается в рамки "чистого искусства" и уходит в психологию, в метафизику и в жизнь. Но во всех этих формах в основе катарсиса преобладает не императивное, рационалистическое "что", а иррациональное "как".

Важно отметить, что В. Иванов применял понятие катарсиса не только к древнегреческой трагедии, но и к новой лите-

⁴⁹ Вячеслав Иванов. "Новые маски", 1904 г. /в его кн.: "По звездам". СПб., 1909, стр. 57/.

ратуре, в частности к творчеству Достоевского⁵⁰ и к "новейшим исканиям" в области драмы⁵¹, отчасти даже к пьесам Чехова /Лекция XV/. Привлекает внимание и то утверждение, которым В. Ивацов заканчивает свою статью 1912 года, "Мысли о символизме". Отделяя "истинный символизм от "неистинного", "иллюзионизма", он заявляет, что "истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души / καθάρσις как событие внутреннего опыта/"⁵².

В отличие от В. Иванова, Белый в своих сочинениях употребляет слово "катарсис" очень редко. Тем не менее образы, идеи и формулировки, соответствующие этому понятию, взятому в расширенном значении, пронизывают не только его раннюю лирику и "симфонии", но и основные эстетические и критические сочинения. "Очищение, - писал Белый Блоку, - вовсе не есть намерение, мысль, самобичевание, самоуничтожение. Очищение есть нечто бездонно конкретное", и в конечном счете связывал момент этого очищения с нахлынувшей на него, Белого, "огромной волной бодрости"⁵³. Оба поэта-теоретика, В. Иванов и Белый, были близки в понимании "катарсиса", видя в нем просветление, преобразующее человеческую душу в духовном, этическом, эстетическом и "сакральном" отношениях. При этом дионисическая стихия в древних мистериях, к которой постоянно обращался исследователь античного мифа В. Иванов, связывая с ней одну из ранних форм идеи и культа очищения, привлекала внимание Белого значительно слабее, чем старшего поэта.

50 См.: Вячеслав Иванов "Ворозды и межи". М., 1916, стр. 22-23: "муза Достоевского... к очищению приводит нас всегда". И: "так творчески сильно, так преобразовательно кафарсическое облегчение и укрепление, какими Достоевский одаряет душу, прошедшую с ним через муки и мытарства чистилища до порога обителей Беатриче..."

51 Вячеслав Иванов. По звездам, стр. 57.

52 Его же, Ворозды и межи, стр. 159.

53 Письмо к А. Блоку от 28 декабря 1912 - 10 января 1913 г. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, стр. 312, 314.

Одним из постоянных мотивов в мировоззрении и эстетике Белого являлась мысль о "теургической" миссии Искусства, ставшего и становящегося. Все его мировоззрение, особенно в ранний период, было глубоко связано с этой мыслью. Оно сформировалось у Белого и в кругу ближайших к нему современников еще на рубеже двух веков. "И старое отделилось от нового, - писал Белый, вспоминая эту эпоху; - и другими глазами глядели на мир в 1900-1901 годах; пессимизм стал трагизмом; и катарсис переживало сознание наше"⁵⁴. Учение о "теургизме", унаследованное младшими символистами, прежде всего тем же В. Ивановым от Вл. Соловьева, заключалось в проповеди духовного строительства, действия, очищающего и просветляющего /см. статьи Белого "О теургии", "Апокалипсис в русской поэзии", "Орфей" и др./. С этим учением связан и центральный для Белого, утверждаемый едва ли не во всех его эстетических эссе тезис о преобладании в искусстве творческого принципа над принципом познавательным.

Конечно, в этой концепции "духовного строительства" существенное значение имела религиозная сторона - подновленное, неконфессиональное христианство. Для Белого "катарсичен" сам образ Христа⁵⁵, в котором он видел импульс, ведущий к процессу "мирового очищения", к "искуплению"⁵⁶. Интерес Белого был сосредоточен на обновлении в человеке индивидуального я, но для Белого это обновление не ограничивалось сферой отдельной личности /"один человек не спасется"⁵⁷/ и распространялось на действительность в целом, на человечество /"преображается мертвенная жизнь общества"⁵⁸/ и, прежде всего, на Россию.

⁵⁴ Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. "Эпопея", № 1, 1922, стр. 134.

⁵⁵ Андрей Белый. Арабески. М., 1911, стр. 128.

⁵⁶ Переписка, стр. 16.

⁵⁷ Там же, стр. 184.

⁵⁸ Андрей Белый. Луг зеленая, М., 1910, стр. 14.

"Русская литература XIX столетия, - читаем у Белого, - сплошной призыв к преобразованию жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов - музыканты слова; но безмерно более они - проповедники; и музыка их слов - лишь средство воздействия"⁵⁹. Недаром в "журнальной редакции" романа "Петербург" говорится, что Лев Толстой "пришел в Россию в нужное время для морального очищения. Ясная Поляна - звезда России."⁶⁰ В ряду русских авторов, несущих в своем творчестве "очищающую силу", Белый называл Вл. Соловьева, молодого Блока, Чехова. Он писал об "очистительной буре", которая, по его мнению, "пронеслась на Западе", поднятая Ницше и Ибсеном, и прибавлял при этом, что и "в душах героев Ибсена происходит преображающая борьба", что они "скорее теурги"⁶¹. Понятно, что поворот Белого к антропософии привел к тому, что он увидел и в лекциях Р. Штейнера "символ свершений, открытий и катарсисов в наших душах"⁶², а в целом для Белого и его единомышленницы и первой жены А.А. Тургеневой, приобщение к штейнерианству - "потрясение, потрясение, потрясение, называемое по-иному очищением"⁶³.

Таким образом, очищение, катарсис для Белого - явление индивидуальной духовной жизни, культуры, истории, литературы. Белый находил его и в танце Айседоры Дункан /1905/ и даже в "кинематографе" тех лет /1907/, в котором, какие бы вульгарные формы это явление ни принимало тогда, "совершается мистерия очищения, просветления. Она происходит не под аккомпанимент выкриков о "дерзкой красоте", нет, - под звуки разбитого роаяля, над которым согнулся какой-нибудь неудачник-тапер

⁵⁹ Там же, стр. 64.

⁶⁰ Цит. по кн.: Иванов-Разумник. Вершины, стр. 148-149.

⁶¹ Арабески, стр. 91, 99.

⁶² Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982, стр. 296.

⁶³ Переписка, стр. 312.

или таперша /.../ происходит в душе мистерия жизни"⁶⁴. Необходимо прибавить, что из всех сфер, в которых осуществлялось "катарсическое действие", наиболее значительной и бесспорной была для Белого сфера музыки. В сущности именно в музыке прежде всего /например, в музыке Николая Метнера/ и в песне /в частности, в пении Олениной Д'Альгейм/, в музыкальной стихии в прямом и в расширенном смысле слова, в музыке, проникающей в жизнь и в плоть любого из существующих искусств, и видел Белый главную основу искомого им исцеления и очищения.

Высказывания Белого о "катарсисе" подтверждаются и его художественными произведениями, созданными до "Петербурга", - его ранней лирикой и его "симфониями". Для примера можно взять 2-ю и 3-ю симфонию. В них мы встречаем не просто положительных, а романтически идеализированных "светоносных" героев, таких как отец Иоанн и "женщина-сказка" - во 2-й симфонии или Старик с жезлом и доктор Орлов /он же Орел/ - в 3-й, которые самым присутствием своим в тексте создают "катарсический эффект". В развитии действия симфоний также намечается катарсическая линия. Во 2-й "симфонии" надежда на осуществление мечты московских мистиков на преобразование не осуществляется, они освещены сатирическим светом /в своем роде также очищающим!/, который обнажает мишурные формы их мечтаний. Однако Белый не распространяет своей иронии на скрытые в молчании и глубине чаяния главного героя 2-й "симфонии", Сергея Мусатова. В 3-й "симфонии" конфликт разрешается преодолением злых сил, просветлением и успокоением. Но самым активным фактором очищения в этих произведениях является музыкальное начало. Оно реализуется в "музыкальной" мелодической основе стихотворений и "симфоний" Белого. И материалом к этой реализации служит в первую очередь переполняющие творчество Белого лирически просветленные образы природы. Лейтмотивы "симфоний" управляют этими образами с

⁶⁴ Арабески, стр. 350.

большей последовательностью, чем всеми остальными, и прежде всего - один из самых настойчивых катарсических лейтмотивов: "Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена"⁶⁵. Представить себе лирический мир Белого без этого глубинного, разрешающего лейтмотива немислимо.

3

Что же можно сказать о катарсисе в романе "Петербург"?

Раздумывая над этим вопросом, мы вправе утверждать, что в романе Белого, как и в предшествующем ему, катарсический эффект значительно слабее, чем в русской классике XIX века. Это относится не только к двум первым романам Белого, "Серебряному Голубю" и "Петербургу", но и к прозе других писателей, близкой к их автору по времени и направлению: к "Мелкому бесу" Сологуба, к прозе Ремизова и Сергеева-Ценского, к большинству произведений Л. Андреева. Это творчество - с наплывами "темного духа" и с редкими просветами. И все же и эти произведения, и роман "Петербург" не могли бы существовать как произведения искусства вне объективированных в них катарсических возможностей.

Изначальное катарсическое действие искусства - называние /в глубоком смысле/ вещей, явлений и сил, или, по Блоку, - "оформливание хаоса". Создавая художественную действительность, искусство облекает ее в свои формы, вносит в нее свой строй, соотносимый с объективным миром, освещает ее сознанием, то есть оценивает и в этом смысле очищает. В "Петербурге" этот процесс называния и эстетической перестройки /осмысления/ приобретает особенную сложность. Мы видим в романе различные формы хаоса: агрессию активного зла - политическую провокацию /Липпанченко, Морковин/, агрессию душевной и ду-

⁶⁵ Андрей Белый. Симфония /2-я, драматическая/. /Собрание сочинений, т. IV. М., 1917, стр. 210, ср. стр. 231, 235 и др./.

ховной болезни, распад личности и пугающие бреды, связанные с идеей разрушения /Дудкин, Николай Аполлонович/, агрессию мертвенного "бюрократического" схематизма - социального и метафизического /Аполлон Аполлонович/ и родственной ему перед лицом жизни философской абстракции, осмысливаемой автором как схоластика и нигилизм /Николай Аполлонович/, агрессию темной /по мысли Белого/ человеческой стихии, угрожающей с петербургских окраин, и небезобидное эгоистическое легкомыслие псевдоинтеллигентского мецанства /Софья Петровна Лихутина/. Все эти виды агрессии материализованы, названы и тем самым показаны и представлены на суд. В образах отца и сына мы видим хаос, который прикидывается антихаосом, подобием некоего "строя", "порядка" /"схема", "схоластика"/, но трактуется в романе как лжестрой и лжепорядок, как некая Демоническая геометрия, безжизненная абстракция, возникшая в цивилизации европейского Запада и соединившаяся в российской столице с косностью, порожденной зловещими силами "туранского", азиатского Востока, скорее символического, чем реального. Художественное обнажение, освещение, оценка всего этого и составляет самую общую основу катарсического действия романа Белого. Продумывание этого вопроса неизбежно совпадает с анализом произведения в целом. Я отнюдь не ставлю перед собой такой широкой цели. Я пытаюсь здесь выделить лишь те специфические моменты романа, в которых его катарсическая потенция выявляется особенно наглядно. При этом я вижу в катарсисе как таковом и его реализации в "Петербурге" не только акт, связанный с развязкой произведения, но и процесс, который может развиваться - то интенсивно, то замедленно, фрагментарно, с интервалами и почти без них - на всем протяжении текста⁶⁶.

⁶⁶ Вопрос о процессуальном характере и фрагментарности катарсиса, как уже было отмечено, был затронут в работе современного американского исследователя Кеннета Берка "Катарсис - второй взгляд" /р. 103-106/. Слово "процесс" по отношению к катарсису, хотя и в другом смысле, применяется также А. Ничевым /Alexandre Ničev, L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote, Sofia, 1970, p. 231/.

В первую очередь, я хочу обратить внимание на катарсическое значение лирического начала в "Петербурге". Этот лиризм, как и всякий лиризм в словесном искусстве, имеет ближайшее отношение к песне и к музыке. Одним из ближайших выражений лиризма, одним из его непосредственных носителей является ритм. "...Можно сказать, что лиризм вызывает представление о ритме независимо от реального звучания речи", - писал Б.В. Томашевский⁶⁷. Проблема ритма - одна из центральных в эстетической философии Белого. "Ритм - глубиннейший слой, - утверждает Белый в своем эссе "Жезл Аарона", - он под толщину формы - заформенное; наиболее он удален от дневного абстрактного смысла; он - ниже неба поэзии; или, если хотите, он - центр земли звуков; и этот центр - раскаленный..."⁶⁸

Как известно, ритм является организующей силой не только в стихах, но и в художественной прозе. "Свободный ритм" в языке, в образах, в композиции характерен для каждого прозаического произведения. Весь текст "Петербурга" от начала до конца пронизан лирической стихией и организован связанным с нею ритмом, но это не "свободный ритм" прозы. "Петербург" в этом смысле и на фоне русской прозы представляет собой редчайшее, почти уникальное явление, которое лишь в малой мере подготовлено Гоголем. В нем, так же как и в других романах Белого, "свободный ритм" /имею в виду прежде всего его языковые формы/ превращается в ритм, близкий к стихотворному, - регулярный или, точнее, определяемый ярко выраженной тенденцией к метрическому построению речи. Ритмизация и даже метризация языка, - как известно, - одно из самых броских отличий Белого-прозаика, наглядное свидетельство его своеобразия. Тяготение его романа к поэме узнается прежде всего именно по этому отличию. "Моя проза, - писал Белый в 1930 году, - совсем не

⁶⁷ Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 318.

⁶⁸ "Скифы", сборник I, 1917, стр. 200.

проза; она - поэма в стихах /анапест/; она напечатана прозой лишь для экономии места...⁶⁹. Эти строки ближайшим образом относятся к роману "Маски", в предисловии к которому они входят, но, бесспорно, и к другим произведениям художественной прозы Белого.

В суждениях о прозе Белого этот признак постоянно упоминается и во многих случаях оценивается непривычными к нему или далекими от мировоззрения и эстетики Белого читателями и критиками отрицательно, даже с раздражением. Между тем лирический характер голосоведения в "Петербурге" вполне органичен и ритм романа семантически оправдан. "В "Петербурге"... - вполне правильно отмечает Павел Антокольский, - самый замысел, историческая его объемность требовали не только внутреннего лиризма, но и его внешнего выражения не в чем ином, как в ритме". И в той же статье, выше: В сущности... сам Андрей Белый в дальнейшей своей работе, ни в трехтомных своих мемуарах, ни в "Котике Летаеве" не достиг такого совершенства во владении ритмом, как в "Петербурге"⁷⁰.

Все же, какого бы внимания ни заслуживал вопрос о речевом ритме романа Белого, приходится признать, что подлинно научное исследование этого ритма еще далеко не завершено. Первая значимая для своего времени попытка разобраться в этом вопросе была осуществлена Ивановым-Разумником в его статье "Петербург" /1923/. Иванов-Разумник, проанализировав десять отрывков романа первого сириновского издания, пришел к выводу, что в тексте "Петербурга" преобладают /44% / анапестические стопы /точнее, анапест в соединении с пеоном 3-го вида/⁷¹. Ряд других иссле-

⁶⁹ Андрей Белый. Маски. М., 1932, стр. 11.

⁷⁰ П. Антокольский. "Петербург" Андрея Белого. Послесловие, - в кн.: Андрей Белый. Петербург. М., 1978, стр. 341, 340.

⁷¹ Иванов-Разумник. Вершины, стр. 116-122. Теоретической основой толкования речевого ритма "Петербурга" Ивановым-Разумником могла служить статья Белого "О художественной прозе" /"Горы", кн. II-III. М., 1919/, в которой признавалось возможным - с некоторыми оговорками - анализировать ритм прозы с помощью метрической схемы.

дователей, писавших о "Петербурге" и косвенно касавшихся проблемы его ритма, полностью принимали такое решение вопроса. Да и сам Белый, восторженно приветствуя в 1923 году работы Иванова-Разумника о "Петербурге", в частности разбор "формальной стороны" романа, по-видимому, соглашался и с этим выводом, о значении в нем анапеста⁷² —

Тем не менее в своей книге "Мастерство Гоголя" /глава "Ритм прозы Гоголя"/ Белый отошел от своей прежней концепции "стопного" подхода к ритмической стороне прозы. Он признал теперь, что ритм прозаических произведений Гоголя создается сложным повторением многих элементов текста, в котором метрическая система имеет лишь частное значение⁷³. Правда, характеризуя в той же книге "Петербург", он ссылается на определение ритма /метра/ романа Ивановым-Разумником /стр. 306/, но для нас очевидно, что оно теперь не вполне соответствует его новой точке зрения и он уже не мог бы ограничиться этим определением.

Можно предполагать, что в предстоящем, еще не законченном анализе ритмической структуры "Петербурга" будут приняты во внимание и упомянутый выше экскурс Иванова-Разумника, и примыкающая к нему по выводам специальная статья на эту тему американского ученого Джеральда Янечека⁷⁴, и статья об эстетической концепции ритма у Белого Джона Элсворта⁷⁵ и общетеоретические исследования о ритме прозы Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского, а также М.М. Гиршмана, автора недавно вышедшей книги "Ритм художественной прозы" /М., 1982/.

⁷² Письмо Белого к Иванову-Разумнику от 3 и 18 ноября 1923 года /выдержки приведены А.В. Лавровым в статье "Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме" - "Ежегодник Рукоп. отд. Пушкинского дома на 1978 г.". Л., 1980, стр. 28/.

⁷³ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.-Л., 1934, стр. 218-227.

⁷⁴ Gerald Janecsek. Rhythm in Prosa: The Special case of Bely. Andrey Bely's A Critical Review. Kentucky, 1978.

⁷⁵ John Elsworth. The Concept of Rhythm in Bel's Aesthetic Thought. - Andrey Bely's Centenary Papers. Amsterdam, 1980.

Гипотетически предвзяв результаты этого будущего анализа, можно сказать и теперь на основании частичных наблюдений, что впервые отмеченная Ивановым-Разумником в тексте "Петербурга" тенденция к метрической организации языка подтверждается. Считать ее, вслед за Б.В. Томашевским и В.М. Жирмунским, "наивной" и "манерной"⁷⁶ нет существенных оснований: достижения Белого в художественной реализации указанной тенденции в значительной мере опровергают это мнение. Но вместе с тем можно утверждать, что ритм "Петербурга" строится не только анапестическими и пеоническими стопами и, прибавлю, тяготением к метрически однотипным окончаниям фраз /клаузулы/, но и другими путями, по своему семантическому значению не менее действительными. Я имею в виду такие ритмообразующие явления, как лейтмотивы, систематически возникающие в малых отрезках текста словесные и фразовые повторы, параллельные синтаксические формы и симметричные интонации.

Ритмообразующая мелодическая поэтика "Петербурга" отражается, в частности, и на его пунктуации. Лирические волны в этом романе тяготеют к плавному и длительному движению и сопротивляются резким остановкам. Такие остановки, отчетливые паузы между фраз, как известно, выражаются точками; ослабленные, сокращенные паузы - точкой с запятой. Этой градацией легко объяснить характернейшее явление в употреблении Белым знаков препинания: поражающее читателя уменьшение количества точек и редкое в литературе - обилие точек с запятой, а также двоеточий - знака, который логически связывает разделенные им части фразы. Певучее, "непрерывное", размеренное течение речи этим сокращением точек бесспорно облегчается.

Сходное действие на музыкальный строй "Петербурга" оказывает его демонстративно выдвинутая фонетическая инструментовка. В сфере фонетической, акцентируя ее, Белый сближается

⁷⁶

Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 318. В. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975, стр. 571.

в своей прозе со стиховой культурой русского символизма, прежде всего со своей собственной лирической поэзией. Оставляя в стороне сложный вопрос о дифференцированном смысловом значении его аллитераций и ассонансов, переполняющих текст "Петербургга", следует подчеркнуть их суммарную гармонизирующую функцию. Очевидно, приемы звуковой инструментовки соответствуют целостной музыкальной организации романа. Таковы и более умеренные и явно нарочитые, утрированные звукоповторы, например: "лицо плавно плавало" /40/, "лак, лоск и блеск" /106/, "странные страны" /143/, "гостинное гостеприимство" /149/, "голубел голубой лоскуточек" /201/, "в воздух врывался вздох" /227/, "громадные гранитные гольши" /324/ и пр. К.Н. Бугаева характеризует эвфонические заготовки /"уловы"/ Белого следующим образом: "Это были прекрасные, главным образом грустно-нежные речитативы, напоминающие былинно-песенный сказ. Он и читал их особенно, почти напевая, задушевно и мягко, с какой-то сердечной теплотой. Ритм и мелодия выступали отчетливо, а слова едва намечались, как легкие, не закрепленные формы"⁷⁷. К.Н. Бугаева имеет здесь в виду заготовки Белого к роману "Маски", но характеристика их применима и к его звукописи предшествующего времени.

В ряду перечисленных явлений звуковой организации языка "Петербурга" наиболее одутимы и богаты смыслом фразовые повторы. Семантизация ритма и речевой интонации романа и его лирический ореол возникает под воздействием его содержания в целом, но особенно поддерживается именно этими повторами. И в этих упорно повторяющихся словесных репризах, в самой их монотонии, в их мерном "качании" выступает некая успокаивающая, убаюкивающая эмоция, не только соответствующая прямому смыслу текста, но там, где они связаны с отрицательными,

⁷⁷ К.Н. Бугаева. Воспоминания о Белом. Berkley, 1981, стр. 201-202.

мрачными, подавляющими объектами, контрастирующая с прямым смыслом, смягчающая его.

Такова монотония повторяющихся томительных признаков встающего в романе образа "схематического", прямолинейно-геометрического Петербурга:

"Но параллельно с бегущим проспектом был бегущий проспект с еще таким же рядом коробок, нумерацией, облаками; и тем же чиновником.

Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург - бесконечность проспекта, возведенного в энную степень" /стр. 22/.

В таком же ритме гипнотизирующего покачивания строится картина петербургской "мокрой осени", закрепленная традицией в своем "отрицательном" значении:

"Зеленоватым роем проносились там облачные клоки; они сгушались в желтоватый дым, припадающий к крышам угрозю. Зеленоватый рой подымался безостановочно над безысходною далью невских просторов; темная, водная глубина сталью своих чешуй билась в граниты: в зеленоватый рой убежал шпиг... с петербургской стороны" /46/.

Или - в восприятии Николая Аполлоновича в момент нахлынувшей на него просветляющей грусти: "Николай Аполлонович /.../ увидал плывущую гущу - котелков, усов, подбородков; дальше шел - просто туманный проспект; и в нем плавали взоры, как все теперь плавало.

Туманный проспект показался знакомым и милым; ай-ай-ай-каким грустным казался туманный проспект; а котелковый поток с его лицами? Все эти тут проходящие лица - проходили задумчивы, невыразимо грустны" /317-318/.

И такие же повторы-лейтмотивы, но уже не стуженные в ограниченных фрагментах, но растянутые в просторах большого текста, - как бы переведенные с малой на широкую лирико-ритмическую волну. Таков в 4-ой главе раздел "Точно плакался

кто-то". Здесь опять говорится о душевно смятенном Николае Аполлоновиче, появившемся в красном домино на балу у Цукатовых: "И вот раздалось дребезжанье звонка: раздалось оно робко; точно кто-то, неприглашенный, напоминал о себе, попросился сюда из сырого, злого тумана и из уличной слякоти; но никто ему не ответил. И тогда опять сильнее задилинькал звоночек.

Точно плакался кто-то".

И через полстраницы: "...между тем одинокое домино как будто немо его /одного из гостей. - Д.М./ умоляло не гнать из этого дома обратно на петербургскую слякоть, умоляло не гнать из этого дома обратно в злой и густой туман."

И - снова, на расстоянии целой страницы: "...бедное домино: будто его уличили в провинности, - оно все наклонилось вперед протянутым силуэтом; вперед протянутой красно-шуршащей рукой, будто немо их всех умоляя не гнать из этого дома обратно в злой и сырой туман".

И - с таким же интервалом, к концу раздела: "...и на эту забавную шутку /запуск бумажной серпантинной ленты. - Д.М./ домино ничем не ответило, протянуло лишь руки, умоляя не гнать из этого дома на петербургскую улицу, умоляя не гнать из этого дома в злой и густой туман" /156-158/.

Из этих выдержек и из всего текста романа видно, что лиризм, акцентированный ритмом, восходит в "Петербурге" не только к потенциальному обобщенному "я" лирического субъекта-рассказчика и его заместителей - переживающих персонажей, - но и к очень личным, трепетным, горячим глубинам авторского сознания /автор-демиург открыто присутствует в тексте "Петербурга"/. Отражением такого лиризма являются, в частности, введенные в роман лейтмотивные цитаты из чужих текстов /о них - ниже/. В этих и других лирических цитатах интимные интонации и "общезначимая" "мировая скорбь" органически соединяются.

Таким образом, ритм /во многих его разновидностях/, спаянный в тексте с определенным лирическим смыслом, заражается этим смыслом, семантизируется, выявляя среднее, обобщенное

смысловое движение⁷⁸ ---. Но бывает иначе. Уже говорилось, что ритм - и это отнюдь не редкий случай! - может выражать некоторую устойчивую линию смысла, который отделен от семантической "фактуры текста", от его непосредственного, прямого содержания известным расстоянием и освещает его как бы издали, подобно тому как некая поверхность освещается из внешнего светового источника. Тенденция к метризации или аналогичному ритмическому порядку и есть тенденция к обобщению, нормативизации ритма и его смыслового ореола, к превращению метризованного ритма в каких-то зонах текста в автономное начало, как бы отодвинутая от локального, прямого содержания.

Это обстоятельство и явилось причиной многочисленных возражений против стихоподобности, метризации поэтического языка Белого. Последнее из известных мне высказываний по этому вопросу содержится в книге М.М. Гиршмана "Ритм художественной прозы" /М., 1982/. Автор этой интересной книги признает метрическую регулировку языка "Петербурга" "неплодотворной" /307/, насильственно раздваивающей текст романа /308/. "Поскольку ритмический закон стиха, - пишет М.М. Гиршман, имея в виду прежде всего "Петербург", - становится организующим принципом повествования /преувеличение! - Д.М./, - постольку изображаемая действительность включается в автономное по отношению к ней, постороннее ей движение. В результате, с одной стороны, событийное развитие превращается в смешение "бывших и небывших событий", а с другой - само повествовательное движение лишается своей объективной основы и в связи с этим оказывается во многом иллюзорным, мнимым" /309/.

⁷⁸ Не случайно еще в юности в предисловии к своей "второй симфонии" Белый указывал читателю на ее "музыкальный смысл", признавая тем самым возможность существования такого смысла в литературном произведении. Аналогичное признание мы встречаем у Белого и в позднейшие годы. "Я прочел в этой статье, - писал он Блоку, имея в виду его эссе о Катилине, - не только то, что Ты сказал, но и то, что Ты не сказал: прочел не в мыслях, а в ритме..." /Письмо от 12 марта 1919 г. "Александр Блок и Андрей Белый. Переписка", стр. 340/.

В этой выдержке правильно отмечается спорадически возникающая в "Петербурге" тенденция к отрыву его ритмической сути от изображаемого событийного мира, но с развитием этой мысли, приведшей к отрицательной оценке ритмического регулирования языка в романе Белого, согласиться нельзя. Автор приведенных строк по сути исходит из нормативного, закрепленного традицией, реалистического критерия, ожидая от Белого /это подразумевается/ объективного воссоздания самодвижущейся действительности, которому и в самом деле может препятствовать метризация языка, то есть регулировка того, что в потоке жизни, в ее самодвижении отнюдь не упорядочено. Но мир "Петербурга" - это реальность, пропущенная через субъективное лирическое сознание и миропереживание и организованная романтически-ориентированной концепцией Белого. При таком строении "художественной действительности" в "Петербурге", ритмическая динамика романа, в семантике которой огромную роль играет момент субъективный, "авторский", крепко связывается с образом этой лирически преломленной, перестроенной действительности. Семантика лирической "формы" совпадает с лиризмом "содержания", превращаясь в единство, в Содержание с большой буквы. Но и в этом случае, когда ритмически-упорядоченная речь романа, как об этом говорилось выше, в каких-то его зонах или фрагментах "отрывается" от изображаемого, от прямого и локального смысла образной и тематической ткани, этот отрыв не нарушает эстетической цельности текста. Возникающая структура контрапункта оказывается столь же органичной и правомерной как и структура монолитная.

"...Романтики, - писал А. Блок..., - знали цену стихам и певучие потоки слов служили для них могучим средством воздействия, часто сообщали совершенно новое содержание тем мыслям, которые в эти слова заключены"⁷⁹. Блок писал это о стихах, но его слова вполне применимы и к ритмизированной художественной прозе. Из этой выдержки видно, что и он представ-

⁷⁹ Александр Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 355.

для себе "музыку" и "логику" текста не только в монолитном единстве, но и в "разомкнутости", ведущей к обогащающему их конечному сверхсоединению. Речевой ритм "Петербурга", несущий обобщенный лирический смысл, когда он "отделяется" от конкретного, фабульного или описательного содержания романа, не уничтожает это содержание, но сдвигает его именно в том направлении, какое соответствует эстетической природе и задаче романа, создает тайную дистанцию между изображаемым и осмысляющим сознанием, оно же - из "мира ценностей". Две воздействующие в организме романа силы - его конкретное содержание и смысловая потенция ритма - создают третью величину - текст в полноте его эстетического бытия. При этом predetermined автором впечатление иллюзорности, мнимости конструируемой в "Петербурге" действительности, о котором пишет в своей книге М.М. Гиришман, создается не только всем содержанием романа, но отчасти, - о чем он также пишет, - и организацией ритма. Однако это впечатление и, прибавлю от себя, семантика ритма - не художественный недостаток произведения, а явление его литературного своеобразия. Изображение гибели обреченного на гибель мира, его "хозяев" и жертв, с помощью фантастическо-магических образов, превращающих реальное в "мнимое" и с помощью ритма, закрепляющего этот процесс, мы должны признать, наряду с реалистическим изображением этих явлений, вполне правильным⁸⁰.

Ритм и все мелодически-музыкальное звучание в "Петербурге" имеет и еще одно значение. Запевавшая в романе "музыкальная мысль" о призрачности, мнимости мира, идущего к гибели, оповещает не только о близком его конце, навевает не только страх уничтожения, но и смягчает этот страх, отнимает частицу реальности не только от явленного в романе мира, но также и

80

Сходные с этими мысли по поводу взглядов М.М. Гиришмана на ритм в "Петербурге" были высказаны П.А. Рудневым в рецензии на книгу этого исследователя. /"Вопросы литературы", 1983, № 8, стр. 220-221/.

от этого страха, от самого ожидания гибели. Музыкальный лиризм романа, семантика его ритма превращает его образы в призраки, окружает их дымкой иллюзии и просветляющей грусти, смывает жесткие очертания вещей, уводит сознание от суеты земной за пределы времени и пространства, в сферу созерцательного "все-познания" и покоя, умиротворяет. Поэтому можно утверждать, что лирическая ткань романа Белого, как и всякое глубинное явление "музыки" слова, катарсична, содержит в себе момент разрешения, очищения. Болезненно-невротические, зловещие и грозные образы "Петербурга", преломленные в его "музыкальной стихии", не изменяются в своей сущности, но, соприкасаясь с "музыкальной правдой", стоящей над ними, как бы увлажняются, теряют какую-то долю своей оскорбительной обособленности, остроты и резкости. Мы улавливаем здесь аналогию с тем оздоравливающим и очищающим действием музыки, которые хорошо знали древние греки - пифагорейцы, Гесиод, Пиндар и о котором Аристотель писал в своей "Политике" /VIII, 7, 5/ в "Поэтике" - по-другому/, а древнеиндийский эстетик и философ Абхинавагупта - в своих ученых комментариях⁸¹.

Катарсическое действие, можно думать, проявляется и в языковой стилистике "Петербурга". Я имею в виду игровую стихию в языке романа, которая в некоторых пассажах превращает его текст в стилизацию. В сущности, языковая эстетическая система "Петербурга" построена на парадоксальном сочетании двух начал, сосуществующих на общем лирически окрашенном фоне. Одно из них - исключительно ярко выраженный интеллектуализм и, глубже,

81

См. примеч. на стр. 19. - О катарсическом значении поэзии и музыки Гете судил так: "Здесь благородное искусство поэзии могло лишней раз обнаружить свои целительные свойства. Интимно сливаясь с музыкой, оно исцеляет все душевные страдания тем, что мощно возбуждает их, вызывает их на поверхность и затем заставляет их исчезнуть в облегчающих болезненных ощущениях" /Гете. "Годы странствий Вильгельма Мейстера", II, 5/. Ср. у Белого: "на нас лежит обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, Аугиевы конюшни психологии..." /1905/, "дух музыки опочил над хаосом" /1908/, "поток музыки, разрывающий ныне все формы искусства... смывает старый мир" /1908/ /"Арабески", стр. 93, 56/.

идеологизм /в фабуле, в переживаниях персонажей, в "авторском голосе"/, пронизанные трагически-мрачным сознанием. Другое начало - каламбурно-игровой, местами - "шутовской" стиль речи с ориентацией на гоголевское "веселое" общение с читателем. Белый в своей книге "Мастерство Гоголя" подробно характеризует зависимость стилистики "Петербурга" от прозы Гоголя и даже выводит ее из гоголевского стиля, подтверждая свои выводы многими примерами⁸². В романе Белого мы наблюдаем и гоголевское языковое балагурство, и иронически поданные высокопарности, и официозности, и столь же иронические просторечия, и обращения к читателю, и ритмообразующие игровые тавтологические словосочетания. Этот стиль, видоизменяясь, проникает и в те сферы романа, которые названы в нем "мозговой игрой". "Превращение стилистики бреда в сплошной каламбур, и обратно, - пишет Белый об этих явлениях, - плодит нарочито невнятицу, поданную на ходулях; это - гипербола, осуществленная в фабуле, комических рассуждений Гоголя, открывающих "Н"..."/"Нос"/⁸³. Вся эта стилистическая игра, охватывающая текст "Петербурга", его язык и отчасти его содержание, смещает контуры создаваемой в романе действительности, способствует превращению реального в осмысленную иллюзию. Но эта игра, направляемая от лица повествователя-автора, выявляет вместе с тем дистанцию, отделяющую "страшный мир" романа от "авторского сознания". Эта игра служит, таким образом, средством защиты от мрака и зла "страшного мира", в какой-то мере нейтрализует их и смиряет.

В заключение этого раздела нужно сказать еще об одной тенденции, которая легко различима в языке романа, очень существенна и функционально подобна тому, о чем говорилось выше. В авторской речи, обрамляющей и пронизывающей повествование романа, внимание читателя останавливает обилие слов с суффик-

⁸² Андрей Белый. "Мастерство Гоголя". М.-Л., 1934 /раздел "Гоголь и Белый"/.

⁸³ Там же, стр. 304.

сами уменьшительного значения. Исключительная щедрость Белого в использовании этой формы едва ли не заставляет по временам вспоминать речь героя "Бедных людей" Макара Девушкина, которая в целом, конечно, ничего общего не имеет с языком "Петербурга". В тексте романа постоянно звучат такие слова, как "денек", "дождик", "лужица", "сквознячок", "пароходик", "узелок", "огоньки", "огонечки", "фигурка", "старичек", "старушечка", "лоскуточек", "ручоночка", "столик", "пиджачек", "крылышки", "матрасик", "одеяльце", "тазик", "водочка", "арбузик" и т.п. Иногда эта черта приобретает ироническую функцию, например, при характеристике Софьи Петровны Лихутиной, "ангела Пери" /"муфточка", "личико", "ножки", "ручки", "лобик"/, но основное общее ее назначение в романе - другое, связанное в конечном счете с гуманно-сентиментальным уклоном русского демократического реализма. Эти речевые формы вносят в "Петербург" - поэму о "страшном мире" - смягчение, "интимность", дух сострадания, гуманного снисхождения к людям и вещам.

В "страшном" открываются какие-то частицы нестрашного, заслуживающего милости, даже "доброе". Это - особый вид морально-эстетического "облегчения", "разрешения", вносящий в музыкальный катарсис романа дыхание "добрый музыки", - своеобразный оттенок, характерный именно для Белого и чуждый творчеству многих его современников - Брюсова, Сологуба, Влока. Стоит отметить, что это изобилие уменьшительных и ласкательных образований в полигенетическом романе Белого - явление, близкое русской народной поэтике, закрепленное в народных песнях, былинах или, скажем, в таких фольклоризированных произведениях, как поэма "Кому на Руси жить хорошо" /дороженька, ребяташки, полянушка и т.д./. Если язык сам по себе этичен, то факты языка, подобные указанным, "этичны" тем более. В этом парадоксальном и в целом, конечно, не характерном для романа совпадении элементов поэтики Белого и поэтики фольклора особенно поражает то, что Белый насаждал свои уменьшительные в тексте

"Петербурга" без прикрепления их к его стилизованным зонам.

4

В литературе о "Петербурге" большое внимание было уделено глубинной и демонстративной связи романа с русской классикой XIX века, с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым, а также, наряду с ними, с Вл. Соловьевым. Справедливо писали о принципиальной "цитатности" романа Белого, о преломлении в нем влияния названных русских писателей, о принципиальном усвоении и развитии поставленных этими писателями тем, созданных ими идейных концепций и "идейных мифологем". Не посягая на эту большую проблему в целом, я коснусь здесь лишь одного ее аспекта - вопроса о катарсическом значении пушкинских цитат в тексте романа.

Как известно, все восемь глав "Петербурга" начинаются стихотворными эпиграфами из Пушкина: из "Медного Всадника" /два/, из связанного с ним "Езерского" /два/, из "Евгения Онегина" /один/, из "Бориса Годунова" /один/ и из двух лирических стихотворений. Важно, что автор эпиграфов - не Достоевский с его бурной конфликтностью и вздыбленностью, не Гоголь с его напыляющим двусмысленным бытом и остроиронической игрой слова, а именно Пушкин в сиянии своей прозрачной и трезвой мудрости и высокой простоты. Эпиграфы, взятые из произведений Достоевского и Гоголя, по содержанию и тональности как будто больше подошли бы в "Петербурге" к его "стилю" /Гоголь/ и мучительно-сложному "содержанию" /Достоевский/, были бы адекватней фактурному содержанию романа Белого, чем эпиграфы из Пушкина. Очевидно, Белому нужен был прежде всего светлый смысловой ореол имени и слова Пушкина, которые сами по себе имели гармонизирующее, "катарсическое" значение.

Но вопрос не только в ореоле имени и стиха Пушкина. Большинство пушкинских эпиграфов в "Петербурге", в той функции, которую они здесь имеют, сводят сложное к итоговой простоте, про-

светлящей и мудро очеловечивающей эту болезненную сложность. "Была ужасная пора... Печален будет мой рассказ" /эпиграф к гл. 1/, "Влеснет завтра луч денницы..." и далее о смерти /к гл. 5/, "Не дай мне Бог сойти с ума" /к гл. 4/, "покоя сердце просит" /к гл. 7/, "Минувшее проходит предр мною..." /к гл. 8/. Как будто - никакой новой информации, а вместе с тем проливается свет, который следует искать не на поверхности, а в глубинных недрах текста. "Пора", о которой рассказывается, действительно, - поверх всех других вполне точных ее определений, - "ужасная". /что бы ни говорили! - это вывод; "сойти с ума" - плохо, как бы ни поэтизировалось /и самим Бельм в прошлом/ "пророческое" и "шутовское" безумие; а косный и как будто действительно лишившийся человеческого содержания сенатор Аблеухов, думает по-человечески просто и грустно об ожидающей его в ближайшее время "гробнице", о "минувшем", и оказывается, у него есть сердце, которое "покоя просит". А в ряд с этими пушкинскими строками, в главе 3-й, где больше всего говорится об "элитарном", морально-изломанном философе-неокантианце Николае Аполлоновиче, находим еще один эпиграф, относящийся явно к нему: "Хоть малый он обыкновенный..." и пр. Не ироническая ли эта поправка, снижающая его "изысканный" образ, заслуженно лишаящая его какой-то частицы достоинства, - луч, наведенный на него сверху? Наконец, в 6-й главе эпиграф, направленный больше всего на Дудкина, но, разумеется, с меньшим упором и на других, на всех персонажей романа: "За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал". О проясняющем смысл романа, его истину /по Белому/ всеобъемлющем значении этого эпиграфа говорить не приходится - оно, - поскольку его раскрывает текст, - для читателя ясно.

Особенно сложным представляется вопрос о приведенном уже пушкинском эпиграфе к 7-й главе /стихи эпиграфа слегка изменены Бельм/: "Устал я, друг, устал, покоя сердце просит. Летят за днями дни...". Глава эта переполнена содержанием. В ней говорится о метаниях Николая Аполлоновича, о его бурном объясне-

нии с Лихутиным, о сенаторе в домашней обстановке, о конце его чиновничьей карьеры, о последнем в жизни вечере Липпанченко, проведенном с женой, и его гибели. Во всем этом многообразном и разнородном содержании есть только одна тема, к которой можно прямо и непосредственно отнести пушкинский эпиграф: элегические переживания вынужденно уходящего со своего ответственного поста Абреухова-старшего. Все остальное стоит совершенно вне мысли и эмоции эпиграфа. Очевидно, Белый пользуется им, чтобы внести в хаотический, почти "гиньольный" материал главы какой-то момент лирически умиротворяющей грусти, хотя и не покрывающий главу, но "музыкально", скорее диссонансно, соотносимый с ее содержанием и с парящим над текстом, "наблюдающим" сознанием автора. Чем резче проявилось здесь "насилие" эпиграфа над материалом, тем определеннее выражен смысл авторских намерений.

С лирической энергией "смягчающих", "гармонизирующих" пушкинских эпиграфов смыкается по своему эмоциональному содержанию действие многочисленных стихотворных цитат в тексте романа. Не все из этих цитат выполняют катарсическую функцию, но в некоторых из них эта функция выявлена вполне определенно. Стихи из Пушкина, о которых уже говорилось /"Пора, мой друг, пора..."/, служат не только эпиграфом к 7-й главе /2 строки/, но процитированы в более полном виде и в тексте этой главы /стр. 352/ - 4 стиха и рядом еще 4, то есть все стихотворение, а также в тексте главы 4-й /стр. 200/ - те же 4 строки. Во всех случаях эти стихи связаны с фигурой дряхлого, отживающего, но еще властного старца, "нетопыря", с лысым черепом и каменными глазами - Аполлона Аполлоновича. Мощная лирическая волна, исходящая от приведенных в романе стихов Пушкина, отнюдь не мешает читателю воспринимать всю злобную суть этого дряхлого сановника-консерватора, одного из правителей старорежимной России. Но эта стихотворная цитата об усталости и грусти и ее лиризм, как уже сказано об эпиграфе, подкрепляет внимание читателя к прочерчен-

ной Белым человеческой стороне старого Аблоухова, к его печальным и лирически переживаемым раздумьям об уходящей и уже обременительной жизни. Так объективно-логическая оценка тяжелого образа сенатора в романе, сохраняющая свою силу, дополняется возникающим в самом образе мягким лирическим ореолом.

Более того. Образ старика Аблоухова, его душевное состояние освещается и другим лирическим лучом, опять-таки исходящим от Пушкина, но на этот раз от его стихотворения, посвященного лицейской годовщине, "Чем чаще празднует лицей". Белый берет из него восьмистрочную строфу, близкую по своей тональности к стихотворению "Пора, мой друг, пора". В ней - просветленное предчувствие смерти и мысль о покойном друге:

И, мнится, очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый... /и т.д./

И эта строфа, то сжимаясь в два или в три стиха, то полностью, звучит в разных местах романа. Читатель встречается эти стихи и в 1-й главе /стр. 33/, и в главе 2-й, где одной строкой из них озаглавлен особый раздел /стр. 78/, а рядом /стр. 79/ процитировано все восьмистишие. Стихи эти введены также и в текст 7-й главы /стр. 344/. И, конечно, здесь и в описанном выше случае пушкинские строки предназначены не только к тому, чтобы лирически окрасить тему личной судьбы Аблоухова-старшего, нависающего над ним рока и старческой немощи, но и к тому, чтобы осветить роман в целом, внести в него просветляющий "музыкальный момент".

Но и этого мало. Старик-сенатор, с грустью переживая собственную судьбу, объединяет свое переживание - как уже было сказано - с мыслью о своем погибшем друге /прототип его друга - министр-реакционер В.К. Плева, но здесь этот превходящий факт не имеет значения: в романе это только "друг", оставленный без характеристики/. И в эту ситуацию Белый вносит чувство угрозы, нависшей над всей страной. Ему помогают и теперь строки из Пушкина, но уже из другого его стихотворения: "Была по-

ра: наш праздник молодой". Отсюда взяты стихи: "И нет его - и Русь оставил он", а также: "И над землей сошлись новы тучи". И опять-таки в соответствующих местах Белый повторяет эти стихи несколько раз /см. стр. 32,33,79,352/. Лирическое действие их уступает по своей энергии другим цитатам из Пушкина, но и оно не должно быть упущено из виду.

Отец и сын Абреуховы, отношения которых, по мере развития романа, перерастают в предельно резкий конфликт, еще помнят в глубине души о своей кровной связи и о родственном тепле, соединявшем их. Это воспоминание реализуется не только в прямом описании их переживаний, но и в лейтмотивном, своего рода символическом шутивном стихике, который любящий когда-то отец сочинил для любимого когда-то сына:

Дурачок-простачок,
Коленька танцует:
Он надел колпачек,
На коне гарцует.

О роли этого домашне-непритязательного четверостишия можно судить хотя бы уже потому, что оно повторено в романе четыре раза - на страницах 120,121,224 и 330. Оно выступает как авторская проекция в прошлое героев, как воспоминание о "потерянном рае", о детской безмятежности, а для Николая Аполлоновича, мысль которого непрестанно бродила, муча его, вокруг плана отцеубийства, - вместе с тем и как голос совести /330/.

Лирическое, заражающее влияние в тексте романа этих уютно-домашних стихов сенатора, как и стихов Пушкина, конечно, выходит за пределы, определяемые их прямым, локальным назначением. Если можно говорить о музыкально-катарсическом поле действия или хотя бы о мерцаниях лирического ореола в "Петербурге", то и стихики о "дурачке-простачке" в сложной взаимосвязи смыслов романа, в контрапункте его музыкальных сил оставляют свой след.

Усиливая стиховыми цитатами лирические проекции двух главных, далеко не положительных персонажей своего романа, Бе-

ный тем же способом пользуется и в других случаях. Так, в непотребной обстановке вульгарного петербургского кабака, в этом "поганом месте", перед лицом рассеянной пошлейшей, пакистой компании, из жерла "дикой" граммофонной трубы раздаются бездонно-глубокие, сакральные /в восприятии Белого/ звуки романса М.И. Глинки на слова Н.В. Кукольника "Сомнение" /"Уймись, волнения страсти" /стр. 205/⁸⁴. Здесь - противопоставление звучащей высокой музыки /это - уже не просто стихи, а музыка в прямом и переносном смысле/ и окружающей безобразной обстановки. Но здесь может возникнуть и другая потенциальная мысль - о присутствии "света", хотя бы только призрачного, мелькающего, в том, что, казалось бы, с ним несовместимо.

Такое же соотношение полюсов еще более четко и определенно проступает в беглой зарисовке пьяного веселья, которое издали наблюдал Дудкин в дворницкой своего дома. Веселящиеся сабутыльники, участковый писец Воронков и живущий в подвале сапожник Бессмертный, поют проникновенно-покаянные духовные стихи:

Вижу я, Господи, свою неправду:
Кривда меня в глаза обманула /стр. 300,301/
и т.д.

Но едва ли не самым ярким примером в этом ряду последовательной демонстрации лирических излучений, нисходящих на "страшный мир", и в какой-то микромере затаенных в его недрах, служат сцены, завершающие жизнь Липпанченко. Этот персонаж - законченный негодяй и провокатор /характерная фонетическая семантика его фамилии: липкость, выразительно подчеркнутая двумя п/. Но и он, жалкие остатки его человеческой природы не чужды

⁸⁴ В примечании к этому месту /"Петербург", стр. 667/, указывается: "Слова этого романса - один из лейтмотивов четвертой симфонии Белого: ее третья часть называется "Волнения страсти", строки романса многократно цитируются в "симфонии", приобретая значение разлуки с вечностью и томления души по запредельному..." /примеч. С.С. Гречишкина, Л.К. Долгополова, А.В. Лаврова/. - Цитата из "Сомнения" повторяется в романе и на стр. 236.

какого-го подобия лирической потенции. В разделе романа "Лебединая песня", предшествующей описанию ужасной расправы над ним, рассказывается, как он в присутствии дружелюбно внимающей ему жены, аккомпанируя себе на скрипке, "приятным баском" поет "Разуверение" Глинки /"Не искушай меня без нужды" - стр. 382, 383/. Этот романс на текст Баратынского имел для Белого, как и "Сомнение", большое личное значение - недаром два его стиха послужили эпиграфом для сборника "Урна" /1909/. И в сцене с пением Липпанченко, как и с пением "Сомнения", текст романсов намечен лишь в нескольких словах, но их музыкальный образ, исключительно яркий и хорошо известный читателям, действует на них, даже без слов, всей мощью своего лиризма - катарсического. В том же разделе Белый пишет об этом: "И негодня, ведь, имеют потребность пропеть себе лебединую песню /.../ Знал ли он, что поет? и - что такое играет? Почему ему грустно? Почему сжимается горло - до боли?.. От звуков? Липпанченко этого не понимал, как не понимал он и нежных им извлекаемых звуков..." /стр. 383/.

Большое значение в романе имеет лирическая тема времени. Стиховые цитаты, о которых выше шла речь, своей тональностью явно соотносятся с этой темой. Время в "Петербурге" это - поток, уносящий в вечность быстротекущие и беспокойные события жизни, смиряющий в своем всепокоряющем, отрешенном и печальном движении тревогу и суету сегодняшнего дня /см. раздел "Кариатида", где говорится о каменном гиганте, нависающем над подъездом правительственного здания и являющим образ презрительно-равнодушного к человеческим судьбам времени, - /стр. 264-266; стр. 348-349/. Тема времени связывается в романе с подчеркиванием внимания к старине /старинное оружие в доме Аблеуховых, скульптура, старинная архитектура/, к самому духу старины, невозвратному прошлому, подтверждаемому вкраплениями элементов языковой архаики. Я имею в виду, возвращаясь к сказанному выше, характерную для романа "Петербург" ироническо-игровую

стилизацию, имитирующую эстетические формы, которые в эпоху, о которой рассказывается в "Петербурге", уже вышли из обихода. Здесь следует говорить о подражании старинным, связанным с гоголевским стилем, риторическим пассажам в "Прологе" и о некоторых других местах и речевых оборотах романа.

Наиболее последовательно и ярко эта игровая стилизация сказывается в названиях глав "Петербурга". Эти названия, за исключением двух, в отличие от названий подглавок, имеют в основе одно и то же клише со словом "который", например "Глава первая, в которой рассказывается об одной достойной особе, ее умственных играх и эфемерности бытия". Такой тип названия глав в произведениях русской литературы XX века - редчайшее явление, которое мы встречаем, кроме "Петербурга", если не ошибаюсь, едва ли не в одной лишь стилизованной повести - в "Огненном Ангеле" Брюсова. Крупнейшие русские прозаики XIX столетия, за исключением Достоевского и Лескова, - Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Гончаров, Щедрин, Чехов - обозначали главы своих художественных произведений почти исключительно цифрами. Достоевский и Лесков в ряде романов и повестей прибегали к названиям глав, чаще кратким и не стилизованным, но иногда и многословным /"Бесы", "Братья Карамазовы", "Вечный муж", романы Лескова "Обойденные", "Некуда" и др./. Главы с названиями мы находим у В.А.Соллогуба, Григоровича, Писемского, Панаева и др. Встречаются они и в русской художественной прозе XVIII века /характерны, например, иронически-игровые названия в "Собрании повестей" М.Д. Чулкова "Пересмешник или славянские сказки"/.

Тяготение к названию глав с большей настойчивостью, чем в русской литературе, проявляется в западноевропейской художественной прозе. Наиболее пространными, выработанными, закрепленными формами названий глав произведений или сборников циклизированных новелл пользовалась классическая ренессансная литература. Эти формы каноничны для "Дон-Кихота", "Гаргантюа и Пантагрюэля", "Гептамерона" Маргариты Наваррской, эпической

поэмы Камюэнса "Лузиады", барочного "Симплициссимуса" Гриммельхаузена. В европейской литературе XVIII века и позже эта форма утверждается Лессажем, Свифтом, Вольтером, Смоллетом /"Перигрин Пикль"/, Голдсмитом /"Векфильдский священник"/. Пристрастие к многословным названиям глав мы находим у горячо любимого Белым Диккенсом /они особенно длинны в "Пиквикском клубе"/, иногда у Теккерея, Гюго /чаще в краткой форме/, Гофмана, Жан-Поля Рихтера и часто у Жюль Верна и у многих авторов с динамической, авантюрной фабулой.

При этом в общем развитии европейской литературы, как и русской, отчетливо проступала тенденция к замене названий глав их цифровым обозначением или /реже/ к их сжатой формулировке /названия-аннотации не принимаю во внимание/. Именно с такой традицией мы встречаемся у Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Ан. Франса. В тех же случаях, далеко не частых, когда сохраняются относительно длинные заглавия, они в новейшей литературе обычно воспринимаются как стилизованные, иронически ориентированные на старинные образцы.

Стилистика названий, которыми обозначил Белый главы "Петербурга", имеет именно такой характер. Это названия - явно и демонстративно стилизованные под старину, иронические, резко выделяющиеся на фоне художественной прозы XIX и XX века. Об эстетическом назначении этих названий у Белого мы можем судить лишь предположительно. Можно думать, что, расставляя эти игровые названия, Белый стремился к тому, чтобы в какой-то мере противопоставить в своем романе избытку темных хаотически-злых стихий сферу старинной шутки, долю нейтрализующей или преобразующей их забавы⁸⁵. Вместе с тем эта ориентация на "старинную стилистику" как бы ослабляет в содержании романа остроту переживаемой читателем злободневности, ведет его в мир "неопределенного времени", тянет его к тому, чтобы взглянуть на происходящее

⁸⁵ Ср. позднейшее суждение Белого о "Котике Летаеве". "Котик Летаев, - пишет Белый, - берет фразу /фазу? - Д.М./ преодоления древнего ужаса, может быть, Лемурии - в игру" /Андрей Белый. Почему я стал символистом..."/, стр. 9/.

почти как на прошедшее или полупрошедшее, притупляет "жало времени". Если эту черту романа, связанную со стилизованными зонами в его тексте, и трудно назвать явлением катарсического характера, то все же можно утверждать, что оттенок освобождающего действия искусства, присущий эстетической игре, здесь присутствует.

5

Лирическая стихия в "Петербурге" пронизывает весь его состав, его пейзажи, описание интерьеров, сюжетные ситуации, смешивается с переживаниями персонажей. Но в текст романа, согласно гоголевской традиции, вводятся "дополнительно" лирические отступления, "монологи", ведомые от лица автора, в которых эта стихия достигает наибольшей концентрации. Таких отступлений много. Среди них есть большие по размерам /в полстраницы или в целую страницу/ и совсем краткие авторские вкрапления, своего рода реплики. Границы этих отступлений не всегда можно определить - авторские лирические пассажи часто сливаются с соседним описательным или повествовательным текстом. И все же большинство из них может быть так или иначе выделено.

Во многих из них лирически развивается "гражданская", "историческая" тема в той специфической форме, в которой она преобладает у Белого /"О, русские люди, русские люди", стр. 28/, сигналы тревоги, ассоциированной с заунывным звуком "у", звуком взбудораженной России 1905 года, воющего пространства, пригородных пустырей, полей, лесов /стр. 77, 98, 114, 324/.

Такова же упомянутая выше введенная как отступление тема времени, которое символизируется фигурой каменного бородача, украшающего фасад многоколонного сановного Учреждения и наблюдающего с "грустной тысячелетней усмешкой" /стр. 348/ жизненные перемены и суету беспокойного мира /стр. 264-265, 346/. Таково громко звучащее пророческое отступление о Медном Всаднике и будущем России, которую ожидает и новая трагическая Калка, и новое победоносное Куликово Поле /стр. 99; метаисторичес-

кий вариант этого пророчества - на стр. 319/. Врезается в сознание читателя и лирическое отступление о Петербурге: о Невском проспекте /стр. 49/ и о Неве с ее зеленой водой, "кишащей бациллами", которая - вспоминает автор - в одну роковую ночь, в минуту отчаянья едва не стала его могилой /"Петербург, Петербург!.." - стр. 55-56; кратко повторяется на стр. 214/.

К отступлениям в романе Белого относятся и фрагменты, содержащие иронически-игровые обращения автора к читателю - его разговор о своем писании и позиции в романе, близкий по форме к так называемому "обнажению приема". Такого рода "обращенные тексты" иногда лишены лирической окраски /в разделе "Наша роль", стр. 36-37, или в ироническом обращении к "достойному читателю", стр. 225/, но, как правило, большая их часть звучит лирически. Катарсический характер этого лиризма, как и всякого лиризма, очевиден.

Исключительное значение имеет в романе пейзаж. Я говорю не о созданном Белым образе города в целом, в его материальном, социальном и духовном содержании, - образе, рождающемся из всего текста произведения. Речь идет о пейзажах в прямом ограниченном смысле, объединяющих эмпирически воспринимаемые реалии города и связанной с городом природы, которая сочетается с ним в органическое единство.

В наплывах пейзажных описаний сосредоточиваются едва ли не самые мощные силы романа. Белый находит в пейзажах основные его лейтмотивы. Он распределяет пейзажные фрагменты последовательно и ритмично на всем протяжении повествования. По своему общему содержанию и колориту в его петербургских пейзажах развиваются и обновляются традиции Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского. Возникает картина осеннего, октябрьского, дождливого, ветреного, промозглого Петербурга с "ядовитой гарью", сажей, гнилью, с гриппами, заползающими под воротник, с бесконечностью "ужасных проспектов" /стр. 55/, по которым ползет людская многоножка. Ко всему этому присоединяются особые общепринятые приметы Петербурга: хмурая, зеленоватая Нева, извая-

ние Медного Всадника, Исакий, заневские фабричные трубы, "плаксивые просторы" и небо с редкими просветами и еще более редким солнечным блеском. Все это, особенно живописание неба, пронизано метафорами, тяготеющими к мифологизации. Говорится, например, о ночи, которая "бросала грустно янтарные очи в туман" /стр. 54/, и о том, что "горестно простирали по небу клочкастые руки какие-то смутные очертания" /стр. 54/, что "какое-то фосфорическое пятно и туманно и бешено пронесилось по небу" /стр. 122; обе эти метафоры-мифологемы повторяются/, и о том, что "там, где днем перекинут Троицкий Мост, притуманились гнезда огромные бриллиантов над разблиставшимся роем кольчатых световых змей" /стр. 122/.

И этот пейзажный фон безостановочно вибрирует и движется. Оставаясь в основном таким, каким он здесь охарактеризован, он вместе с тем в каждом своем зренье меняется в зависимости от места, времени, дня, погоды и, в конечном счете, - душевной ситуации. И эти изменения происходят не только в переходах от одного пейзажного фрагмента к другому, но и в границах каждого из них. Внутри каждого фрагмента развивается борьба, которая приводит к различным пейзажным "развязкам" или к преобладанию тех или других борющихся сил. Полемика этой борьбы является прежде всего небо, тучи, вода, их освещение, а ее проявлением - поединки света и тьмы и вытеснение одних красок и форм другими. Уместно было бы сказать, что у Белого в "Петербурге" - своего рода "душевно-духовная метеорология", противоборство Ормузда и Аримана в их световой и метеорологической проекции. Если бы можно было представить Тернера или Рериха урбанистами, то, по-видимому, небесная трагичность их пейзажей в чем-то напоминала бы драматизированное небо "Петербурга". Эти злые, колдовские мраки и брезжущие просветы и вся эта трагическая борьба в небе, плывущем над Петербургом Белого, - одно из самых наглядных и представимых отражений того духовно-лирического действия, которое охватывает все содержание этого романа.

Драматическое столкновение сил в пейзажах Белого начинается с того, что их хмурый фон пронизывают ритмизированные волны лиризма, превращая хмурое в лирически-хмурое, то есть, при всей световой приглушенности целого, эмоционально их очищая.

И нередко это не только "нейтральный" лиризм, но лиризм, связанный с "добрыми", предметно выраженными эмоциями. "Надо /.../ заметить, - писала в своей газетной статье о "Петербурге" Мариэтта Шагинян, - что москвич Андрей Белый сумел почувствовать в Петербурге начало, ускользнувшее от внимания коренных петербуржцев, начало доброе; он увидел розовые петербургские зори, тогда как до него мы знали только о зорях белых или о кровавых закатах..."⁸⁶

Этот фон углубляется и доводится до высокого уровня сближения его эмпирической основы с представлениями о необъятности, бескрайности. Не случайно Белый говорит о "бесконечности" петербургских проспектов или о том, что "бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века" /стр. 55/. Здесь - освобождения из замкнутого пространства. При этом описательный пейзаж переводится в повествовательный, в своего рода "пейзажный сюжет". Образность, строящая этот сюжет, сложна, многозначна и, конечно, не может быть полностью определена столкновением "света и тьмы", но в конечном счете - в своем драматическом аспекте - определяется именно так, как борьба Ормузда и Аримана, о которой уже упоминалось⁸⁶. Крайними смысловыми точками, духовными полюсами, средоточиями этого "действия" являются в пейзаже "Петербурга" два возникающих в небе образа: "фосфорическое пятно" и "легчайшие пламена".

⁸⁶ М. Шагинян. "Петербург" Андрея Белого. "Приазовский край", 1914, 20 июля. /Ростов-на-Дону/.

⁸⁷ Гете в своей теории цветов, которую глубоко ценил Белый, сводит существующие в спектре цвета к явлениям света и тьмы. Возможно, что переживание цветов Белым складывалось по той же схеме.

О "фосфорическом пятне", бешено пролетающем в тучах, или о "пятне горящего фосфора" /стр. 100/, а также о фосфорическом свечении земных предметов и даже о "фосфорическом мире" /стр. 383/ Белый упоминает в романе не менее 20 раз. Так, мы читаем о "фосфорическом пятне" на страницах /помимо упомянуты/ 53,55, 122,214 и о фосфорических явлениях /в ряде случаев с близко стоящими повторами/ - на страницах 215,305,380,383. С "фосфорическим пятном" объединяются или взаимодействуют небесные мраки, подобие оседающего сверху пепла, темные, уносимые ветром, угрожающие облака.

Фосфорический огонь - искусственный, противоположный, демонический, inferнальный. Об этом свидетельствует, между прочим, исключительная агрессивность "фосфорического пятна" в небесных столкновениях и ошибках. В ореоле фосфорического мерцания представлена в романе двусмысленная, но отнюдь не добрая и не светлая, но скорее подымающаяся в область внеэтических решений роковая фигура Медного Всадника. Пределом в развитии оценок Петербурга как inferнального явления служит его сравнение с Гееной, "геенским пеклом", со смесью "из крови и грязи" /стр. 49/.

Всем этим владениям Аримана в петербургском пейзаже противопоставляется мир светлых отблесков, играющего, живого света и многоцветья в небе и на воде.

В своем изображении просветленных видений природы Белый, в духе модернистской традиции, с исключительной настойчивостью прибегает к образам драгоценных камней и подобных им самоцветов - рубинов, аметистов, бирюзы, яхонтов, изумрудов. В поэтике Белого этот ряд был закреплен еще сборником "Золото в лазури", где он выделялся как один из основных видов "сакральной символики". В пейзажах романа мы встречаем и "бриллиантовые гнезда" и "янтарные очи" /стр. 54/ и близкие к ним образы, расцвечивающие изображение невских водных просторов. Эта образность в тексте "Петербурга" достигает иногда исключительной концентрации, едва ли не опасной в эстетическом отношении. Таково, например, пронизанное этими образами описание Невы: "Выше шли неизмеримость розовой ряби; еще выше мягко, так не-

давно белые облачка /теперь розовые/ будто мелкие вдавлены перебитого перламутра пропадали во всем бирюзовом; это все бирюзовое равномерно лилось меж осколков розовых перламутров: скоро перламутринки, утопая в высь, будто отходя в океанскую глубину, - в бирюзе погасят нежнейшие отсветы: хлынет всюду темная синь,^б синевато-зеленая глубина: на дома, на граниты, на воду" /стр. 116/. Но, конечно, к символике драгоценных камней "доброе начало" в пейзажах "Петербурга" не сводится. Перед читателем предстают и "наливающиеся силой и бросающиеся из тьмы" "огоньки, огонечки" /стр. 150/, и "звук органного гласа" /стр. 145/, подымающегося в вихрях осенних листьев Летнего сада, и подобные "позитивные образы".

Однако кульминацию кратковременного торжества светлых сил в пейзажах "Петербурга" выражает образная формула "легчайшие пламена". Это - такой же лейтмотивный образ "духовной метеорологии" романа, как и "фосфорическое пятно", но с обратным знаком. О "легчайших пламенах" в светящемся небе сказано на страницах 147, 149, 198, 201. И почти во всех этих случаях образ "легчайшие пламена" совпадает с редкими, но очень вынятными и отчетливыми в музыкальном чертеже романа просветами в судьбе героев. Достаточно сказать, что один из таких особенно ярких просветов, имеющих в романе мистериальное значение - примирение супругов Лихутиных, - венчается именно этим небесным световым торжеством "легчайшего пламени". "Бритая голова /Лихутина. - Д.М./ рассмеялась так счастливо, - говорится в романе, - кто же мог теперь не смеяться, когда в небе смеялись такие легчайшие пламена?" /стр. 198/.

Не случайно это место и близкие к нему выявления подобной просветляющей "пейзажной магии" были выделены и обобщены в названной уже статье Мариэтты Шагинян: Вот когда, - пишет она, - плывут над Петербургом "розовые зори", счастливые зори освобождения от мук и обетованья добра. Как будто с космическими улыбками неба расколдовывается весь Петербург и добрые ангелы ходят по улицам, сея добро во всех сердцах..."

В приведенном выше примере /стр. 198/ "пейзажное", "при-

родное" просветление соединяется с просветлением, совершившимся в человеческом мире. Это один из самых высоких катарсических подъемов в "Петербурге". Но, наряду с ним, необходимо отметить и другой столь же высокий взлет в тексте романа, близкий в этом смысле к тому, о котором только что шла речь /соединение "природного" и "человеческого"/. Об этом рассказано в разделе "Журавли" /гл. 7/. В нем говорится о душевных терзаниях Николая Аполлоновича, о его тоске по самообновлению, и это связано с лирическим впечатлением от летящей над городом стаи журавлей. К этому эпизоду я еще вернусь /см. ниже стр. 112-113/.

Но просветления, выраженные с такой определенностью, - редкое явление в символическом фоне романа Белого. Как уже было отмечено, борьба светлых и темных сил в пейзажах "Петербурга" чаще всего кончается поражением света. Так, в разделе "Бегство" /глава 2-я/, казалось бы, небо просветляется, inferнальное "пятно горящего фосфора" превращается в обыкновенный месяц, "двусмысленное судно" на Неве /Летучий Голландец?/ "обернулось простой рыболовной шхуной", "все стало ясно". И вдруг та же картина на том же месте резко изменилась. "Снова бешено понеслись облака клочковатые руки: понеслись туманные пряди все каких-то ведьмовских кос; и двусмысленно замаячило среди них пятно горящее фосфора..." /стр. 100/.

Эта динамика процесса наступающей ночи дана и в разделе "Благороден, строен, бледен" /гл. 3/. Образ вечернего благолепия/это место уже приводилось в цитате/ поднят здесь почти до катарсического уровня. Но эта небесная идиллия мягко перебивается сигналом о неблагополучии: "и заката не будет". Такое же снижающее движение заметно и в описании Летнего сада с его "зодотым лесным шопотом" и "осенним багрецом", на которые опускающе дышит "ядовитый октябрь" /стр. 75,77/.

6

Коснувшись вопроса о лиризме, ритме и пейзаже романа Белого - тех компонентов, которые образуют его "фон", - следует об-

ратиться в связи с поставленной здесь основной темой к некоторым общим аспектам его содержания, организованного в сюжет⁸⁸.

Особенно важным представляется уяснение вопроса об отношении Белого к будущему.

"Петербург" Белого - роман о кризисе, об агрессивной бездуховности, нигилизме /по Белому - "панмонголизме"/ и смуте, охвативших Россию, в особенности верхние слои русского общества. Если определить идейную суть "Петербурга" в формулах Достоевского, можно было бы сказать, что Белый показывает в лице основных своих персонажей бесов XX века /провокаатор Липпанченко и его подручный, сыщик Морковин/, зараженных "бесовщиной" /оба Аблеухова, Дудкин/ и затронутых ею /Софья Петровна Лихутина/. Некоторые критики близки к тому, чтобы присоединить к отрицательным персонажам и императора Петра, Медного Всадника, символически персонифицирующего Петербург и возносящегося над ним⁸⁹.

Такую трактовку отношения к Петру в романе Белого нельзя считать вполне правильной. Конечно, Белый не мог бы согласиться с Вл. Соловьевым, который, в отличие от славянофилов, горячо сочувствовал "делу Петра" и дальнейшему развитию этого дела, признавая миссию Петра по сути христианской⁹⁰. Но Белый не вносит Петра в сонм "бесов", не делает его их вождем. Не случайно Петр наделен в романе, в отличие от "бесов", носителей одностороннего, "прямолинейного" зла, двусмысленным выражением

⁸⁸ Вопрос о языке романа, его составе и организации в этой работе не рассматривается. Этот существенный вопрос еще не развернут в литературе о Белом и ждет своего исследования.

⁸⁹ Иванов-Разумник склоняется к тому, чтобы признать отношение автора "Петербурга" к Медному Всаднику отрицательным /"Вершины", стр. 139-140/. Приблизительно такого же мнения придерживается и Л.К. Долгополов в своей статье "Роман А. Белого "Петербург" и философско-исторические идеи Достоевского" /сб. "Достоевский. Статьи и материалы", вып. 2. Л., 1976, стр. 219/.

⁹⁰ Вл. Соловьев. Несколько слов в защиту Петра Великого. Собр. соч., т. V, СПб., 1902, стр. 160.

лица и такой же улыбкой /стр. 99 и 214/. Не случайно Медный Всадник назван "великим" /стр. 99/. Тайна Всадника и его стремительного движения не вскрывается в романе, направленность этого движения остается загадкой для автора и читателя. Лишь в одном, хотя и очень знаменательном месте "Петербурга" /стр. 99/ Белый высказывает свою надежду на то, что символический Всадник, а значит - в проекции мысли Белого - и Россия не остановится в своем беге, не вернется вспять, и путь Всадника, какие бы сомнения он ни вызывал, должен привести к каким-то неотвратимым и вместе с тем желательным, апокалиптически осмысленным катаклизмам.

Из текста романа с полной определенностью можно вывести лишь то, что Всадник - олицетворение рока, воли и возмездия /"я гублю без возврата"/, и это возмездие, как оно ни ужасно, не лишено в этической логике "Петербурга" высшего значения.

Однако мысль о безвыходно-пессимистическом, "тупиковом" характере романа Белого опровергается далеко не одним лишь совершившимся и совершающимся справедливым возмездием, которое было в нем продемонстрировано и объектом которого был не только Липпанченко, но и другие, чуть ли не все персонажи и отчасти сам город-миф, о котором рассказывается. В литературе о "Петербурге" давно обращалось внимание на две введенные в его текст декларативные вставки с лирическим пророчеством о светлом преображении России и человечества. Конечно, возникновение в творческом сознании Белого этой веры в будущее было бы нельзя допустить, если встать на точку зрения некоторых исследователей, которые считают, что в "Петербурге" господствует признание кругового характера мирового движения, дурной бесконечности истории⁹¹. В самом деле, учение о круговороте, о повто-

⁹¹ См. статью Л.К. Долгополова "Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого "Петербург" /"Петербург", стр. 532, 603, 604, 606/.

ряемости явлений имело в мировоззрении Белого огромное значение, - вообще и в его "Петербурге". Эта концепция не только страшила его /в эмпирическом плане/, но и привлекала в плане умопостигаемом, как возвращение к "космическому детству", к "милой вечности" /на этой мысли построена его "Третья симфония"/. По своей внутренней изначальной суги главные герои романа, Абреуховы, являются, по Белому, повторением древних, порожденных "туранским", азиатским Востоком полумифологических архетипов, а "дело Петра" искаженно повторяется в истории России начала XX века и в сознании людей того времени. Белый, как автор первопечатной, "сириновской" редакции романа, не верил в скорое обновление России и ожидал, что ей предстоит пройти в будущем путь неизбежных исторических повторений: Цусиму, "новую Калку", Куликово поле /2-я глава, раздел "Бегство", стр. 99/. Может показаться, что безысходность дурной бесконечности действительно господствует в представлениях Белого как автора романа.

Но это не совсем так и даже просто не так.

Эпитет новая, присоединенный к слову "Калка", поставлен Белым не случайно. Контекст цитаты показывает, что этот эпитет в такой же мере можно было бы отнести и к Цусиме и к Полю Куликову. Белый имеет здесь в виду не тавтологическое, а обновленное повторение. У Белого, как и у Блока, хотя и с меньшей определенностью, мысль о "законе повторяемости" в индивидуальной жизни и в истории совмещалась с мечтой о преодолении этого закона, с верой в возможность грядущей победы светлого, гармонического начала⁹². В экстатической концовке авторского проро-

⁹² Об отношении Блока к мысли о "вечном возвращении" - в моей книге "Поэзия и проза Ал. Блока". Л., 1981, стр. 88 и др. - Концепции повторяемости и прогрессивной эволюции Белый в своих теоретических высказываниях пытается примирить в "законе спирального развития", поскольку в объемной спирали движение вперед и повторение /витков/ совмещаются /см. письмо Белого к Блоку от 6 января 1903 г., симфонию "Возврат", ч. II, XIX/, статью "Круговое движение" в "Трудах и днях", 1912, № 3-4/.

чества, о котором говорилось /"Бегство"/, преобладает не тема повторяемости или тупика, а мотив надежды:

"Куликово Поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родной землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся ко дну океанов - в прародимые, в давно забытые хаосы...

Встань, о, Солнце!" /курсив мой. - Д.М./

Л.К. Долгополов в названной выше статье 1976 года приводит по рукописи "Петербурга" зачеркнутую Белым последнюю поясняющую часть первой фразы этого абзаца. В восстановленном виде эта фраза читается так: "Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей: то господь наш, Христос"⁹³. Л.К. Долгополов, вероятно, прав, предполагая, что Белого побудило исключить последнюю часть этой фразы желание избежать прямого обнажения ее смысла, быть слишком прямолинейным, и Долгополов вполне справедливо связывает ее с другими концепционными моментами романа /там же/. Продолжая его мысль, можно было бы вспомнить очень весомую концовку 2-й главы. Эта глава заканчивается восклицанием "человека из народа", Степки, который цитатно повторяет Апокалипсис: "Ея, гряди, Господи Исусе!" /стр. 105/.

Это апокалиптическое восклицание не устраняет, а оформляет в фрагменте, о котором шла речь /стр. 99/, сосредоточенную в нем мысль о России, о ее судьбе. Белый пророчествует здесь о преобразении России, которое выразится в торжестве русских национальных начал, символически представленных именами таких старых русских городов, как Нижний, Владимир и Углич /стр.99/. Белый называет это "преображение" "прыжком над историей"; но этот прыжок, как видно из того же фрагмента, не вовсе оторван от исторических, национальных возможностей /не случайно в

⁹³ Л.К. Долгополов, стр. 223.

тексте названы реальные русские города/. Кроме того - и это еще более очевидно - "возврат" к исконно русскому духу /Нижний, Владимир, Углич/, как и проигрывание событий русской истории, разумеется, не могли представляться Белому как повторение в буквальном смысле. Белый думал, конечно, не о восставлении старой России, не о ее исторически неммыслимом повторении, а о том, чтобы ее духом исполнилось новое содержание и новые формы. В основе его мысли лежала не схема круга, а схема спирали.

Второй фрагмент, связанный с первым, - пророчество в разделе "Журавли" /гл. 7-я/. Это место непосредственно следует за описанием полуреальной встречи Николая Аполлоновича с прохожим в картузе, таинственным незнакомцем, "печальным и длинным", оказавшимся, как вскоре убедился Аблоухов, Сергеем Сергеевичем Лихутиним. Здесь говорится уже не о преображении России, а всего человечества, преображении, которое произойдет "через час, через год, через пять, а, пожалуй, и более - через сто, через тысячу лет", но все же произойдет.

"Но настанет день.

Изменится во мгновение ока все это. И все незнакомцы прохожие, - те, которые друг перед другом прошли /где-нибудь в закоулке/ в минуту смертельной опасности, те, которые о невыразимом том миге сказали невыразимыми взорами и потом отошли в необъятность - все, все они встретятся!

Этой радости встречи у них не отнимет никто". /стр. 319/.

Историческое здесь вытеснено апокалиптическим, и будущее становится близким к представлению о "Царствии Божием", которое, впрочем, нередко объединялось - и в литературе, и в народном сознании - с комплексом секуляротивных утопических надежд⁹⁴.

Конечно, такие пророчества, направленные к истории или к "сверхистории", и все, что в романе с ними связано, имеют ка-

⁹⁴ Об этом - в моей книге "Поэзия и проза Ал. Блока". Л., 1981, стр. 131-132.

тарсическое значение. Это - катарсический знак, сопровождающий мысль о будущем человечества.

Глубочайший смысл указанных "пророческих" фрагментов в поэтическом мире "Петербурга" выявляется не только текстом и подтекстом, но и высказываниями Белого, параллельными его работе над этим романом. К академическому изданию "Петербурга" приложены исключительно важные письма Белого, которые эти высказывания в себе содержат. Из писем видно, что Белого тяготило то, что он называл "сплинным" характером "Петербурга" /от слова "сплин"/ - его обращенность прежде всего к отрицательным явлениям /стр. 519/. В этих письмах /Э.К. Метнеру и Р.В. Иванову/ отражено также настойчивое желание Белого /оно не было осуществлено/ завершить свою дилогию "Серебряный Голубь" и "Петербург" - третьим романом, "Невидимый град", построенным на положительном содержании, на утверждении /стр. 516-520/. Стоит добавить, что мысль о творческой реализации символической идеи, соответствующей заглавию этого нового романа, представлялась Белому еще до создания "Петербурга" заданием всей современной русской литературы и не случайно связывалась с Львом Толстым. "С ним /Л. Толстым. - Д.М./ русская литература пошла к Новому граду, ей увиденному", писал Белый в 1911 году⁹⁵. В этом символе, по Белому, "сплошное "да"", "положительное средо"", то, "во имя чего" /стр. 519/, единство "стихий" и сознания - "жизнь подлинная" /стр. 516/, соединение того лучшего, что создано Востоком и Западом, "рождение Христова Импульса в душе" /стр. 520/. И этот синтез мыслится Белым на почве национально русской - "... Только подчеркивая и углубляя национальные черты, - пишет он, - мы земно подходим к небесному"⁹⁶. И в последнем абзаце "Трагедии творчества": "Не Петербург, не Москва - Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передоно-

⁹⁵ Андрея Белого. Трагедия творчества /Достоевский и Толстой/, М., 1911, стр. 9.

⁹⁶ Там же, стр. 26. Приведенная фраза в экземпляре, принадлежащем Блоку, была им подчеркнута /Библиотека Блока. ИРЛИ/.

ва, Россия - не городок Окуров. Россия - это Астапово, окруженное пространствами; и эти пространства - не лихие пространства: это ясные, как день Божий, лучезарные поляны"⁹⁷.

"Пророческие фрагменты" "Петербурга", о которых шла речь, по сути и являются предвосхищением духа этого задуманного, но так и не созданного произведения о "Новом Граде".

Но "световым центром" романа, тем, в чем Белый, бесспорно, видел его духовное средоточие, был образ "печального и длинного". С этим знаменательным образом связано помышление Белого о Христе.

Белый не был религиозным ортодоксом и к церковному, профессиональному мировоззрению относился свободно и независимо⁹⁸. Но почитание Христа, признание его высочайшего значения в сфере догматических религиозных ценностей проходит через всю его жизнь. В этом заключается одно из глубоких отличий его от Блока, который много думал о Христе, но относился к нему неровно - то чуждался и даже отталкивался от него /"не чувствую Христа"/, то принимал как всечеловеческую меру вещей /"Двенадцать"/. Белый всегда был предан идее Христа, но представления о нем у него менялись, отражая различные этапы духовной эволюции поэта. Даже основной "соловьевский" символ "София", объединявший младших символистов, мыслился Белым, в отличие от Блока, с привлечением "концепции Христа". Если Она вне Христа и если я в Ней и "к" Ней не с Христовым Импульсом, - писал Белый, ретроспективно восстанавливая свое мировоззрение в комментариях к письмам Блока, - то - случится "Гавририада", как только она изменит Облик; а она неизменно, как София вне Христа, ввергается в хаос⁹⁹. Одним из самых существенных периодов в развитии темы

⁹⁷ Там же, стр. 65. - Астапово - железнодорожная станция, где умер Л. Толстой.

⁹⁸ "...Религиозный догматизм, - писал Белый... - не в состоянии осветить и примирить многообразную сложность путей культуры" /А. Белый. "Орфей" - "Труды и дни", 1912, № 1, стр. 63/.

⁹⁹ Андрей Белый. Комментарии к переписке Блока /1926 г./ "Cahiers du monde russe et soviétique, 1-2, volume XV. Janvier-Juin, 1974, Paris, p. 96.

Христа /главным образом в эсхатологическом аспекте/ было время раннего творческого становления Белого. Тогда формировался сборник "Золото в лазури", в частности, и особенно насыщенный темой Христа отдел этого сборника "Багряница в терниях" /ср. статью Белого 1903 года "Священные цвета"/. Тема эта почти совсем не звучит в "Пепле" и в "Урне", но интенсивно развивается в "Четвертой симфонии" и в поздние годы - отражает и преломляет в себе поворот Белого к антропософии /отсюда - и образ "космического Христа" в поэме "Христос воскрес", прославляющий Октябрьскую революцию/.

В "Петербурге" образ Христа /"печальный и длинный", "белое домино"/ не повторяет аналогичных образов в предшествующем и последующем творчестве Белого, но, конечно, тесно связан с ними духовно. Образ Христа появляется лишь во второй половине романа - в главах 4-й, 6-й и 7-й.

"Печальный и длинный" - это постоянные эпитеты, опознавательная формула, которая служит ядром образа и сопровождает его при его появлениях. Знаменательно здесь сочетание этой пары эпитетов. "Печальный" - приложимо к человеческим образам всех иерархий, в том числе самых высоких. "Длинный" - не привычно для определения "возвышенных образов" и подходит, в плане обычного словоупотребления, к персонажам вполне "заземленным", внося в их характеристику долю иронии /"длинной", почти "долговязой" мыслится, например, фигура Дон-Кихота, который вместе с тем именуется "рыцарем печального образа"/. Соединение обоих эпитетов /оно необычно и парадоксально/, прежде всего, вносит в восприятие образа ощущение странности, подымая того, к кому оно относится, над рядом обыденности. Но эпитет "длинный", помимо других содержательных атрибутов образа, мешает "печальному и длинному" полностью выйти за пределы мира реальностей, как бы останавливает его на границе пространственного объективного мира. Таким двумерным и является в романе этот полупризрак-получеловек. В нем переплетаются мистериальные и слегка намеченные жизненные черты.

"Печальный и длинный" назван в романе "милым" /стр. 172/, "прекрасным и ласковым" /стр. 173/, "неведомым другом" /стр. 285/. Он не победоносен и не обладает внешней, материальной властью, но полон просветляющего людей, которые с ним встречаются, обаяния, и печален, потому что печален мир. Он молчит и требует молчания: прикладывает палец к губам. Видящие его слышат слова, которые он изредка произносит, но которые не звучат, а "как бы звучат", исходя из сферы "необъятного" /стр. 317/ и "невыразимого" /стр. 172, 252, 286, 318/, наполняющей и окружающей его образ. " - Вы все отрекаетесь от меня: я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете..." - повторяет он при встречах с людьми /стр. 173, 317/. У него "невыразимый всевидящий взор" /стр. 286/, "деревянная рука" /стр. 172/, "костенеющие пальцы" /о них - особенно настойчиво/. От его чела "грустно струится" "светлый свет золотой" /стр. 285/, кисти рук напоминают лилии /стр. 173/, а борода - "будто связка спелых колосьев" /стр. 172/. В доме Цукатовых он появляется в белом домино, но, уходя оттуда, надевает "рваное пальтецо" /стр. 173/. Однако эти бегло намеченные бытовые признаки лишь относительно связывают "незнакомца" /так он назван в романе/ с миром реальности, и он законно получает наименование среднего рода: "неизвестное очертание" и "дивное очертание" /стр. 173/. А когда он стоял, - рассказывается в романе, - начинало казаться, что "под маскою /маскарадной, которая на нем была надетая. - Д.М./ кто-то крепнет, безмерно-огромный". /стр. 173/¹⁰⁰

Авторы примечаний к академическому изданию "Петербурга" /С.С. Гречишкин, Л.К. Долгополов, А.В. Лавров/ считают, что сравнению бороды "печального" со "связкой спелых колосьев" предшествовал образ из стихотворения Блока "Вот он - Христос в цепях и розах" /"светлый, немного грустный - за ним восхо-

¹⁰⁰

См. замечание Блока в письме Ю.П. Анненкову от 12 августа 1918 года, в котором Блок поясняет гадательной аналогией свое восприятие образа Христа в "Двенадцати": "когда флаг бьется под ветром /.../, то под ним мыслится кто-то огромный" /Собр. соч., т. VIII, стр. 514/.

дит хлебный знак"/, тогда как деревянная рука этого персонажа восходит к католическим деревянным скульптурам Христа /стр. 665-666/¹⁰¹.

Возникает также мысль о связи фигуры "печального и длинного" с антропософским представлением о Христе /начало увлечения Белого Штейнером и его проповедью относится именно ко времени работы его над "Петербургом"/. Однако этот сложный вопрос вряд ли можно решить положительно. Стоит заметить, что в ранней, так называемой "журнальной редакции" "Петербурга" было приведено в форме цитаты письмо некоего неизвестного теософа, где говорилось в терминах Штейнера о предстоящем в скором времени "эфирном явлении Христа"¹⁰². Пророчества, вложенные в это письмо, были несомненно близки мыслям самого Белого. Но приведенную фразу Белый не ввел в письмо, вошедшее в основной "сиринский" текст романа. Содержание ее и вообще не имеет прямой связи с образом "печального и длинного". Можно прибавить к этому, что Белый в книге "Почему я стал символистом...", признавая большое влияние антропософии в тематике "Петербурга"¹⁰³, по-видимому, преувеличивал это влияние. По крайней мере, на следующей странице этой книги он сообщал, что "антропософией навеянные /в его романе. - Д.М./ темы не встречали отклика среди антропософов; перевод "Петербурга" на немецкий язык ужа-

¹⁰¹ По-видимому, возможно определить и ситуацию в биографии Белого, имевшую решающее значение в создании образа "печального и длинного". Речь идет о "странных переживаниях" Белого в Брюсселе, о которых он рассказывает в своих воспоминаниях и в письме к Блоку от 1 мая 1912 года. На связь этих воспоминаний и этого образа обратил внимание М. Юнгрен в своей уже упоминавшейся книге о "Петербурге" на стр. 59-60.

¹⁰² Это место "журнальной редакции" приводится в книге Иванова-Разумника "Вершины", стр. 148. Об "эфирном существе" Христа Р. Штейнер говорил в "христологическом цикле" "Пятое Евангелие", прочитанном в Христиании, в 1913 г., лекция 3-я.

¹⁰³ Андрей Белый. Почему я стал символистом..., стр. 94.

снул немецких друзей..." /то есть немецких антропософов/¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Там же, стр. 95. - Вопрос о характере и степени влияния Штейнера в "Петербурге" ставился литературой о Белом, но полностью еще не решен и подлежит исследованию. К.Н. Бугаева в беседах с автором данной работы решительно отрицала это влияние, утверждая, что на Белого в "Петербурге" влияла теософская литература, в которой он был в меру начитан, но не сама антропософская проповедь Штейнера. Это и подобное отрицание элементов штейнерианства в романе Белого основываются прежде всего на том, что Белый приобщился к антропософскому движению лишь весной 1912 года, когда основная часть "Петербурга" была уже написана /об этом: А. Тургенева: "Андрей Белый и Рудольф Штейнер", "Мосты", 1958, № 13-14, стр. 237/. Однако Белый, как известно, и позже, то есть после весны 1912 года, возвращается к работе над рукописью романа и коренным образом его передельвал, уже увлеченный штейнерианством. Кроме того, он и прежде читал некоторые книги Штейнера и знал в общих чертах о содержании его учения от лиц, в это учение посвященных /Эллис, Минцлова/. Тем не менее степень зависимости "Петербурга" и других художественных произведений Белого от штейнерианского комплекса не следует чрезмерно завышать.

Слушателей Штейнера притягивали тайна и сила, окружавшие ореолом его выходящую из ряда личность, и его большой ораторский талант. Но в писаниях Штейнера "тайна", как можно думать, разоблачалась, превращалась в сложный из теософских учений, дополненный собственными построениями, расщепленный черт по сю- и по ту-стороннего мира, - и такое превращение эту "тайну" унижало. Штейнер в своих книгах перекладывал ее на язык рационалистических фантазий, то есть лишал ее поэзии и перспективы, превращал "четырёхмерный" мир в трёхмерный, если не двухмерный, плоский, который только прикидывался "четырёхмерным". Присутствие в "Петербурге" и особенно в "Котике Летаеве" теософско-антропософского импульса ни в коей мере нельзя игнорировать. Но в них, как и вообще в художественном творчестве Белого, он трансформировался, в известной мере очищался от навязчивых догматических схем, характерных для первоисточника, и преломлялся трагическим сознанием, которое в системе Штейнера отсутствовало или подавлялось. От этих схем по-видимому свободен и образ "печального и длинного" в "Петербурге". Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить этот образ с "христологией" Штейнера, хотя бы с печатным текстом его лекций "Пятое Евангелие" /1913/, а также изложением этого цикла у Белого в его книге "Воспоминания о Штейнере" /Paris, 1962, гл. 2/. Образ "печального и длинного" не только расходится с циклом лекций Штейнера, но, думается, и с тем, что извлек из них Белый в своем изложении.

Белая, в своей художественной практике отнюдь не отвергавший реальной действительности и реальных образов, не мог остановиться на чисто спиритуальной фантастике в подходе к фигуре "печального и длинного". Эпитет "длинный" сам по себе не согласуется с антропософской медитацией. Этот образ в тексте "Петербурга", как уже говорилось, имеет реальную проекцию. Впервые этот материализованный призрак возникает на балу у Цукатовых перед Софьей Петровной облеченный в белое домино /1/, с "белолынной" бородкой как неизвестный и благостный спутник Лихутиной. Он выводит ее из дома и вызывает для нее извозчика. В первый момент ей показалось даже, что этот незнакомец - ее муж Сергей Сергеевич Лихутин, подпоручик /раздел "Белое домино", стр. 172-174/. Но она обманулась: оказалось, что он одевается не в офицерскую шинель, а, как уже отмечалось, в "равное пальтецо" /стр. 173/. Тот же таинственный персонаж ходит по 18-й линии Васильевского острова /стр. 285/, и какая-то старушка называет его Мишей /стр. 286/. И еще - эпизод. Николай Аполлонович встречает его - "грустного и милого" - на улице в образе прохожего в картузе с распущенным зонтиком, но вскоре признает в нем опять-таки Лихутина /стр. 318-320/. И еще "встреча" с ним младшего Абреухова. На этот раз его образ на миг сливается в восприятии Абреухова с образом Александра Ивановича Дудкина: что-то неуловимое, но странно напоминающее переживание близости печального и прекрасного незнакомца повеяло на Николая Аполлоновича от слов Дудкина, рассеивающих мучительные мысли Абреухова и вселяющих в него надежду /стр. 252/. Но самым неожиданным и парадоксальным для читателя является мгновенно возникшее в смятенном сознании Николая Аполлоновича видение "печального и длинного", который оказался околоточным надзирателем, следившим за порядком у подъезда Цукатовых /стр. 181-182/.

Внутренний смысл всех этих "встреч" - один и тот же /независимо от формы реализации происходящего/ - фиксация момен-

тов катарсиса: минутного просветления, душевного исцеления, очищения героев. Об источнике, генезисе этих "моментов очищения" Белый не говорит прямо. Для него они, вероятно, настолько же трансцендентны, насколько и имманентны сознанию героев, - то есть столь же "божественного", как и "человеческого" происхождения. Это - выявление мировой и человеческой совести, индивидуальной или рождающейся в единстве "я-ты-мы-ты" - помощь и руководство совести.

Созданный Белым образ Христа в земном облики, "печально-го и длинного" незнакомца, бесспорно, вполне оригинален и самобытен. Но тенденция к изображению Христа в современной жизненной обстановке, даже в быту, распространена в мировом искусстве, между прочим в русском фольклоре. Так, в сборнике А.Н. Афанасьева "Народные русские легенды" /Казань, 1914/, приведен целый ряд сказаний о хождении Христа в нищенском рубище, одного или с апостолами /чаще с ап. Петром/ или с Николаем Угодником, по русской земле. Таким образом, стихотворение Тютчева на эту тему /"Эти бедные селенья"/ имело вполне определенную фольклорную опору¹⁰⁵. А.Н. Пыпин в статье, приложенной к сборнику Афанасьева, называет этот мотив "одним из любимых мотивов легенды вообще". "Христос, - пишет он, - является на земле обыкновенным человеком, чтобы испытывать людей и направлять их на добрые дела"¹⁰⁶. Христос в этих легендах ходит по деревням, просится на ночлег, разделяет с бедными мужиками их трапезу, помогает им молотить, братается с кем-то из них, становится крестным мужицких детей, вознаграждает мужиков за малое их добро, совершая очень простые, "бытовые" чудеса, и карает за черствость и грехи. Он - странник, бредущий по дорогам, как нищий. Этот обобщенный образ заменяет описание его внешности

¹⁰⁵ Стоит отметить переключку стихов из этого стихотворения /1855 г./ с фразой о Христе в повести Лескова "На краю света" /1876/ /"Он в рабьем зраке так я ходит, не имея, где главы приклонить от Петербурга до Камчатки/, гл. I/.

¹⁰⁶ А.Н. Пыпин. Русские народные легенды - в указ. кн. А.Н.Афанасьева.

и одежды, так, что лишь в единичных случаях появляются определения "муж лицом светел".

В духовных стихах образ Христа-странника, сошедшего к людям на русскую землю, возникает крайне редко, но иногда все же встречается и в них.

Белый несомненно был хорошо знаком с поэзией народа, особенно - сектантской, и созданный им образ "печального и длинного", идущего по улицам города рядом с другими людьми, похожего на них, мог быть если не навеян, то подтвержден, санкционирован этой поэзией.

Но импульс к созданию образа "печального и длинного" был воспринят Белым не столько от фольклора, сколько от литературы.

Образ Христа в той обрисовке и с той миссией, которые были закреплены за ним в русских народных легендах, насколько мне известно, встречается в русской литературе XIX века редко, хотя все же мы находим его у Тургенева /"Христос", 1878, из цикла стихотворений в прозе/ и у Лескова /"Христос в гостях у мужика", в какой-то мере - "Томление духа"/. Но особенно важен этот образ в названном уже стихотворении Тютчева и в "поэме" "Великий инквизитор" из романа Достоевского "Братья Карамазовы". Можно предполагать, что фигура "печального и длинного", самый замысел ее, "право" на этот замысел и некоторые черты его образа не остались без влияния этого произведения Достоевского.

Иван Карамазов, сочинитель "поэмы", процитировав стихи Тютчева /"Удрученный ношей крестной" и т.д./, говорит о Христе так: "И вот он возжелал появиться хоть на мгновение к народу, - мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному, но младенчески любящему его народу /.../. По безмерному милосердию своему он проходит еще раз между людей в том самом образе человеческого, в котором ходил три года между людьми пятнадцать веков назад /действие "поэмы" относится к XVI столетию. - Д.М./... Он появляется тихо, незаметно, и вот все - странно это - узнают его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают его /.../. Он молча проходит среди них с тихой

улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью"¹⁰⁷. Все это по духу и описанию близко к тому, что говорится о "печальном и длинном" в романе Белого¹⁰⁸.

У Достоевского это скорее лишь предпосылка к образу, его контур, который так и не стал образом в полном смысле слова. У Белого фигура Христа ближе к образной форме, чем у Достоевского. /Ведь у Достоевского "Великий инквизитор" - изложение поэмы, а не она сама./ Даже призрачность, изменчивость очертаний "печального и длинного", которой нет в "Великом инквизиторе", как это ни парадоксально, придает этой фигуре долю художественной убедительности, образоподобие. Ту же функцию имеет гротескное, невозможное у Достоевского и в реалистической литературе XIX века, лейтмотивное определение "печальный и длинный".

Как уже было сказано, в конкретном живописании образов Христа у Достоевского и Белого выявляются общие признаки. Оба персонажа просветляют и потрясают сердца людей. Оба молчаливы. У Достоевского Христос безмолвствует до конца поэмы /"он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит", - поясняет "повествователь", Иван Карамазов/¹⁰⁹. У Белого речь его беззвучна, только кажется при встречах, что он говорит, и все беззвучно произносимое им сводится лишь к нескольким словам: " - Вы все отрекаетесь от меня..." и т.д. /стр. 173/. И еще: "Встань...", - "Иди...", - "Не грешి..." /стр. 318/. У обоих писателей он - тихий, незаметный, но его узнают. Но эти образы не только совпадают, но и отличаются друг от друга.

107 Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы. Полн. собр. соч., т. 14, 1976, стр. 226-227.

108 В качестве одного из промежуточных звеньев, соединяющих изображение Христа у Белого и Достоевского, следует отметить беглую зарисовку его образа в романе "Пруд" А. Ремизова /СПб., 1908, стр. 90/. Христос в этом романе - один из участников пасхального шествия: "И кто это там посреди нищей толпы, кто это там в светлых одеждах на понурые головы возлагает руки свои, чей это голос из скорбей выплывающий, над всеми звучит голосами: Мир вам". /Об этом - в примечании к роману "Петербург", изд. 1981 г., стр. 666/.

109 Ф.М. Достоевский, там же, стр. 225.

У Достоевского узнают его все - народ: "Народ непобедимую силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним."¹¹⁰ У Белого "узнают" его, переживают его присутствие лишь отдельные персонажи, люди, уязвленные жизнью, - те, перед кем он является, и лишь в редкие минуты душевной смуты. В отличие от "поэмы" Достоевского, в романе Белого Христос возникает не в собственном, присущем ему человеческом облике, а в непривычных для него обличьях, даже в домино /1/, выступает как "инкогнито"¹¹¹, и поэтому человеческая масса, толпа /толпа XX века/, не может признать его и сплотиться вокруг него, как это происходило в поэме о великом инквизиторе: миры Белого и Достоевского не тождественны и отражают каждый - свою эпоху.

С этим убыванием божественных сил Христа и изменением содержания времени связано и различие в чудесах. Христос "Легенды" Достоевского творит чудеса по-евангельски, в прямом, материальном смысле: возвращает слепому зрение и воскрешает мертвую. "Печальный и длинный" в роли такого чудотворца не выступает. Чудеса, совершенные им, - это, чудесное и блаженное просветление людей, которые с ним в редкие моменты соприкасаются.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Определение "инкогнито" было применено к Христу Сереном Киркегором в его книге "Обучение христианству и наставительное рассуждение..." /В английском переводе: "Training in Christianity and the Edifying Discourse which accompanied it by Søren Kierkegaard", Princeton, 1944, p. 127-132/. "Христос, - писал Киркегор, - от века принял свободное решение: быть инкогнито". Этот символ /инкогнито/ был использован и в применении к современному "богооставленному" миру Н.А. Бердяевым. С его точки зрения в мире, полном зла, лишённом Промысла, Бог /Христос/ - не сила, не власть, не бытие, не каратель, а правда, совесть и выступает как инкогнито именно в этой его ипостаси /Н.А. Бердяев. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Paris, 1952, стр. 11-24/. Бердяев переносит понятие "инкогнито" и на самосознание личности: "Свобода духа мне казалась связанной с инкогнито" /Николай Бердяев. Самопознание. Paris, 1949, стр. 39/. Пока мы не располагаем сведениями о том, что Белый был знаком с сочинениями Киркегора, но его изображение "печального и длинного", по-видимому, переключается с концепцией датского философа независимо от этого знакомства.

Можно подумать даже /эта мысль не превращается в уверенность/, что не Христос "Петербурга" несет это блаженное просветление, а само просветление превращается в видение Христа, что в сознании персонажей рождается это видение, а не оно их просветляет. Намек на эту "антропологическую" версию в мировоззрении Белого и в его романе присутствует.

Соприкосновение "печального и длинного" с духом страдающих героев, мистерия этих встреч - одна из важнейших тем "Петербурга". Она бесспорно связана с антропософским утверждением - отнюдь не новым - о "рождении Христа" в человеческом Я на известной ступени внутреннего пути человека. Но явление "печального и длинного" в какие-то моменты жизни героев "Петербурга" - не только феномен их духовного развития или опыта, но и некая помощь, возникающая из недр их духа или /а может быть, вместе с тем/ посылаемая им из трансцендентного мира. Конечно, такие феномены могут быть художественно убедительны лишь при условии, что личность героя будет показана с допущением возможного присутствия в ней светлого и доброго начала. И, действительно, этими духовными фундаментами персонажи "Петербурга", хотя и в малой мере, обладают. Не случайно в наиболее светлые мгновения его жизни у Николая Аполлоновича возникало чувство возврата к позабытому, но еще живому, невыразимому и светлому, "катарсическому" воспоминанию /своего рода "анамнезис"/ - о детстве, то ли эмпирическом, то ли "умопостигаемом" /стр. 315, 317/.

Еще Иванов-Разумник обратил внимание на то, что образ "печального и длинного" - не частность в романе Белого, но имеет непосредственное отношение к самому ядру, к самой сути этого романа и к судьбам его героев¹¹². Это мнение не вызывает возражений. Его следует дополнить лишь тем, что и мотив "детства", связанный с образом "печального и длинного", звучит в "Петербурге" исключительно настойчиво и проникновенно. Этот мо-

¹¹² Иванов-Разумник. Вершина, стр. 78.

тив появляется, как мы увидим далее, в лирической ауре почти всех основных персонажей романа.

7.

Уже упоминались введенные в роман Белого лирические пророчества о духовном возрождении России, которое, согласно этим пророчествам, по-видимому, должно совершиться под знаком Христа. Но эти мысли, связанные /относительно/ со славянофильскими традициями, не вытекают из сюжетной сути романа. Они даются как согласованное с ней, но не обусловленное ею дополнение. /Очевидно, Белый как художник не чувствовал за собой права настаивать на этой утопии./ Сфера реализованного в романе влияния "печального и длинного" - не народ, не нация, не среда, а люди, их одинокие души и их человеческие отношения.

Единственный персонаж в романе, который имел как будто прямое отношение к этой сфере, - случайно появившийся в городе деревенский мастеровой Степка. Значение его фигуры в "Петербурге", слабо отмеченное большинством исследователей романа, с полным основанием подчеркнуто в упомянутой уже книге Н. Валентинова - книге грубо пристрастной, но в своей документальной части полезной¹¹³. Степке отводится в "Петербурге" немного места - меньше 10 страниц, но образ его написан ярко и рельефно. Это - "человек из народа", хотя и "сын захудалого лавочника", не тронутый цивилизацией, живущий в мире смутных слухов и нашептываний. Он был связан с сектантами, изображенными Белым в романе "Серебряный Голубь", но, видимо, не поддавался влиянию их темной, демонической мистики. Он проникнут стихийным, полным мифологических домыслов христианским сознанием. Он чувствует, вместе с автором, угрозу, исходящую от "восточного", "туранского" нигилизма и шарахается от подозрительных,

¹¹³ Н. Валентинов. Два года с символистами. Stanford, California, 1969, стр. 194, 196.

по его мнению, "бесподобных" посетителей Дудкина. Он утверждает, что "Расся" - Христова /стр. 308/, и надеется на "Второе пришествие" /стр. 105/. Вероятно, его образ мог бы развиваться в романе до роли демонстративного носителя "народной правды" в том смысле, в каком представлял ее себе Достоевский или славянофилы, или уподобиться по своей функции толстовскому Платону Каратаеву или мужику Акиму из "Власти тьмы".

Но в сюжете романа он - не более чем эпизодическое лицо. Он выявлен скорее словесно, чем "субстанционально", в недомолвках, лишен силы и пафоса, без которых голос его повисает в воздухе. "В "Петербурге", - пишет В. Иванов, имея в виду прежде всего Степку, - русское томление духа намечено лепетом простых душ - темно и немощно".¹¹⁴ Но, конечно, "немощность" Степки - не художественный просчет Белого, а органическое и соответствующее авторской воле явление всей концепции романа. Связь образа Степки со сферой "печального и длинного" - бесспорно существует, но она не развернута, намечается смутно и не пропущена сквозь катарсическое переживание.

Особое место среди героев "Петербурга" занимает подпоручик Сергей Сергеевич Лихутин. По рождению он принадлежал к стародворянскому роду /стр. 62/, но откололся от своей семьи и никаких признаков родовитости в его личности и поведении не показано. Пользуясь традиционным историко-литературным термином, имеющим столь же социальный, как и сверхсоциальный смысл, его можно было бы назвать "простым человеком". Белый так его и называет /стр. 131/. Лейтмотивная фраза, которая с чрезвычайной настойчивостью сопровождает его имя в романе - "он где-то там заведывал провиантами", - исчерпывающим образом определяет его положение в обществе и внешнюю сторону его личности.

¹¹⁴ В. Иванов. Вдохновение ужаса. "Родное и Вселенское", стр. 91. - Кстати, можно прибавить, что и образ "печального и длинного" показался христиански ориентированному В. Иванову "сомнительным и уклончивым" /там же, стр. 92/.

Лихутин религиозен, набожно молится, но эти беглые упоминания недостаточны для определения его лица. Он - человек с чистым сердцем, скромный, добрый и терпеливый, который "любит всех" людей /стр. 64/. Он лишен интеллектуальной культуры, не блещет умом, свято и наивно почитает честь офицерского звания, но в критические минуты умеет быть принципиальным, смелым, решительным, гневным. У него - "голубой кроткий взор" /стр. 198/ и "чудесное этих глаз выражение" /стр. 68, ср. 317/ - фраза с ритмической, поднимающей тон инверсией. Р. Штейнер в 1-й лекции своего курса "Мистерия Голгофы" утверждал, что носителями "Христового импульса" являются не философы и теологи, а чаще "простые люди". Думается, Белый мог усвоить эту мысль не только от Штейнера, но в большой мере из других источников - из произведений многих русских писателей XIX века. Ведь и его загадочный печальный незнакомец, как "простые люди", надел на себя "рваное пальтецо" и ходит в порывевшем картузике /стр. 173, ср. 318, 319/.

Существенно важным моментом, проясняющим концепцию романа, являются соотносимость внутреннего и внешнего облика Лихутина с образом "печального и длинного" /синий - голубой взгляд, "белокурая" или "белолынная" борода, стр. 68, 173, 191, 320/. Недаром, как уже говорилось, жена Лихутина, Софья Петровна, встретив "Белое домино" на балу у Цукатовых, приняла его вначале за своего мужа, Сергея Сергеевича, и в сцене примирения с мужем он предстал перед нею "долговязым, печальным" /стр. 198/. Не случайно, как уже отмечалось, и Николай Аполлонович, увидев на улице "грустного и милого" прохожего, человека в картузике, - подобие "печального и длинного", - к которому чудесно потянулась душа Абреухова, в следующий момент признал в нем вполне прозаического подпоручика Лихутина /стр. 319-320/. Эта близость Лихутина к духу и облику "печального и длинного", "смешанность", "замещаемость" их образов исключает в романе возможность их "встреч", которые происходили с другими персонажами. Но личность Лихутина в целом ближе к этой сфере, свет-

лае, чем личности других героев. Он оказался, как уже говорилось, не просто добрым и терпеливым человеком, но и способным к проявлению неподозреваемой в нем благородной воли, напора, сказавшимися в его отчаянной попытке предотвратить организованное провокацией преступление - убийство сенатора Аблеухова, которое должен быть совершить сын сенатора. Светом, исходящим от его личности, освещается одна из самых сильных и воодушевленных сцен романа - эпизод примирения супругов Лихутиных после неудавшегося самоубийства Сергея Сергеевича /стр. 196-198/.

В этой сцене торжествуют эмоции прощения и любви, очищающие от душевной смуты. Говоря о наиболее действенных катарсических подъемах в романе Белого, этот эпизод следует поставить на первое место. Его художественная убедительность, его "диалектичность" укрепляются тем, что Белый отметил и комическую сторону неудавшегося самоубийства. Эпизод вполне мотивирован психологически, но вместе с тем мы воспринимаем в нем и сверхпсихологический уровень. Он окружен внутренним световым излучением, исходящим от душ героев, соединенных в чуде их нового сближения, и сияющим, расцветающим за окнами во всей прелести и красоте лучезарным утром. О значении этого небесного действия уже было сказано в своем месте. Здесь же нужно обратить внимание на сюжетную связанность его в романе с мистерией примирения Лихутиных и со свежим еще, туманным и светлым воспоминанием Софьи Петровны о только что пережитой ею благостно-упоконительной "встрече" с "печальным и длинным". Все это в своем единстве и вносит в сцену высокий катарсический пафос. Я позволю себе вновь повторить цитату о "легчайших пламенах" и частично ее продолжить. Софья Петровна, "ангел Пери", легкомысленная и простоватая, вздорная барыня, вернувшись домой, к своему ужасу убеждается, что муж ее, с которым она недавно поведорилась, только что пытался повеситься. Потрясение перестраивает ее, побуждает в ней ее человеческую природу /минутно или

надолго - читатель не узнает/. Она дрожит, мертвеет, горбится. Но вот разгорается утро: "Там за окнами брызнули легчайшие пламена", и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розоватая рябь облачков, будто сеть перламутринок; и в разрывах той сети теперь голубело чуть-чуть: голубело такое все нежное; все наполнилось трепетной робостью; все наполнилось удивленным вопросом: "Да как же? А как же? Разве я - не сияю?" /.../ Над душою ее вдруг прошлись легчайшие голоса: и ей все просветилось /.../ Ее сердце наполнилось неожиданным трепетом и удивленным вопросом: "Да как же? А как же? Почему я забыла?" /.../

"Софья Петровна /.../ тихонько заплакала: чей-то образ далекого и вновь возвращенного детства /образ забытый не вовсе - где она его видела: где-то недавно, сегодня?/: этот образ над ней поднимался, поднялся и вот встал за спиной. А когда она повернулась назад, то она увидала: за спиной стоял ее муж, Сергей Сергеевич Лихутин, долговязый, печальный и бритый: на нее поднимал голубой кроткий взор:

- "Уж прости меня, Сонюшка!"

Почему-то она припала к его ногам, обнимала и плакала:

- "Бедный, бедный: любимый мой!..."

Что они между собой шептали, Бог ведает: это все осталось меж ними; видно было: в зарю поднималась над ней его сухая рука /подобие благословения. - Д.М./:

- "Бог простит... Бог простит..."

Бритая голова рассмеялась так счастливо: кто же мог теперь не смеяться, когда в небе смеялись такие легчайшие пламена?" /стр. 197-198/.

Рассматривая эпизод примирения Лихутиных, следует выразить несогласие с характеристикой его, данной в серьезной и содержательной книге о Белом его английского исследователя Джона Элсворта. Д.Д. Элсворт признает этот эпизод в известной мере трогательным /"to some extent moving"/, но усматривает в нем неестественность, тенденцию к сентиментальности и клише,

которые будто бы снижают психологическую ценность эпизода¹¹⁵. Если называть данное в прямой форме лирически окрашенное воспроизведение непосредственного человеческого чувства и душевной потрясенности сентиментальностью, а в лирическом изображении повторяющихся явлений человеческой жизни /любвное свидание, смерть, ссора, примирение и т.д./, какое бы индивидуальное содержание в эти явления не вкладывалось, - видеть клише, то мнение Д. Элсворта справедливо. Однако с такими обобщениями согласиться нельзя, сам Элсворт, разумеется, их не выдвигает как принцип, хотя его суждения о сцене примирения Лихутиных могут, по сути, основываться именно на подобных предпосылках. На мой взгляд, эпизод, о котором идет речь, не противоречит образам персонажей, - хотя в деталях не лишен переживания, - отнюдь не похож на клише /разработан и осмыслен вполне оригинально/ и полон глубокого чувства, которому отдаются персонажи, которое реализуется в авторском обрамлении и которое, конечно, нельзя свести к сентиментальности. Значение сцены примирения в судьбе Лихутиных и в концепции "Петербурга" подтверждается и тем, что о взаимоотношениях супругов Лихутиных в романе больше не упоминается. Сцена примирения выглядит просветленной развязкой их отношений.

Лирический пафос этой сцены, как и другие подобные ей катарсические подъемы в романе Белого, - не редкое явление в повествовательной литературе, особенно у таких авторов, как В. Гюго, Толстой, Достоевский, конечно, Лесков. Содержание этих катарсических взлетов, если подходить к ним обобщенно, мыслится под знаком того, о чем говорится в "старинных стихах", которые Лесков поставил эпитафией к рассказу "Пигмеи" /цикл "Праведники"/: "Почувствовать добра приятство Такое есть души богатство, Какого Крез не собирал". Конечно, "добро" у Белого следует понимать не только как моральную, тем более моралисти-

¹¹⁵ J.D. Elsworth. *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*. Cambridge University Press. 1983, p. 93, cp. p. 110.

ческую категорию, но как выход за пределы эгоистического д, как универсальную и высокую форму связи с жизнью людей, с жизнью всеобщей, как приобщение к "музыке", гармонии и красоте мира.

В художественной литературе различимо и длительное, сквозное катарсическое действие, например, связанное с личностью какого-либо персонажа, и проявление кратких "катарсических озарений", возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов. Так, в повести Лескова "На краю света" долгодействующей катарсической силой является вначале образ простодушного и мудрого отца Кириака и позже - сменившего его и как бы продолжившего его духовное действие праведника-туземца, тогда как катарсическим финалом повести служит событие - чудесное спасение погибавшего в снежной пустыне архиерея. Роман "Война и мир" насыщен катарсической энергией в большей мере, чем многие другие великие произведения XIX столетия. Катарсическое движение в нем совсем иное, чем, например, в "Преступлении и наказании". В романе Достоевского это - постепенное раскрытие некоторой жизненной /а для автора - и религиозной/ правды, осуществленной в человеке, изведавшем опыт преступления, возмездия и очищения. В романе Толстого это - очистительная борьба за родину, устремленность к победе в трагической и справедливой народной войне и движение к прочному и нравственно санкционированному жизненному устроению главных героев или к скорбному откровению, данному смертью /кн. Андрей/, Сюда относятся и напряженное морально-поэтическое чувство, и высокие духовные искания главных персонажей, и влекущий их пафос "общей жизни", и светлая игра жизненных сил /особенно в Наташе/ - все это образует катарсические линии и подъемы, которые лежат в самой основе толстовского романа. Вся художественная субстанция "Войны и

мира" очигающая и просветляющая¹¹⁶.

Но ближайшими параллелями к эпизоду примирения Лихутиных могут послужить, как мне кажется, два полных катарсического смысла сюжетных узла двух крупнейших созданий русской прозы: примирение Каренина и Вронского у постели умиравшей Анны /ч. 4, гл. 17/ и примирение Шатова со своей женой в "Бесах" /ч. 3, гл. 5/. Вряд ли можно говорить о прямом влиянии старших писателей на сюжетную сторону и "авторское обрамление" аналогичного /относительно/ места в романе Белого, но катарсический пафос всех этих эпизодов в какой-то мере соизмерим.

Достоевский, как известно, оценивал "Анну Каренину" при первом чтении очень сдержанно. Но место, о котором идет речь, впервые прочитанное им в "Русском вестнике", глубоко взволновало его и заставило пересмотреть свою оценку этого романа. "...Вдруг все предубеждения мои /против "Анны Карениной". - Д.М./ были разбиты, - писал Достоевский в "Дневнике писателя" 1877 года. - Явилась сцена смерти героини /потом она опять выздоровела/ - и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековая жизненная правда и разом все озарила. Эти мелкие, ничтожные и лживые люди стали вдруг истинными и правдивыми людьми, достойными имени человеческого, - естественной силой природного закона, закона смерти человеческой. Вся скорлупа их исчезла и явилась одна их истина. Последние выросли в первых, а первые /Вронский/ вдруг стали последними, потеряли весь ореол и унизились; но, унизившись, стали безмерно лучше /.../ Ненависть и ложь заговорили словами прощения и любви /.../ Все простили и оправдали друг друга. Сословность и исключитель-

¹¹⁶ Максимум катарсических подъемов в четырехтомном романе Толстого - в томах 2, 3 и 4 /приблизительно, по 9-11 на том/, минимум - в томе 1 и в эпилоге. Эти подъемы чаще всего реализуются в определенных моментах, эпизодах или кульминациях жизни героев. Таковы главы о Бородинском сражении, описание переживаний князя Андрея на поле аустерлицкого сражения, рассказы о том, как Наташа добывается размещения раненых на ростовских подводах, о милосердном отношении русских к пленным неприятелям /т. VI, ч. 4, гл. 6/, авторская апология Кутузову /там же, гл. 5/ и др.

ность вдруг исчезли и стали немыслимы, и эти люди из бумажки стали похожи на настоящих людей! Винаватых не оказалось: все обвинили себя безусловно и тем тотчас же себя оправдали. Читатель почувствовал, что есть правда жизненная, самая реальная и самая неминуемая, в которую и надо верить, и что вся наша жизнь и все наши волнения, как самые мелкие и позорные, так равно и те, которые мы считаем часто за самые высшие, - все это чаще всего лишь самая мелкая фантастическая суета, которая падает и исчезает перед моментом жизненной правды /.../. Главное было в том указании, что момент этот есть в самом деле, хотя и редко является во всей своей озаряющей полноте..."¹¹⁷

Достоевский, по существу, прав в своих общих выводах о значении сцены у постели Анны Карениной. Но тем не менее в его характеристике можно уловить заметный уклон к идеализации переживаний примиряющихся героев. Толстой без подчеркивания показал, что блаженное преодоление замкнутой формы своей личности у Каренина ее замурованности не было полным. В своем обращении к Вронскому, искреннем и горячем, говоря о "счастье прощения" и о "подставлении щеки" /по Евангелию/, он во всяком случае оставался верным прописной моралистической фразеологии, которая в какой-то мере формализировала его внутренний порыв. Вронский же в этот миг почувствовал "правду" Каренина, но не вполне ее понял и испытывал не столько эти возвышающие его чувства, сколько чувство унижения, боль своего оскорбленного самолюбия. Реалистическая трезвость толстовского зрения оградила Толстого от тех, все же преувеличенных, выводов, которые сделал, толкуя это место, увлекшийся Достоевский¹¹⁸.

Эти ограничения совершенно отсутствуют в "Бесах" при описании встречи Шатова с возвратившейся к нему женой, Мари. Па-

¹¹⁷ Ф.М. Достоевский. Дневн. пис., 1877, февр., гл. 2, Полн. собр. соч., т. 25. Л., 1983, стр. 52.

¹¹⁸ Сам Толстой в пятой части /гл. XXII/, возвращаясь к этому эпизоду, замечает, что Каренин, прощая Анну и Вронского, вовсе не считал, "что его прощение есть действие высшей силы", и тогда "испытал больше счастья, чем когда он как теперь /после ухода Анны из его дома. - Д.М./, каждую минуту думал, что в его душе живет Христос..."

фос прощения, благодать вновь обретенной любви, сияние высших человеческих чувств доведены в описании этой встречи, во всей новелле, в которую она развернута, до предельной силы. Думается, новеллу о Шатове и Мари можно признать в этом смысле одной из вершин мирового искусства.

И она поглядела на него длинным, измученным, усталым взглядом. Шатов стоял перед ней через комнату, в пяти шагах, и робко, но как-то обновленно, с каким-то небывалым сиянием в лице ее слушал. Этот сильный и шершавый человек, постоянно шерстью вверх, вдруг весь смягчился и просветлел. В душе его задрожало что-то необычайное, совсем неожиданное. Три года разлуки, три года расторгнутого брака не вытеснили из сердца его ничего. И, может быть, каждый день в эти три года он мечтал о ней, о дорогом существе, когда-то ему сказавшем: "люблю".¹¹⁹

Это место и его продолжение, весь рельеф изображенного и его очищающий смысл обостряются и доводятся до максимальной выразительности на контрастном фоне дальнейших страшных событий, бросающих обратный свет на предшествующую им встречу и полностью разрушающих мгновенное счастье Шатовых.

8

Катарсический момент в "Петербурге" в значительно большей мере связан со сферой непосредственного авторского лиризма, чем с образами основных персонажей, в построении которых объективное начало господствует над субъективным. Поэтому катарсическое действие оказывают в романе прежде всего многочисленные лирические пассажи, лирические отступления, музыкально-ритмическая организация речи, речевая игра, стихотворные цитаты и затем уж и в особом смысле образы и переживания основных персонажей - обоих Аблеуховых и Дудкина /Лихутин, как уже говорилось, занимает в этом ряду особое место/.

¹¹⁹ Ф.М. Достоевский. "Бесы". ч. 3, гл. 5. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 434.

Образ Аполлона Аполлоновича очерчен в гротескно-сатирическом преломлении. Но гротескная характеристика Аблеухова с ее натуралистической пластичной совмещается с характеристикой психологической и лирической.

Старый Аблеухов глубоко погружен в темную стихию романа. "Охранительная позиция" или, - шире, согласно концепции Белого, "восточное", "туранское" начало, владеющее его личностью, соответствует его общественной роли - облеченного большой властью рутинера и бюрократа. "Печальный и длинный" призрак ни разу не является старшему Аблеухову непосредственно: эти два полюса слишком далеки друг от друга. И тем не менее в душевной природе старого сенатора, на самом дне его личности таится тот светлеющий в ней человеческий элемент, который можно найти едва ли не во всех персонажах "Петербурга". Этот свет не блестит и не поражает в Аполлоне Аполлоновиче, а только мерцает. Это - остатки человеческих чувств и человеческого достоинства в хилом и немощном, вызывающем жалость старике.

Аблеухов-старший, как и другие персонажи романа, как и сам породивший их мифологизированный город Петербург в толковании автора являются лишь "мозговой игрой", иллюзионистским феноменом грезящего сознания /стр. 10, 36, 45, 55-56, ср. 516/. Но это толкование не более, чем аспект авторского подхода к тексту. Этот аспект объясняется не только органическими особенностями миропереживания Белого, но и его художественным заданием, установкой. "Автор становится /курсив мой. - Д.М./ на точку зрения иллюзионизма и рисует в романе своем мир и жизнь с преувеличенной отвлеченностью, - пишет Белый в одном из набросков предисловия к "Петербургу", - ибо эта-то отвлеченность и подготавливает трагедию главных действующих лиц" /1912 г., стр. 498/. Иллюзионистский аспект, кроме того, создает некую перспективу, особую подвижность в читательском восприятии героев, модальность их существования в романе, помогающую ощутить их тайное духовное единство /например, отца и сына Аблеуховых/ или переходы одного в другого /"печальный и длинный" - Лихутин/. Но вместе с тем бытийственная и бытовая суть романа, его

реальное самостояние, все его элементы и их сцепления художественно убедительны в самих себе, и с такой очевидностью проецируются в реальную действительность, что их соллипсическое объяснение служит лишь дополнительным ракурсом, вариантом, без которого понимание их в известных пределах вполне возможно. Все это относится и к фигуре старика сенатора.

Образ Аполлона Аполлоновича просматривается в разных планах. Этот образ эмпирически-реален, исторически типичен, символичен и вместе с тем мифологически осмыслен. Такое сочетание делает его необычайно объемным и в своем роде классическим. В Аблеухове настойчиво подчеркивается его психофизиологический облик, его геморроидальная старость и бормочущее одряхление, /"ме-ме-ме"/, расцветенные на фоне окружающего его домашнего быта обильными и беспощадно натуралистическими подробностями.

Другая сторона образа - локально-историческая. Аблеухов - глава исключительно важного в государственной системе учреждения, консерватор "школы Плеве" /стр. 353/, действительный тайный советник /стр. 222/, кавалер ордена Белого Орла и Александра Невского /стр. 12/¹²⁰, враждебно встречающий события 1905 года и панически боящийся революционного террора. Но этот локальный историзм, сохраняясь в характеристике Аблеухова, определяя один из основных уровней его образа, сочетается с обобщающим макроисторизмом этого образа. В этой перспективе Аполлон Аполлонович дается как персонификация тех бездушных, механических, давящих сил, "подмороженной" русской государственности, которые проявляли себя в течение долгого времени с максимальной отчетливостью в лице таких деятелей, как Победоносцев и Аракчев, воспринимаемых на фоне объясняющих этих деятелей реакционных идей Константина Леонтьева. В связи с этим намечается возможность аллегорического осмысления фигуры Аблеухова, который

120

В прекрасно составленные комментарии к академическому изданию "Петербурга" вкралась ошибка. Орден на синей ленте /стр. 12/, который имел Аблеухов, - это орден именно Белого Орла, а не Андрея Первозванного, как указано в комментариях /стр. 643/, который носили на светло-голубой ленте и который считался высшим орденом в государстве.

при таком подходе становится как бы олицетворением одряхлевшей императорской России накануне ее гибели.

Но это не все. На третьей столь же обязательной стадии толкования образа старика-сенатора он мыслится еще шире. Образ Аблоухова строится как символическая реализация некоего универсального содержания, уже не только исторического, но и сверхисторического, "мифологического". Он сквозит уже в гротескных лейтмотивных характеристиках сенатора. Если у гоголевского Вия - железное лицо, то у Аблоухова - "каменное лицо, напоминающее пресс-папье" /стр. 13,19,52,87 и др./ . У него - как у толстовского Каренина - огромные, зеленые, мертвые уши /стр. 13,24,32, 181/. Или - "каменные глаза, обведенные синевой" /стр. 25/. Или кратко: "череп, ухо, цилиндр" /стр. 27/¹²¹. И вместе с тем на протяжении всего романа мироощущение Аблоухова, его позиция, роль, поведение и его "метафизическая суть" характеризуются его приверженностью к безжизненно-правильным, противостоящим всякой органике, геометрическим формам - прямой линии, квадрату, кубу, параллелепипеду и к их реализации в общественном и материальном мире, а также и его пристрастием к идее прямолинейного Проспекта /с большой буквы/, этой основе искусственной, "вымышленной" имперской столицы. Превращение России в "Проспект", в бездушную схему и понимается в романе как "монгольское дело", которому служит Аблоухов.

На этом уровне, как одно из средств символического осмысления фигуры Аполлона Аполлоновича, применялись мифологизирующие метафоры. Аблоухов, как и Победоносцев на карикатурах того времени, представлялся с нетопыринными крыльями /стр.334, ср. 24,49/. Сказано, что, сидя в своем Учреждении и рассылая циркуляры, он дует на Россию, на ее поля и села, а тень его, "проницая каменные стены... бросается в полях на прохожих", разду-

121

Расширяющаяся вариантная семантика мотива "уха" в образе Аполлона Аполлоновича прослежена в статье Лены Силард "К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века /"Петербург" Андрея Белого и "Улисс" Джеймса Джойса" /"Hungaro-Slavica", 1983, Budapest, s. 305 и сл./.

вает в деревнях "красные петухи", "роет овраги". И это "дыхание" его - холодное, ледяное, как и вся его личность /стр. 78, ср. 334, 410/. Так он превращается из Аполлона в "Аквилона Аполлоновича" /стр. 334/. Здесь уместно заметить, что само имя его "Аполлон" и его образ в культурном обиходе того времени могло быть осмыслено как отражение в кривом зеркале имени и образа бога Аполлона, носителя живого гармонического строю, противостоящего строю как мертвой механической схеме /та же пародирующая параллель напрашивается при сравнении имени Софии Лихутиной и Софий-Премудрости, понимаемой в духе Вл. Соловьева/.

И еще - мифологизирующие метафоры, которые связывают с Аблеуховым апокалипсический мотив "коня вороного"¹²² в характерном для символизма эклектическом соединении "Апокалипсиса" с мифологией Древней Греции: "... ежедневно со стонами он кидался в карету цвета воронова крыла, в пальтеце цвета вороного крыла; ... два вороногривых коня бледного уносили Плутона. По волнам Флагетона несли его в Тартар: здесь, в волнах, он барахтался" /стр. 336, ср. 333/. И далее - такое же отождествление старого Аблеухова в бредящем сознании его сына с планетой Сатурн, ужасным божеством времени, пожирающим своих детей¹²³.

Впрочем, меру этого явного тяготения романа Белого к мифологизации образа Аполлона Аполлоновича не следует преувеличивать. По крайней мере, автор "Петербурга" в толковании своего Аблеухова воздерживался от такого преувеличения. Об этом можно судить на основании отзывов Белого об исполнении в его пьесе "Петербург" роли сенатора Михаилом Чеховым /эта пьеса "по мотивам романа" была впервые поставлена МХАТом Вторым в ноябре 1925 года/. Высоко ценя замечательный талант Чехова, Белый был не только изумлен, но и озадачен тем, как толковал

¹²² Об этом - в статье Н.Г. Пустыгиной "Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург" /Уч. зап. Тарт. гос. ун-в., в. 513. Тарту, 1981, стр. 98 и сл./.

¹²³ В статье Белого /под псевдонимом Spiritus/ "Семь планетных духов", излагающей "герметическое" учение о космогоническом принципе "семиричности", сказано, что лейтмотив Сатурна - "вечное возвращение" /"Весы, 1909, № 9, стр. 71/. Об отождествлении Аблеухова с Сатурном см. в статье Лены Силлард "Андрей Белый и Джеймс Джойс /К постановке вопроса/" /Studia Slavica Hung., Budapest, XXV, 1979/. - В астрологии Сатурн обычно представляется как мрачная планета.

великий актер образ сенатора. "Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора, - писал он М.А. Чехову 14 ноября 1925 г. в день премьеры под непосредственным от нее впечатлени-ем, - встала передо мной какая-то огромная фигура, которую я узнал, чуть ли /не/ по снам; вот сенатор, человек в земном раз-резе, помимо всего еще где-то сидит в царстве первообразов; "вечный" старик: какая-то космическая фигура..." Но в том же письме Белый признался, что Аблоухов М. Чехова, как он ни интере-ресен и ни глубок, - не тот образ, который был им дан в романе. "В образе сенатора Вы достигаете для меня предельной высоты, - писал Белый. - Образ сенатора, мной увиденный когда-то в рома-не, содержится внутри Вашего образа, как лишь часть его, лишь одно воплощение его. Вы даете Urbild, от этого "мой" сена-тор становится сквозным; в нем проступают непроизвольно для меня новые, углубляющие его безмерно смыслы. Опять-таки и этот "новый" для меня "тонус" в сенаторе я лишь сегодня увидел. У меня в романе появляются лишь на один миг в бреде Ник/олая/ Аполл/оновича/ прообразы сенатора: монгол, богдыхан и наконец само Время, Сатурн; а Ваш сенатор таскает с собой все свои во-площения в днях и часах жизни и в "Учреждении", и в "Кабинете", он не мертв, но - премирин, домирин и послемирин"¹²⁴.

На этом различии образов своего Аблоухова и Аблоухова в интерпретации Чехова Белый продолжает настаивать и позже в письмах к Иванову-Разумнику.

Более того, он пришел теперь к скептической оценке этой роли Чехова. "... М.А. Чехов, - писал он 6 марта 1926 года, - вычертил лишь одну сторону сенатора; все же роль сенатора - самая слабая из всех его ролей" /там же, стр. 238/. И - в пись-ме от 18 марта того же года: "Аблоухов у Чехова - не мой, часть моего: он берет в моем Аблоухове его извечное; это - Сатурн, Хронос..." /там же, стр. 239/. Очевидно, реалистическая сторо-на образа сенатора значила для Белого, как создателя пьесы и

¹²⁴ "Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову", публикация М.Г. Козловой, "Встречи с прошлым". М., 1982; стр. 235-236.

романа, больше, чем для Чехова, который - согласно восприятию Белого - чрезмерно усилил в этом образе его мифологическую проекцию.

Таково основное, преобладающее содержание личности Аполлона Аполлоновича, в которой сочетаются черты дряблой и некрасивой старости, косность бюрократической деятельности, бездушный формализм мысли, стоящие за всем этим неведомые ему самому темные влечения его древнейших предков и - в бредовом восприятии его сыном /стр. 238/ - какие-то таинственные связи с какими-то разрушительными и страшными силами космоса.

Но личность Аبلеухова этими чертами не исчерпывается. Люди - утверждает Белый - "ценнее и лучше собственных мировоззрений, их облакавших..."¹²⁵. Делясь с М. Чеховым своими впечатлениями о том, каким он увидел сенатора в его исполнении, и в данном случае, по-видимому, вполне одобряя игру актера, Белый писал ему в том же письме от 14 ноября: Хороший старик, поставленный волей рока в угнетатели, встряской судьбы не без просветления идет "разорваться"... /там же, стр. 234/. Хотя инсценировка "Петербурга" значительно отличалась от романа, это суждение Белого, думается, может быть отчасти отнесено и к личности Аполлона Аполлоновича в самом романе. Правда, "хорошим стариком" читатель вряд ли его назовет, но в нем, в его личности, в ее основах, какая бы коррозия ее ни искажала, сохранились человеческие чувства и известное старомодное благородство. Поэтому и в синтетическом восприятии читателем образа старого Аبلеухова, как человека, господствует не презрение и омерзение, как это происходит по отношению к Липпанченко, а скорее далеко не примиряющая с ним жалость и некоторое снисхождение.

В жизни Аبلеухова-сына силой, открывающей возможности очищения, является, как я постараюсь показать ниже, его страдание. Способен страдать и страдает и Аبلеухов-отец. Его угнетает старость и одиночество, его одолевает ужас перед революцией и боязнь за свою жизнь. Его беспокоят мысли о борьбе за

¹²⁵ Андрей Белый. Почему я стал символистом..., стр. 128.

избранную им линию государственной деятельности, уже непригодную в новых условиях. Он таит в себе кровную обиду, нанесенную уходом жены, и болезненно-острое разочарование в сыне. Ему удается спрятать эти боли и беспокойство под привычной для него маской бесстрастия и показного спокойствия. Лишь изредка, в самые острые минуты Аполлон Аполлонович иногда выражал свою душевную муку этим способом: ломал карандашные пачки, для этого случая тщательно содержимые в ящике под литерой "бе" /стр. 229/. И однако все эти переживания были притушены и заслонены для него и для читателя отупляющими недугами его возраста и привычной чопорностью в его манере себя нести. По-видимому, из всех форм страдания самой острой является для него страх перед неизвестными террористами, а в конце романа - перед своим сыном. Однако даже той меры страдания и его выражения, которые характеризуют близкого к нему по духу и общественному положению толстовского Каренина с его знаменитым "пелестрадал", он не достигает. Страдания старого Аبلеухова не вызывают катарсического эффекта, хотя потенциальные катарсические возможности в этом образе намечаются. /В письме к М. Чехову от 14 ноября об инсценировке "Петербурга" Белый употребляет слово "катарсис", имея в виду образы персонажей пьесы, в их числе и образ Аполлона Аполлоновича¹²⁶.

О служебной деятельности старика Аبلеухова читатели узнают из романа мало конкретного, но вполне достаточно, чтобы сделать о ней общие выводы. Им становится известным, что он, консерватор и "охранитель", в своем роде - честный чиновник с "ничем не запятнанной совестью". Он по-своему принципиален, не приемлет карьеризма и отвергает, рискуя своим служебным положением, сделанное ему бессовестное предложение /стр. 351/. Аبلеухов способен даже к поступкам, которые можно назвать рыцарскими: этот дряхлый старик избавляет от недвусмысленного пре-

¹²⁶ "Встречи с прошлым", стр. 234.

следования на улице девочку-подростка и провожает ее ночью в далекий конец города /стр. 200-201/.

У Аполлона Аполлоновича не только каменное лицо, но иногда и "добрееще морщинки", и "глаза затравленного" /стр. 94; вариант: "глаза трепетавшей, затравленной лани" - стр. 231/. Даже Дудкин, относящийся к сенатору отнюдь не сентиментально и, как революционер, ненавидящий его, чувствует к нему в какой-то момент, обнаживший его человеческую слабость, "что-то, похожее на участие" /стр. 94/. И, конечно, нельзя не признать знаменательным, что в романе отмечены затаившиеся в глубине личности Аплеухова проблески "детского начала", присутствие которого всегда представлялось Белому одним из критериев человечности и которое он настойчиво искал и находил во многих своих персонажах.

В грустную минуту раздумья "ему /Аплеухову. - Д.М./ стало как-то по-детски и печально, и тихо, - так тихо, - так как-то уютно" /стр. 200/. У него после свидания с вернувшейся к нему женой, Анной Петровной, "что-то детское вспыхнуло, проиграло и затаилось в глазах" /стр. 391/. И, когда он ехал с нею в карете, она "ловила /его. - Д.М./: растерянный, недоумевающий взор, и представьте себе - просто мягкий какой-то: синий-синий, ребяческий, неосмысленный даже" /далее "предохранительная", но отнюдь не утверждающая и вопросительная фраза в скобках: "не впадал ли он в детство?" - стр. 397/. И во время взволновавшей Аплеуховых семейной встречи Николай Аполлонович увидел у отца "какие-то ребенкины /выделено Белым. - Д.М./ взоры шестидесятилетнего старика" /стр. 404/. /Как уже говорилось, мистерияльное отношение к "детским" проявлениям души встречается в произведениях Белого постоянно, в частности, во "Второй драматической симфонии", где даже у "зорьки" - "ребяческий смех./ Вполне закономерно М. Чехов, исполняя роль Аполлона Аполлоновича, по свидетельству В. Громова, - в каком-то смысле "оправдывает Аплеухова /.../, делает его каким-то мягко-зоологическим, придает ему черты детскости, и в конце кон-

цов, незлобивости"¹²⁷.

Замечания о "детском выражении", изредка появлявшемся на лице Аслеухова, дополняются в романе неоднократным упоминанием о его "василькового" цвета глазах - особенность, которая значила для Белого почти то же, что и "детское начало". И опять-таки этот образ "васильковых глаз" Аполлона Аполлоновича появляется в эпизоде радостной для него встречи с Анной Петровной. Так, на странице 392 упоминается о его взгляде "темного василькового цвета", подобном "теплому весеннему воздуху". На одной из последующих страниц сказано, что "васильковые взоры его тут уставились в два /ее, Анны Петровны. - Д.М./ лазурью наполненных глаза" /стр. 400/. И в эпилоге: "огромными васильковыми он глазами все посматривал на старушку" /ту же Анну Петровну, стр. 418/. "Васильковый", "темно-васильковый" или синий цвет - не совсем тот, который был прославлен Белым в сборнике "Золото в лазури", где голубизна, лазурь, бирюза служат сакральным обозначением неба и вечности¹²⁸, но все же близок к этой символике /взгляд Лихутина - также голубой - стр. 198/. Эти выразительные детали подтверждают авторскую оценку, вытекающую из всего содержания романа: Аполлон Аполлонович - не чудовище, каким является Липпанченко или немецкий шпион Мандро из романа Белого "Москва", а человек, искалеченный "страшным миром" в историческом и мифологическом его осмыслении, но сохранивший на дне своей души человеческие свойства, полуподавленную частицу человеческой души.

Не случайно он был по отношению к своему еще маленькому сыну "нежным отцом" /стр. 120 и др./ и заканчивает свою жизнь, уже после трагического столкновения со взрослым Николаем Аполлоновичем, относясь к нему с такой же нежностью и заинтересованным вниманием /"Эпилог"/. Не случайно в сумрачную душевную

¹²⁷ В. Громов. Михаил Чехов. М., 1970, стр. 136.

¹²⁸ О них - в статье А. Белого "Священные цвета" /1904/ в его книге "Арабески", стр. 128-129. О сакральном значении "синевы Господней" много - в его "Четвертой симфонии".

атмосферу, окружавшую личность этого "старого деспота" /стр. 231/ и "нетопыря" /стр. 49/, проникает очищающий звук пушкинской лирики, к которой в моменты горьких раздумий Аполлон Аполлонович, этот "нетопырь", настойчиво обращается. Стоит заметить, что стихи Пушкина, случалось, приходили ему на ум, когда он с подлинной грустью вспоминал о своем покойном друге, министре, которого он действительно любил /раздел "Зовет меня мой Дельви́г милый", гл. 2, стр. 79; ср. стр. 32-33/.

Но потенциально катарсические моменты, освещающие личность Аполлона Аполлоновича, присутствуют и в характеризующем ее фабульном действии. Об этом отчасти уже было сказано, но сказанного недостаточно. Я имею в виду два эпизода.

Один из них, о котором уже упоминалось, - ночные проводы Аплеуховым случайно попавшей ему на дороге девочки-подростка. Это скромное проявление бытового рыцарства Аполлона Аполлоновича отнюдь не превращается автором в "подвиг силы беспримерной" и подается даже с легким ироническим креном /"Милостивая государыня, осмелюсь..." - обращается сенатор, приподнимая цилиндр, к "бедно одетому подростку"/. Но высшей духовной инстанцией романа и этот скромный актив в поведении Аплеухова отмечается "сакральным", знаком одобрения. Как только Аполлон Аполлонович попрощался с девочкой у ее дома на какой-то глухой окраине Петербурга, в петербургском небе случилась внезапная чудесная перемена, подобная той, которая произошла после примирения Лихутиных. "Где-то сбоку на небе брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розовая рябь облачков, будто сеть перламутринок..." И далее о том, что "легчайшее кружево обернулось утренним Петербургом..." /стр. 201/. Катарсическая природа этой символики очевидна.

Но, конечно, единственно существенным событием, которое создало в продолжении каких-то часов катарсическую атмосферу или ее иллюзию в доме Аплеухова, было возвращение его жены Анны Петровны, давно уже покинувшей этот дом, чтобы соединиться с любовником. Я не сочувствую стремлению, сказавшемуся в

литературе о Белом, свести к пародии и иронии будто бы "сентиментальное" примирение супругов Абреуховых. Не слишком ли много приписывается Белому иронии и не чрезмерно ли охраняется его текст от того, что называет "сентиментальностью" и что в данном случае я назвал бы просто проявлением чувства? Мне кажется, к этому эпизоду /возвращение жены/ нужно отнестись, доверяя его прямому смыслу и откинуть оговорку об иронии и сентиментальности. Разумеется, бытовой ракурс эпизода, отсутствие в нем подлинно трагических предпосылок лишает его той глубинной проникновенности, без которой катарсическое действие не выходит за пределы своей потенциальной формы. Но потенциальный катарсический эффект из этого "бытового события" все же возникает.

Безмолвное прощение изменившей жены Аполлоном Аполлоновичем и примирение с нею - едва ли не крайний предел проявления тех возможностей душевного просветления, на которые сенатор способен в ситуации романа /до эпилога/. Это событие описано подробно в четырех главах-разделах, предшествующих катастрофической концовке "Петербурга", как сюжетный контраст, обостряющий впечатление от ее катастрофичности. В кратковременной дружественной встрече членов распавшейся семьи как бы возникает образ их возможной приязни и несуществующего семейного тепла. Его создает сердечное внимание старого Абреухова к жене, порыв, который бросил к ней настрадавшегося, рыдающего сына, и ее ответная к нему нежность. О "васильковых" взглядах Аполлона Аполлоновича и "опьяненных от счастья глазах" Анны Петровны /стр. 404/ говорится именно при описании этой сцены.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что и в изображении примирения Лихутиных, и в рассказе о приезде Анны Петровны и возобновлении ее отношений с мужем чувствуется некая недоговоренность, как будто в самом соединении разъединенных между собой людей присутствует какая-то тайно работающая сила, что-то скрытое, не подлежащее упрощенной разгадке.

Про Лихутиных говорится /эта фраза уже приводилась/: "что

они меж собою шептали, Бог ведает: это все осталось между ними" /стр. 198/.

Про Аблеуховых сказано: "что такое за чаем они говорили там в номере, навсегда осталось для всех непроницаемой тайной; после этого разговора и порешили они: Анна Петровна завтра же переедет на Набережную /в дом Аблеухова: - Д.М./; а сегодня вез Аполлон Аполлонович Анну Петровну - на свидание с сыном" /стр. 396/.

По мысли Белого, подразумеваемой в тексте романа, силы, соединяющие в этот момент расколотое семейство Аблеуховых, рождались не только в их самосознающих душах, в их воле, но и где-то в благодатных глубинах всеобщей жизни. Здесь - как будто - намек на бездонность человеческих связей и, может быть, на присутствие тайно действующих, соединяющих сил.

Вот апогей потенциального катарсического движения в описании встречи трех названных персонажей романа:

" - Ах, все те же! /это говорит Анна Петровна. - Д.М./... Помните, Аполлон Аполлонович, эту вот фреску?"

И - чуть-чуть покосилась, чуть-чуть покраснела; васильковые взоры его тут уставились в два лазурью наполненных глаза, и - взгляд, взгляд: что-то милое, бывшее, стародавнее, что все люди забыли, но что никого не забыло и стоит п р и д в е - р я х - что-то такое вдруг встало между взглядами их; это не было в них; и возникло не в них; но стояло - м е ж н и м и : будто ветром весенним овеяло. Пусть простит мне читатель: сущность этого взгляда выражу я банальнейшим словом: л ю б о в ь" /стр. 400/.

Примирение Карениных у Толстого и Шатовых у Достоевского по составу входящего в него душевного содержания, конечно, глубоко отличается от примирения Лихутиных и Аблеуховых, но, помимо конкретно-психологических отличий, здесь улавливается и еще одно. Ни у Толстого, ни у Достоевского в сценах примирения, о которых шла речь, не выдвинуто это незаполненное смысловое пространство, та тайна, которая в этих сценах присутствует у Белого.

Итак, старый сенатор пережил минуты мира и приязни, которые, казалось, находились за гранью, ему недоступной. Рассказывая об этих минутах, автор-повествователь возвращается к основополагающему в характеристике Аполлона Аполлоновича мифу о ледяной руке, которая погладила еще юного в то время Абреухова, едва не замерзшего /реально/ когда-то в каких-то снежных полях. В идиллическом разделе "Арбуз - овощ..." /гл. 8/ этот миф повторен, но теперь он замыкается строкой, которой не могло быть места при первом его появлении в романе /стр. 78/. Теперь о "ледяной руке" сказано: "И - вот: она таяла" /стр. 401/. Здесь же говорится, что Аполлон Аполлонович, думая о предстоящей ему отставке, впервые выразил желание поехать в свое имение поближе к позабытой им природе /природа - антипод привычному аблеуховскому миру/.

Душевное сближение внутренне распавшейся семьи Абреуховых оказалось преходящим и призрачным. Теплота возвратившегося на миг семейного уюта, само протекание этих мигнов осмысливается в романе двойственно. В нем показаны и подлинные проблески душевности, еще не заглушенной в сознании всех трех Абреуховых, сошедшихся в этот день в их холодном доме на Английской набережной. Но здесь выявлена и несомненная иллюзорность этой семейной "идиллии" - нависшая над домом страшная, вполне конкретная угроза, ведомая тогда одному лишь из присутствовавших, Николаю Аполлоновичу, который, вне себя от страха, ожидал возможного каждую минуту взрыва находящейся в доме, затерявшейся бомбы /по смыслу романа не только реальной, но и символической/. "Уют" оказался заминированным. Зерно катарсического действия, обнаружив себя, не проросло и не могло прорасти. Взаимная приязнь и более прочное просветленное состояние главных героев - для старших Абреуховых предсмертное - намечается только в краткой информации эпилога.

Сын сенатора Абреухова, Николай Аполлонович, как указывается в романе /стр. 44, 181, 331 и др./ и вытекает из его концеп-

ции, столько же отличается от своего отца, как и подобен ему. Оба они — две ипостаси человеческого сознания, теряющего свою человечность и способность к подлинной любви, утратившего чувство органической связи с людьми и со стихией жизни, ушедшего в безжизненную абстракцию, в мертвые "нигилистические" схемы. У отца с его полувыветренной человеческой природой преобладает поднятый на уровень своеобразной "метафизики" схематизм "государственного мышления". Сын с его разорванным мировосприятием, молодой интеллигент-философ, поклонник Канта и Когена, отгорожен от жизни своим панлогизмом, агрессивной отвлеченностью мысли, с обостренной чувственностью, осложненной неврастенией. Николай Аблеухов при всей расколотости и абстрактности своей личности, интеллектуален, а протекающие в его сознании процессы кинетичны, рельефны и демонстративны. Его внутренний мир, его душевные смятения и боли тщательно вскрываются в романе с помощью прямого описания и анализа в единстве с их выражением в поведении и жесте. В образе Аполлона Аполлоновича выдвинута внешняя, пластическая характеристика и сатирический момент и ослаблен психологический анализ, что соответствует "застывшей", "статуарной" личности сенатора. В образе его сына, подвижном, неврастенически вибрирующем /это совмещалось с его искаженной "ставрогинской" маской/, отрицательные оценки не столько связаны с сатирическими приемами, сколько вытекают из характеристики его душевных состояний и унижающих его человеческое достоинство действий /"маскарадный шут"/¹²⁹.

129 Сравнивая образы отца и сына Аблеуховых, какими они показаны в пьесе "Петербург", Белый называл образ отца "скульптурным" /относительно/, а образ сына — "нескульптурным" /письмо к М.А. Чехову, "Встречи с прошлым", стр. 236/. Автор данной работы, видевший в МХПТе Вторую постановку "Петербурга" /1925 г./, может засвидетельствовать, что игравший Николая Аполлоновича И.Н. Берсенев особенно подчеркивал отвлеченность младшего Аблеухова, как бы скольжение его, почти сомнамбулическое, на грани реальной жизни — эффект, который в какой-то мере достигался им подчеркнутой напевностью речи /почти пение/, выделявшейся на фоне обычной разговорной прозы. Р.В. Иванов-Разумник говорил автору этих строк, что Берсенев манерой своей игры в этой роли

Николай Аполлонович - красавец и урод одновременно, человек со всеми признаками дворянского вырождения: холодный, белый, "ставрогинский" лик, который становится строгим, одушевляясь мыслью /стр. 44/, маскоподобность этого лика, беспокойный взгляд, ужимочки, "жесты любезности", "неприятное лягушечье выражение улыбки" /много раз/. Изнутри: холодность, расколота между интеллектом и чувственностью с полным отсутствием их целостного переживания /"Души-то, стало быть, не было" - стр. 332/, трусость, внутренняя дряблость /Ставрогин был несравненно собраннее - не то поколение и не та личность!/. И далее, об упомянутой уже склонности Николая Аполлоновича к кантианству /стр. 236/, о его занятиях "методикой социальных явлений" /стр. 74/ и о его "нежности к буддизму" /стр. 235/.

Здесь идейные интенции Аблеухова-сына подспудно объединяются с мифом, лежащим в основе личности и деяний его отца. Об этом рассказывается главным образом в главке "Страшный суд" /гл. 5/. В ней Николай Аполлонович в бреду, отражающем идеи романа, возводит происхождение рода Аблеуховых к монгольским, "туранским" предкам и делает из этого далеко идущие выводы. У него получается, что "Кант был туранец" и что "вместо Канта - должен быть Проспект" с "равномерной и прямолинейной" "циркуляцией граждан Проспекта" и что сейчас задача заключается в том, чтобы сохранить неизменность Европы /стр. 237/, иначе говоря "подморозить", законсервировать ее, что равносильно разрушению ее живой жизни и культуры.

Николай Аполлонович охарактеризован остро и жестко. В романе он глубоко скомпрометирован. Речь идет не только о его "теориях", но и о его легкомысленном, но все же чудовищном, по

129. /продолжение/

имитировал манеру самого Белого в жизни /мои личные впечатления это наблюдение подтверждают/. Белый, со своей стороны, выражал недовольство названной особенностью исполнения Берсеневым роли Аблеухова-сына... Берсенев - Николай Аблеухов возмутил В/ориса/ Н/иколаевича/, - вспоминает в письме ко мне 1969 года К.Н. Бугаева, - тем, что на сцене играл его походку, жесты и манеру говорить, то, что В/орис/ Н/иколаевич/ называл *tour de force* .

сути преступном предложении совершить террористический акт над своим отцом. Это - главное, но не все. Болезненно-безобразным, обнажающим потерю формы и благопристойности является и его поведение в любовной интриге с Софьей Петровной, и унижающая его трусость в эпизоде с ее мужем в квартире Лихутиных.

Но, как и в личности Аблеухова-отца, так и в личности его сына, глядящей на читателя в преломлении последовательной авторской критики, также сохранились следы человечности. В исследовательских работах о "Петербурге" почти все персонажи романа, в том числе и Николай Аполлонович, по справедливости, оцениваются отрицательно, и черты человечности, содержащиеся в их образах, почти не освещены, в лучшем случае, только упомянуты.

Между тем Белый в цитированном несколько раз письме к М.А. Чехову от 14 ноября 1925 года о постановке "Петербурга" отметил в образе Николая Аполлоновича, сыгранного И.Н. Берсеневым, "очистительный момент". "...Сын, - писал он о младшем Аблеухове, - оставаясь сыном, преступает через порог невоплощенной абстрактности, ибо "затикали" ему /это относится к тикающей бомбе с часовым механизмом. - Д.М./ глубины жизни; интрига провокации, как испытание; оба /отец и сын. - Д.М./ вышли из испытания с честью, как люди, каждый по-своему: один в смерть /отец-Аблеухов, по пьесе, убит бомбой, брошенной другим террористом. - Д.М./, другой в какое-то будущее свое этой жизни, где он будет воплощенным в жизнь философом, человеком-философом /и это будущее - Н/иколая/ А/поллоновича/.../. И далее к концу письма, говоря о превращении актером Берсеневым "нескульптурного" образа Аблеухова-младшего в скульптурный, утверждает, что в нем "есть что-то от античного героя /по-новому//; домино на нем выглядит пламенем очищающим /выделено мною. - Д.М./; и когда он очистился /выделено мною. - Д.М./, он мягко, без позы выходит из пламени с внутренним светом; его слова о "тиканье" воспринимаю я: "тикают глубины жизни", но с этими глубинами он не выступает, а мягко, как бы сознательно ступешивается перед отъездом в смерть отца. Таков для

меня И/ван/ Н/иколаевич/ /Берсенева. - Д.М./ в роли Н/иколая/ А/поллоновича/; передайте еще раз ему сердечный, сердечный привет; и благодарность за то, что он выносит на своих плечах "Петербург": отец и сын - две колонны, без которых рухнуло бы здание пьесы; роли других - не столь ответственные; а будь Н/иколая/ А/поллонович/ не таким, каким он является в исполнении Берсенева, - половина пьесы сдернулась бы в большую гримасу или в буффонаду. В изумительно благородных тонах Иван Николаевич проводит свою роль"¹³⁰.

Как видно из приведенных цитат и из других суждений Белого о представлении "Петербурга" в МХАТе Втором и, в частности, об исполнении Берсеныным роли Николая Аبلеухова, его отношение к спектаклю сильно колебалось и в общем развивалось в сторону отрицательной оценки¹³¹. Кроме того, нужно помнить, что пьесе "Петербург", хотя она и была поставлена по мотивам романа, конечно, никак нельзя отождествлять с романом: различие между ним и его инсценировкой, как уже говорилось, очень существенно. И все же основные мысли Белого о спектакле и образе Николая Аполлоновича в истолковании Берсенева в значительной мере применимы и к роману "Петербург", и к одному из его главнейших персонажей - молодому Аبلеухову.

Так же как и Раскольников в "Преступлении и наказании", Аبلеухов-сын переживает процесс очень затрудненного и затемненного всем содержанием его личности духовного очищения /совершенная форма глагола, которой пользуется Белый в письме к М. Чехову, - "очистился" - вряд ли применимы к Николаю Аполлоновичу как герою романа/. Оба персонажа - великодушный, честный и гордый Раскольников и психически изломанный и этически аморфный Аبلеухов - пережили опыт преступления, один - уже совершенного, другой - ожидаемого как объективное дейст-

¹³⁰ "Встречи с прошлым", стр. 236.

¹³¹ Там же, стр. 237-238, цитаты из писем Белого к Р.В. Иванову-Разумнику от 6 и 18 марта 1926 г.

вие, но как действие моральное - уже ставшее фактом. Путем к очищению для обоих Героев, независимо от того, в какой мере они к нему приблизились, явилось страдание. Оба они тоскуют, мечтают, терзаются и служат объектами мучительства. У Раскольникова это страдание не связано с прямым продуманным раскаянием и возникает скорее из мощного, но стихийного, морального чувства. У Абреухова оно также развивается "стихийно", достигает большой остроты и осложняется "идеологическим бредом" о "монголизме" с тем, что Белый называл "окультурными" или "астральными" переживаниями /эти переживания скорее запутывают и тормозят моральное движение в душе Николая Аполлоновича, направляемое его совестью/. Оба приходят к самоосуждению. "Я/.../ подлец", - говорит Раскольников Соне¹³². "Я - отъявленный негодяй..." - решает Абреухов /стр. 313,314/ и повторяет в третьем лице, но опять-таки о себе и на этот раз вместе с автором: "Он - подлец" /стр. 331, ср. стр. 330/.

Николай Аполлонович ненавидел отца, видя себя его "отродьем", впитавшим темное нутро его личности, а его самого "виновником своего позора" /стр. 331-332/. Но вместе с тем он чувствовал глубочайшую близость к нему. Это чувство подкреплялось воспоминаниями младшего Абреухова о своем детстве, когда отец и сын дружили и отец был "нежным отцом" /стр. 120/. Рассказывается о моментах, когда и у взрослого Абреухова-сына возникало "что-то, подобное жалости" /стр. 160/ к "сухой фигурочке" /стр. 158/ задыхающегося Аполлона Аполлоновича и он готов был просить у него прощения /стр. 231, ср. стр.160/. Об этом сердечном порыве к отцу, преисполненном сыновнего чувства, выводящем Николая Аполлоновича "из себя", из состояния его обычной холодности, порыве, отвергнутом отцом, говорится так: "Николай Аполлонович затрепетал от взгляда сенатора, с которым тот к нему повернулся, и странное дело: он почувствовал неожиданный прилив - можете себе представить чего? Любви? Да, любви к этому ста-

¹³² Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание. ч. V, гл. 4, там же, т. 6, стр. 318.

рому деспоту, обреченному разлететься на части" /стр. 231/.

Роман не дает определенного и четкого представления в этапах того пути ужаса и страдания, который приводит холодную и большую душу Николая Аполлоновича к зарождению человеческих чувств /почти то же можно сказать об изображении Раскольникова - от убийства до всенародного покаяния/. Очевидно, "слитность" в описании трагических, кризисных переживаний младшего Абреухова связана с малой протяженностью, спрессованностью отведенного для этого повествовательного времени, но эта "слитность" объясняется и самим характером его внутренней жизни, в тот момент стремительной и уплотненной. В рассказе об этих переживаниях Абреухова вырисовываются не этапы, а знаки боли, смятения, затемнения, прояснения.

Потрясенность и ужас Николая Аполлоновича, вызванные ожиданием надвигающейся катастрофы, толкают его к действию. Он устремляется к Дудкину и заявляет ему об отказе от террористического поручения /стр. 246 и сл./. Знаменательными вехами на его дальнейшем внутреннем пути, помимо вполне реальных встреч, которые с ним происходили, являются пережитые им минуты "просветления". Они отмечаются в романе все той же авторской "эфирной" мифологией: пунктирно обозначенными в тексте "видениями" "печального и длинного". Эти видения возникают перед Николаем Аполлоновичем, хотя он, будучи кантрианцем, и далек от "мистицизма", несколько раз, - чаще, чем перед лицом других персонажей романа. Как можно думать, это связано с тем, что Николай Аполлонович, по сравнению с ними, поставлен в более острую ситуацию и мука его острее их страданий.

Первое видение в этом ряду - еще до его посещения Дудкина - мгновенное, совсем невнятное, подано почти гротескно. Оно возникает в тот момент, когда Николай Аполлонович вышел из дома Цукатовых, пораженный и раздавленный только что полученной запиской, в которой ему предписывалось выполнить свое обещание: совершить террористический акт над своим отцом. В этот момент Абреухов, стоя "в сплошном темном сне, в сплошной темной слякоти", заметил проходящего "печального и длинного", который

"вдруг обжег" его "синим взором". Этот мифический незнакомец оказался, впрочем, как уже говорилось, просто околочным надзирателем /стр. 182/.

Второе явление светлого образа перед Николаем Аполлоновичем произошло также на улице. И опять-таки призрачное видение примерещилось в облике вполне реальном.

Аблеухов, считая Дудкина причастным к роковому террористическому поручению, в длинном уличном объяснении с ним, полный негодования, отказывается быть исполнителем "акта" /о провакационном характере "поручения", инспирированного охранкой, он не знал/. И вот в разговоре начинает выясняться, что и Дудкин, человек честный и совестливый, и та политическая партия, с которой он был связан, такого чудовищного поручения не давала и не могла дать. В волнении, в предчувствии возможного избавления от своего томления, от страшной перспективы стать преступником, Аблеухов хватает Александра Ивановича за руку. И вот, когда Дудкин поднял глаза - "что-то печальное, что бывает в снах, - невыразимое что-то, без слов понятное всем, тут пахнуло внезапно от его /Дудкина. - Д.М./ чела, от его костенеющих пальцев". Здесь же сказано, что Александр Иванович приложил палец к губам /стр. 252/ - жест, который является, подобно остальным признакам, указанным в этом месте, - лейтмотивом "печального и длинного". Продолжение разговора между Аблеуховым и Дудкиным, и весь разговор в целом, воспроизведено в реалистической манере. Мгновенное сакральное преобразование Дудкина в сознании Николая Аполлоновича в этот момент больше не повторялось. Формулой, раскрывающей смысл этой ситуации и этого видения, является заглавие раздела "Рука помощи".

Мучения Николая Аполлоновича продолжают и не проходят для него бесследно. Осознание взятой на себя роли отцеубийцы, самоосуждение, страдание привели к тому, что "сердце его, разогретое всем, бывшим с ним, стало медленно плавиться: ледяной комок - стал-таки сердцем; прежде билось оно неосмысленно; теперь оно билось со смыслом; и бились в нем чувства; эти чувст-

ва нечаянно дрогнули; сотрясения эти теперь - потрясли, перевернули всю душу" /стр. 315/. И здесь в какую-то минуту в его сознании "встал кусок детства" /стр. 315/, в памяти возникли детские полузабытые впечатления. "Николаю Аполлоновичу захотелось на родину, в детскую, потому что он понял: он - малый ребенок" /стр. 316/. Этой фразой начинается уже упоминавшаяся глава "Журавли", в которой катарсическое движение в рассказе о Николае Аполлоновиче доведено до высокого подъема.

Момент или моменты "очищения", пережитые молодым Аблоуховым, не превращаются на глазах читателя в его моральную перестройку. Аблоухов понимает, что для жизненной реализации этого "видения детства" "надо было все, все - отрясти, позабыть, надо было - всему, всему - опять научиться, как учатся в детстве; старая позабытая родина - он теперь ее слышит" /стр. 316/. Эта "родина" ближе всего к той, о которой писал Жуковский, - некая умопостижимая "отчизна", ноосфера, вечность, "нежная тайна", как называл ее в сборнике своих стихов Вяч. Иванов, и вместе с тем - мечта о чистоте - о детстве в прямом смысле слова.

В главе "Журавли" символическое переживание "родины-детства", ее зов возникает в кликах пролетающей над городом в голубом небе стаи журавлей. Об этом сказано: "откуда-то сверху, в пространствах услышишь ты: звук родимый, забытый - звук странный..." /стр. 317/. И это интимнейшее переживание Николая Аполлоновича подкрепляется образом такого же, как у него, общего восприятия "призывных" кликов журавлей толпящимися вокруг прохожими. Возникает мгновенное сближение людей, стоящих с запрокинутыми головами рядом с Аблоуховым, - катарсическое единство "ближайших", "хор", своего рода мистериальное "преображение".

"Вдруг - целое кольцо любопытных; у всех подняты головы, и тротуар - запружен; городской пробирается; и - нет: не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он - смотрит.

И ропот:

- "Журавли!.."

- "Опять возвращаются..."

- "Милые..."

Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовой мостовой, над толпой - предвесенний тот образ, тот голос знакомый!

.....

И так - голос детства!

Он бывает не слышен; и он - есть; курлыканье журавлей над петербургскими крышами - нет-нет - и раздастся же. Так голос детства.

Что-то такое слышал теперь и Николай Аполлонович" /стр. 317/.

Далее как подготовленный переход и кульминация этих переживаний Николая Аполлоновича перед ним возникает видение "печального и длинного" - третье явившееся ему видение, - которым оказывается лишь впоследствии узнаанный Аблоуховым Сергей Сергеевич Лихутин. Об этой встрече с "грустным и милым" /стр. 318/ незнакомцем уже говорилось выше.

Хотя все эти встречи - только минуты в жизни Николая Аполлоновича, они знаменуют некое продвижение его к "очищению", скорее возможность такого продвижения. Чувства и метания страдающего Аблоухова описываются прежде всего в разделах "Невский проспект" и "Откровение" /гл. 6/. В них продемонстрированы "окультурно-символические" переживания, о которых он рассказывает Дудкину. Основная их тема - "выходение из себя", преодоление своей самости и глубинное самопознание. В признаниях Аблоухова они очерчиваются как комплекс психосоматических ощущений, проецированных в духовную и этическую сферу. Александр Иванович Дудкин полшутя сравнивает Аблоухова, охваченного этими переживаниями, с "Дионисом терзаемым" /стр. 259/ и "умирающим Дионисом" /стр. 260, глава "Дионис"/. В русской символистской литературе, особенно в сочинениях Вяч. Иванова, страдающий и воскресающий эллинский бог Дионис, в том преломлении, в котором его прославлял молодой Ницше, нередко сопоставляется - вопреки Ницше - с Христом. Это сближение в какой-то

мере было принято и А. Белым¹³³. Правда, образ "печального и длинного" очень далек от мифологического образа Диониса, но в разделе "Дионис" Белый явно возвращается к традиции этих сопоставлений. Само название этого раздела подчеркивает, что сравнение Аблеухова с терзаемым Дионисом, брошенное Александром Ивановичем как реплика, имеет для автора принципиальное значение. И, конечно, автор согласен со словами Дудкина, обращенными к Николаю Аполлоновичу и определяющими и оценивающими речи потрясенного Николая Аполлоновича: "Не по Канту теперь говорите... Этого языка я от вас еще не слышал..." И еще, после того как Аблеухов с этим согласился: "...в словах ваших слышно биение подлинной крови..." /стр. 259/.

Не случайно страдающий и на мгновение показавшийся прекрасным образ Николая Аполлоновича мог напомнить своим видом распятого Христа /"будто нимбовый круг", "разведенные кверху ладони"/ и смирить полоумного от гнева простодушного подпоручика Лихутина, который только что насильно затащил Аблеухова к себе домой /стр. 371/.

Спасительное страдание Аблеухова-сына подсознательно воспринимает даже его отец-сенатор, - человек с ослабленной чувствительностью и уже пришедший к выводу, что сын его - "ужаснейший негодяй" /стр. 231/. В то время, когда Аблеухов-сын на квартире у Лихутиных переживает состояние крайнего унижения и страха, Аблеухов-отец, глядя в каминные огни, на их "текучие светлости", с испугом различает христоподобные - так ему показалось - контуры своего распятого в огнях сына:

" - Вот - страдальчески усмехнувшийся рот, вот - глаза василькового цвета /как у его отца в те минуты, когда в нем ощущалось человеческое начало. - Д.М./, вот - светом стоящие волосы: облеченные в ярость огней, с искрой пригвожденными в

¹³³ Андрей Белый. Орфей, "Труды и дни", 1912, № 1, стр. 65. - На это сближение Николая Аблеухова с Дионисом и вместе с тем с Христом обратила внимание Лена Силард в статье "Аполлон и Дионис" /"Umjetnost Rijeci". Zagreb, 1981, стр. 157-158/.

воздухе ладонями - ладонями, которые проткнуты, -
крестовидно раскинутый Николай Аполлонович там
страдает из светлости светов и указывает очами на
красные ладонные язвы; а из разъятого неба льет
ему росы прохладный ширококрылый архангел - в
раскаленную печь..." /стр. 374/.

Иллюзорные видения Лихутина и Аполлона Аполлоновича почти совпадают. Я не могу согласиться с мнением Д. Элсворта о том, что они представляют собой лишь пародию на младшего Аблеухова¹³⁴. Очевидно, по мысли Белого, человек в страдании действительно уподобляется Христу, и поэтому иллюзорное сближение образа Николая Аполлоновича с образом Христа, которое действительно может представиться пародическим, на самом деле таковым не является, или, точнее, потенциальная пародичность его общей концепцией романа преодолевается.

Тем не менее это место, уподобление Николая Аблеухова страдающему Христу, при всей беглости относящихся к нему образов, пропущенных к тому же через сознание воспринимающих героев, "чужое сознание", не удовлетворило Белого: сравнение, по-видимому, показалось ему чрезмерным. Из своего перестроенного и сокращенного "берлинского" варианта "Петербурга" Белый его исключил. Страдание Николая Аполлоновича было многосоставным и не всегда ведущим к очищению. В доме Лихутиных, в терзании и унижении "он даже хотел пострадать" /выделено мною. - Д.М./, надеясь, что из его разорванного я "брызнет слепительный светоч и голос родимый оттуда к нему изречет, как всегда, - изречет в нем самом: для него самого:

- "Ты страдал за меня: я стою над тобой".

Но голоса не было. Светоча тоже не было. Была - тьма" /стр. 372/. И далее автор в прямой форме объясняет духовную ограниченность /отсутствие "благодати"/ в этом страдании Николая Аполлоновича: "Почему же не было примиренного голоса: "Ты стра-

¹³⁴ Д. Элсворт, стр. 108.

дал за меня?". Потому что он ни за кого не страдал: пострадал за себя" /стр. 372/.

Этот ответ имеет прежде всего локальный характер - относится к переживаниям Аблеухова в квартире Лихутиных и оскорбительным для него обстоятельствам, которые предшествовали его появлению в этой квартире. Но в этом ответе можно уловить "поправку" к моральной оценке страдания Николая Аполлоновича в целом. Да, его страдания - страдания совести, ведущие его мучительным путем к очищению. Но это - страдания все же прежде всего за себя, и в этом ограниченность их духовной проекции. Внутренние возможности, которыми располагает Николай Аполлонович и которые открываются ему на этом пути, проявляются в эпилоге к роману.

10

Едва ли не самый сложный персонаж в романе Белого - Александр Иванович Дудкин. Он - так же как и младший Аблеухов - интеллектуальный герой романа. Так же как и Николай Аполлонович, он - из мира декадентской психиологии XX века, генетически связанный вместе с тем с героями Достоевского. Дудкин в романе - слабый и ущербный человек, но Белый не превращает его в объект сатиры и гротеска, не показывает его - за исключением сцены, завершающей его демонстрацию в романе, - в тех резко некрасивых проявлениях, которые в изобилии входят в характеристику "красавца" и "урода" Николая Аполлоновича. Дудкин - революционер-подпольщик, по прозвищу "Неуловимый", связанный с неким полуфантастическим партийным центром народнического типа, совестливый интеллигент, начитанный в мистической литературе. Он живёт конспиративно, совершенно изолированно, в нищенской, сырой, насквозь прокуренной комнате под крышей. От одиночества, алкоголя и своей необычайной болезненной чувствительности он страдает психическим расстройством, галлюцинациями и впадает под конец в полное безумие. Из всех основных персонажей романа один лишь Дудкин - "профессиональный револю-

ционер", хотя и мало похожий на революционера того времени, каким он представляется в жизни и в литературе.

Сюжет "Петербурга" приурочен к октябрю 1905 года, то есть ко времени крутого подъема революционной волны. Но "Петербург" объективно и согласно пояснению самого автора не является романом о революции в прямом смысле. Его содержание лишь пересекается с революционной темой, захватывает ее сбоку, но не развивает ее в целом, во всей ее полноте и ответственности. В романе-поэме Белого движение революционных масс - лишь отдаленный, стихийно действующий фон, не более. Это движение в романе не обретает разума, направленности, превращающих возбужденные массы в революционный народ. Массы остаются в романе грозной, угрожающей старому миру, но загадочной силой.

В фабуле романа революция при подходе к ней с точки зрения реальной социально-политической истории, взята не в ее основном русле, а периферийно и, главным образом, в сопровождающих ее явлениях. Тема провокации в "Петербурге" заслоняет и перевешивает тему революции. В основном "Петербург" остается произведением о судьбе русской духовной культуры, государственности и личности ее элитарных носителей в катастрофической ситуации начала XX века. В проекции этой тематики и следует подходить к образу Дудкина.

Дудкин изображен в романе как искренний, хотя и весьма своеобразный, революционер и честный человек, обманутый и пораженный провокацией, которая выдает себя за революцию, - провокацией в прямом и грубом смысле слова и "провокацией" в авторском, расширенном ее понимании - духовной и незримой, поставившей его на ложный путь. Вместе с тем в романе показывается, как Дудкин, слабый и запутавшийся интеллигент, начинает догадываться и догадывается об осилившем его и подчинившем его зле, как он потрясен этой открывшейся ему истиной, как заболевает душевно и кончает - уже в состоянии "безумного прозрения" - восстанием против этого зла /убийство провокатора Липпанченко/.

Образ Дудкина и его личность, проецированная в действи-

тельность, менее собрана, чем личность и образы обоих Абреуховых. В этом образе, в его содержании и оформлении, отсутствует и должна отсутствовать та пластичность и выпуклость, даже "масочность", которые характеризуют изображение Аполлона Аполлоновича. В живописании Дудкина Белый ограничивается единственным, но исключительно устойчивым лейтмотивом /в начале романа/: "незнакомец с черными усиками". Но этот внешний признак, увиденный как бы со стороны, дополняется впоследствии не связанной с ним развернутой внутренней характеристикой: болезненная разговорчивость, склонность к самопризнаниям, явления психического расстройства с бредом и галлюцинациями.

Идейные устремления Дудкина еще менее четки, чем философская ориентация Абреухова-сына. Николай Аполлонович не интуитивист, не мистик, он тяготеет к строгой системе. Он - кантянец в прямом смысле и, главное, в том обобщенно-нарицательном значении, к которому сводится условная расшифровка этого понятия в концепции "Петербурга": отвлеченность, выхолощенный логизм, схематизм, - определения, по мысли Белого, эквивалентные формам мышления и практике Абреухова-сенатора. Дудкин пронизан идеологической атмосферой. Но идеология его, как и его душевная личность, - аморфна, разнородна, подвижна, - "психологична". Он был нищезанцем, склонен, в отличие от Николая Аполлоновича, к мистике, увлекается "Апокалипсисом" и "отцами церкви". Будучи революционером-подпольщиком, он не верит в массовое революционное движение и, как Николай Абреухов, предается "символическим переживаниям" с бредовой космической перспективой.

У него, как и у Николая Аполлоновича, своя "мифология", возникающая в мистических интуициях и галлюцинациях, но выражающая - согласно авторской концепции - высшую реальность, "realiora" романа. Правда, он не может, в отличие от младшего Абреухова, отнести себя к потомкам полумифических "туранцев", "монголов", но в логическом чертеже романа и он причастен к древнему "монголизму", похожему на "монголизм", возникающий в "мозговой игре" Николая Аполлоновича. И ему мерещится фантасти-

чески-зловещее монгольское лицо /стр. 92/, и он, хотя и в прошлом, проповедует разрушение современной, будто бы изжившей себя культуры и переход к "здоровому варварству" /стр. 292/, то есть осуществление того, в чем видел молодой Аблеухов торжество "древнего монгольского дела". Он усматривает в народных массах лишь "исполнительный аппарат", "клавиатуру", на которой играют избранники, и соглашается с Николаем Аполлоновичем, назвавшим его "спортсменом от революции" /стр. 85/. Вместе с тем, не отказываясь по-своему служить революционному движению, он считает, что "верх движения - мировая бездонная пустота" /стр. 90/. Совместно со всем этим в личности Дудкина присутствует то, что он называет "категорией льда", холод, который также является, как уже говорилось, определяющей чертой индивидуальности обоих Аблеуховых. "Категория льда - это льды Якутской губернии, - признается он, имея в виду свою сибирскую ссылку, - их я, знаете ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою..." /стр. 86/.

Но процесс мифологизации в сознании Дудкина на этом не останавливается и развивается дальше в его бредовых видениях. Ему мерещатся какие-то "черные очертания", которые гонятся за ним по "грозной, теневой, сырой" лестнице /стр. 243-244/, и некий "персидский подданный" Шишнарфнэ /стр. 293 и сл./, демоническая, нечистая фигура. С этой фигурой связано представление о мировом абсурде, абракадабре всемирного хаоса, реализованных в бессмысленном слове-перевертне "енфраншиш" /стр. 88/ - Шишнарфнэ наоборот. Это - особая модификация дьявольщины, подновление карамазовского черта, явившегося то ли извне, то ли из головы Александра Ивановича, как и его полная значения "мозговая игра". Это наползающая на Дудкина дьявольщина и угрожающая ему провокация - явления, растущие из одного и того же корня.

Но темным силам не удастся полностью овладеть душой Дудкина, как и душами большинства основных персонажей романа. Его совесть сопротивляется этим силам. Он несет в себе возможности катарсиса, и они при всей своей слабости дают о себе

знать.

Еще в прошлом, в предыстории романа Александр Иванович сознает злую суть своих призывов к ниспровержению культуры и всеобщей варваризации /стр. 296/, усматривает связь их с "сатанизмом" и отвергает их "как болезнь". Какие бы скептические и нигилистические мысли о движении народных масс он ни высказывал, он не прекращает своей революционной работы и сохраняет противоречащее этому скепсису отношение к революции как высокому делу, утверждая, в привычном ему стиле мышления, что "Общественность, Революция - не категории разума, а божественные Ипостаси вселенной" /стр. 275/. Программа партии, к которой он принадлежал, его не устраивала /стр. 275/. Он склонялся к мысли, что приступить к "великому народному делу" можно только "со страхом Божиим", очистившись /стр. 273. Он не был ортодоксально-религиозен, но не умел мыслить вне религиозно-мистических представлений/. Он давно интуитивно ненавидел "особу", провокатора Липпанченко, который направлял его деятельность, хотя в течение долгого времени не понимал, что Липпанченко провокатор, и, смиряя свое раздражение и гнев, смотрел на него как на крупного революционного руководителя.

Когда Дудкин узнал о трагической ситуации, в какую попал Николай Аполлонович, совесть и разум правильно подсказали ему, что странное и аморальное поручение, данное младшему Аплеухову, - убить своего отца - не могло исходить от партии, и Александр Иванович попытался рассеять этот злой туман, помочь Николаю Аполлоновичу делом. Крайне важен в построении образа Дудкина и романа в целом рассказ о том, как Дудкин, потрясенный сообщением Николая Аполлоновича о поручении, заверил его, что оно - фикция и ложь. Здесь в роман опять вступает в свои права "мифология". Уже был отмечен /см. стр. 252/ намек на внезапное "преображение" Александра Ивановича, мгновенное слияние его с образом "печального и длинного", возникшее то ли в "авторской сфере" романа, то ли в сознании Аплеухова, взволнованного мелькнувшей надеждой на спасение от нависшего над ним

ужаса, то ли в обеих сферах одновременно. Такого рода метаморфозы, "переходы" принципиально важны для романа "Петербург" и, как мы уже знаем, входят в характеристики не только Дудкина, но особенно Лихутина и даже Аблоухова-сына. Смысл их - в том, чтобы выявить возможность проявления высокого духовного начала, заложенного в каждом человеке. В данном случае в романе показано, что этой возможностью, имеющей основание в моральных глубинах личности, обладает Дудкин. Но "внешние признаки" связи Александра Ивановича с "печальным и длинным" этим не исчерпываются. Проходя по набережной Невы, где-то в дальнем конце Васильевского острова, Дудкин много раз встречался с этим "неведомым другом" /стр. 285/, который "обращал на него /Александра Ивановича. - Д.М./ невыразимый всевидящий взор" /стр. 286/, притягивающий к себе Дудкина, но не останавливался и проходил мимо.

Однако прочно и по-настоящему Дудкин связан не с "печальным и длинным", а с другой такой же символической фигурой романа, с таким же призраком - с Медным Всадником. В "сфере Всадника" развивается и судьба Александра Ивановича.

Разумеется, решающим событием, определившим доступные для Дудкина пределы "очищения", явилось осуществленное им возмездие - расправа с провокатором Липпанченко. Состояние безумия, в котором Дудкин пошел на это убийство, не лишает совершенный им акт внутреннего смысла, поскольку безумие не нарушило логику этого акта, а только облегчило его исполнение. Дудкин знал, что нужно пресечь зло, - провокатора нужно "ликвидировать" - он это и сделал.

Медный Всадник, вдохновляя Дудкина и помогая ему совершить задуманное, превышающее его силы, тем самым и сокрушает его.

Тема Медного Всадника, идущая от Пушкина, пронизывающая весь роман, в первую очередь повернута к Дудкину. Медный Всадник с его "медными мыслями" - монумент и призрак, окружается в "Петербурге" демоническим ореолом. В этом отношении он раз-

ноприроден с "печальным и длинным" и контрастирует с ним. Но, вопреки мнению некоторых исследователей, о котором уже говорилось /см. выше, стр. 65/, нет основания рассматривать этот символический образ как полностью противопоставленный и враждебный образу "печального и длинного". Уже было отмечено то лирическое отступление, в котором утверждается, что "великий Всадник" взлетит над историей и автор допускает, что избранный Всадником путь в конце концов приведет Россию - после бед и потрясений - к победе над темными силами /"Куликово Поле, я жду тебя!" - стр. 99/. Уместно вспомнить, что и Пушкин, который сочувствовал Всаднику-Петру, несравненно больше, чем Бельский, вводил и оценку его, как и автор "Петербурга", противоречивый элемент /"строитель чудотворный" и "погубитель" Евгения/. Можно быть уверенным, что Всадник, ставший одним из основных мифов романа, это - символ безграничной действительной воли, безмерной мощи, железной и освещенной разумом исторической необходимости, демонической беспощадности, но отнюдь не inferнальное начало в его односторонне-отрицательном выражении.

В разделе "Гость" /стр. 306-307/ рассказывается о том, как Медный Всадник появился в камерке Дудкина и почти без слов, одним присутствием своим укрепил уже назревшее в нем решение уничтожить провокатора Липпанченко и одарил его силой, нужной для того, чтобы совершить эту исторически закономерную казнь. И, более того, в те минуты, когда Дудкин, уже безумный, пробирается к дому Липпанченко с намерением осуществить свое решение, посетивший его медный гость, уже не в комнате, а на взморье, указующим жестом призрачной руки повелевает ему завершить задуманное /стр. 380, 382/. В отличие от пушкинской поэмы, в которой Медный Всадник гонится за Евгением, здесь он - союзник, жестокий наставник и беспощадный вдохновитель Дудкина. Недаром он называет Александра Ивановича "сыном" /стр. 306/. Дудкин, при всех своих особенностях, ближе к истории, чем Евгений, уходящий от нее в "частную жизнь".

Допустимо, что справедливое возмездие в определенных условиях может открыть путь к очищению, стать его предпосылкой.

Но это - сложная, отнюдь не бесспорная форма катарсиса /об этом уже говорилось/ - двусмысленна, как взгляд Медного Всадника в изображении Белого. Акт устранения воинствующего зла почти неизбежно облекается в форму зла и не может восприниматься как благо в его беспримесном содержании. Липпанченко - омерзительная личность, внушающая моральное и физическое отвращение, но и в нем, как уже было замечено, таились какие-то следы человеческой природы, хотя бы оттенок лиризма /раздел "Лебединая песня"/. Поэтому не кажется неуместным и вполне соответствует логике этического сознания, пронизывающего роман, момент "неописуемой жалости", которую, как мы узнаем, испытал совестливый Дудкин, готовясь к убийству /стр. 381/. По той же причине бесконечно безобразная и отталкивающая форма этого убийства не противоречит концепции произведения. В романе Белого, в котором и без того много "антиэстетических подробностей", сцена убийства Липпанченко Дудкиным, который уже окончательно сошел с ума, - дана как предельная гипербола безобразия. Дудкин - безумный убийца, сидя верхом на трупe своей жертвы в позе Медного Всадника, с простертой рукой, с черными "вздернутыми кверху", "петровскими" усиками, превращается, как об этом писали многие исследователи, в пародию на себя самого, гротескно копирующего Всадника. Конечно, мы ошиблись бы, приняв эту пародию за прямое осмеивание несчастного заблудившегося персонажа и тем более его высокого "покровителя". Но горькая и злая оценочная "поправка", порожденная ироническим и моральным сознанием, входящим в состав содержания романа, в этой сцене, многосоставной по своему значению, содержится.

Возмездие, осуществленное Дудкиным и несомненно несущее в себе очистительную потенцию, оказывается в итоге искаженным катарсисом, его искривленной формой.

Если отвлечься от вопроса о судьбе Дудкина и принять во внимание не только его, но и все содержание "Петербурга", при-

ходится признать, что катарсическое начало проявляется в романе ограниченно, большей частью "вспышками" и во многом приглушается противостоящими силами. По этой причине мнение М.А. Чехова, сообщенное Белым, о том, что роман "Петербург" вообще лишен катарсиса, слишком обобщенное и категоричное, нельзя не принять к сведению. Действительно, катарсиса, в его определенном и ярком выражении, вытекающего из темы и сюжета произведения в целом и организующего их, в "Петербурге" нет, хотя тенденция к катарсическому развитию основных героев налицо. В этом отношении, например, "Преступление и наказание", где центральная линия — духовный путь Раскольникова — развивается именно в сторону катарсиса, — явление иного характера.

Сюжет "Петербурга" связан с историей, но Белый — по крайней мере во время работы над романом — не верил в решающую очистительную силу и возможности исторического процесса в собственном его значении. Поэтому катарсис, рождающийся из исторического движения, в романе отсутствует. Наличие в "Петербурге" культурно-исторических, духовных прогнозов утопического или апокалипсического характера вносит лишь сопровождающее сюжет лирическое подобие, обещание катарсиса. Последовательного и универсального катарсического разрешения фабульно-сюжетной коллизии в "Петербурге", какой она сложилась у Белого, и ожидать было трудно. Она давала лишь подводящие к возможностям катарсиса просветы в духовной жизни героев. Следует прибавить, что катарсис чаще всего связан как со своими предпосылками, с такими предельными, ведущими в глубину, проявлениями жизни, как трагедия и смех. Финальная катастрофа в романе — взрыв бомбы, к которому было направлено все основное действие и которым разрешался фабульный конфликт, — не была доведена до возможной трагической определенности и тем более не сопровождалась очищающим смехом. Белый соединил с драматической сутью этого взрыва иронически-фарсовый ход. Снижающая ирония сказывается здесь уже в том, что взрывное устройство бомбы было смонтировано в коробку из-под сардин /"сардинница ужасного

содержания" / и что сенатор после ночной катастрофы, оставшись целым и невредимым, в страхе перед сыном, "улепетнул" /Белый/ в "ни с чем не сравнимое место" и заперся там на задвижку, тогда как сын, с самыми добрыми намерениями, побежал за ним, придерживая "спадающую кальсонину", и, добежав, "колотился отчаянно в дверь" этого "места" /стр. 415/. Однако ничего общего с освобождающим катарсическим "васельем" эти подробности не имеют. Дальнейшее упоминание о том, что Николай Аполлонович лишился чувств и сколько-то дней "лежал в приступах нервной горячки, не приходя в сознание вовсе" /стр. 416/, - лишь частично смягчает этот фарсовый пассаж.

И все же "иронические поправки" не снимают естественного вывода о решающем моральном значении катастрофы в доме сенатора и символический смысл взрыва. Читатель может и должен предположить, что потрясение, пережитое отцом и сыном Абреуховыми, прибавило нечно очень важное к душевному опыту обоих /особенно - сына/ и способствовало продвижению их если не к полному внутреннему возрождению, то к духовно-просветленному покою. Белый показывает это сдержанно и осторожно, но все же дает об этом представление.

Роман, как известно, обрывается взрывом бомбы, "сардинницы ужасного содержания". О дальнейшей судьбе Абреуховых в нем сообщено лишь в кратком, по-видимому намеренно обедненном, эпилоге, который отделен от главного действия большим временным промежутком и значительной сюжетной паузой.

Эпилог "Петербурга" светлее основного текста, потому что в нем нет Петербурга. Бездушному бюрократизму и провокации, злоеющей бредовой стихии в сознании действующих лиц, призракам мифологизированного города противостоит в эпилоге умиротворение и "простая жизнь" главных героев, их соприкосновение с живой, свободной от городских миражей природой. Характерные для основного текста сложные экспрессивные, нередко игровые пассажи заменяются здесь традиционно-реалистической, прозрачной, уплотненной, почти резюмирующей манерой изложения. Эту

манеру можно было бы принять даже за неоправданный стилистический сдвиг, если забыть, что эстетическая многослойность характеризует все произведение и самый принцип его построения и что упрощение стиля в эпилоге вполне гармонирует с крутым переломом в содержании романа.

Эпилог "Петербурга" - кода романа-поэмы, его необходимое лирико-смысловое, музыкально-ритмическое дополнение и разрешение. В нем - пересечение тем двух главных героев. Даже по "закону формы", по своему лирическому и ритмическому звучанию /здесь ритм понимается как плавное движение больших тематических молекул/ эпилог "Петербурга" предрасполагает к его катарсическому осмыслению. По-видимому, мысль о возможности катарсического характера эпилога с "музыкальной" и, конечно, прежде всего, с тематической его стороны присутствовала в задании автора. Но эпилог "Петербурга" - все же не авторское вмешательство, не авторский "deus ex machina" в полном смысле, хотя мысль о таком его понимании в сознании читателя не вовсе отсутствует. В романе нет, как это часто бывает, последовательного перехода от текста к эпилогу: мосты между ними в какой-то мере приходится достраивать читателю. Но в чертеже произведения они существуют. Между текстом и эпилогом - пауза жизни, пауза мысли и душевного процесса - в большем масштабе, чем в паузе Чехова. Обоих персонажей романа, главным образом Николая Аполлоновича, привели к относительному успокоению и примирению опыт пережитого и изжитого страдания и освобождение от власти тех исторических сил, которые на них обоих по-разному давили: на отца - страх, на сына - иллюзорное соприкосновение с революцией, которая была подменена провокацией. От ужаса действительности "страшного города" избавило их уединение. Очевидно, "тихая старость" Аполлона Аполлоновича, принявшая вид разрешенности конфликтов, снятия противоречий, также сыграла свою роль.

И более того.

Читатель, восстанавливая - с относительной точностью -

связь эпилога и романа, выводит ее не только из общего, сюжетно оформленного, направленного на эпилог содержания, но догадывается о влиянии сказавшихся в нем привнесенных автором идей и тенденций или только их отголосков. Я имею в виду "толстовскую" веру автора в превосходство личных, индивидуальных путей духовного и морального развития над общими, "соборными", историческими путями, веру в возможность преодоления эгоистического и "механистического" начала началом природным, "естественным", "космическим", веру в идею сострадания и прощения, в туманную мечту о будущей просветленной России и его общую религиозно-мистическую настроенность. Какую-то долю приобщения ко всему этому миру долженствования, ко всем этим императивам читатель находит в эпилоге.

Оба Аблеухова показаны в финале романа деревенскими жителями, успокоившимися на "лоне природы", в общении с нею: сперва - старики Аблеуховы и, после их смерти, вернувшийся из Египта в родовое имение Николай Аполлонович. Аполлон Аполлонович теперь уже не государственный деятель, не "историческая личность". Сенатор доживает свой век вместе с женой, простивший ее и своего сына. Здесь нет речи о трагических "пограничных ситуациях". Глубина жизни просвечивает здесь не в катастрофических событиях, а в бытовом, почти идиллическом пункте в ее тихом, умиротворенном движении, которое для данного случая как бы отождествляется с освобождением от "злого мира". Особенно большую роль в этом новом освещении образа сенатора в конце романа играет природа, со всех сторон окружающая Аблеухова. Тогда как в ранней, "некрасовской" редакции романа сказано о том, что "деревенский ландшафт его /Аполлона Аполлоновича. - Д.М./ прямо пугал" /стр. 428/ и что он "возненавидел деревню" /стр. 429/, в "сириновском" тексте говорится, что к концу жизни он избрал местом жительства именно "деревню" - свою затерянную в далеких просторах усадьбу. Здесь говорится о заснеженных елях и сугробах, обступающих старого сенатора

зимой, и о бушевании "зеленеющих листьев" - летом, о "синеве и барашках в небе" и о "трясогузочке" на дорожке - живом и простом великолепии зеленого мира. Потенциально катарсическое осмысление этой темы очевидно. Но к ней присоединяется и усиливающий ее символический мотив.

В эпилоге рассказывается, что переносное кресло старого и больного Аполлона Аполлоновича было поставлено в гущу лиловых колокольчиков - последнее в романе упоминание об Аблеухове-отце. Читателям, не посвященным в условности символистской поэтики, не знакомым с ее шифрами, эти колокольчики несомненно покажутся таким же самодовлеющим, эмпирическим образом, как, например, образ "трясогузки". Между тем у почитаемого младшими символистами, в их числе Белым, Вл. Соловьева, колокольчики /правда, не лиловые, а белые/ имели сакральное значение. Вл. Соловьев написал о них два стихотворения, из которых последнее было создано за месяц до смерти поэта-философа. Колокольчики для Вл. Соловьева - "белые думы", "нездешние сны", связанные с самыми заветными "теургическими" переживаниями¹³⁵.

Это приобщение старика Аблеухова к природе, своего рода "благословение", снисходящее на него из мира природы, было лишь относительно подготовлено предыдущим текстом: оно вноси-

¹³⁵ О сакральном характере символа "белые колокольчики" в лирике Вл. Соловьева см.: А. Белый. Воспоминания о Блоке /"Эпопея", № 1, 1922, стр. 145-146/. Блок также придавал стихотворениям Вл. Соловьева о колокольчиках /1899 г./ особенно важное значение /см. мою статью "Ал. Блок и Вл. Соловьев" /сб. "Творчество писателей и литературный процесс", Иваново, 1981, стр. 141/. - Связь образа колокольчиков у Белого со стихотворениями Вл. Соловьева впервые была отмечена в комментариях к "Петербургу", изд. 1981 г., стр. 684.

ло в образ сенатора нечто новое. Даже то, что Белый не выявляет в эпилоге сознательной реакции Аполлона Аполлоновича на эту теснящуюся вокруг него просветленную, духовно значимую природу, а только окружает его образами природы, обличает с нею Аблеухова независимо от его сознательного отношения к ней, даже это не имеет решающего значения. Стоит вспомнить, что старик Аблеухов в основном тексте романа, как уже упоминалось, был изображен не только чуждым природе, но и агрессивно противопоставленным ей. Механистический рационализм его сознания, "геометризм" его мысли были глубоко враждебны органическим основам природной сферы. В тексте "Петербурга" /гл. 1/ прямо сказано об его безразличном, нивелирующем отношении к разнообразным явлениям природы¹³⁶. Поэтому сближение Аполлона Аполлоновича в эпилоге с природой, которое мы не можем полностью отнести за счет авторского нажима /для нас все же различного/, следует признать свидетельством содержащейся в его образе потенциальной возможности внутреннего изменения.

Как поясняющий к этому месту романа контраст и отчасти подобие подошло бы сравнение Аблеухова к концу его дней с описанием смерти состарившегося Матвея Кожемякина в одноименной повести Горького, написанной почти в те же годы, что и "Петербург". Смерть Кожемякина, окруженного праздничным сиянием весенней природы, радостно принимавшего все сущее на земле, ее цветение, детей, чистосердечие юности, катарсична в полной ме-

136 Привожу известное место романа, характеризующее отношение сенатора к природе: "... - кой веки, попав на цветущее лоно природы, Аполлон Аполлонович видел то же и здесь, что и мы; то есть: видел он цветущее лоно природы; но для нас это лоно распадалось мгновенно на признаки: на фиалки, на лютики, одуванчики и гвоздики; но сенатор отдельности эти возводил вновь к единству. Мы сказали б конечно:

- "Вот лютик!"

- "Вот незабудочка..."

Аполлон Аполлонович говорил и просто и кратко:

- "Цветы..."

- "Цветок..."

Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками..." /стр. 35-36/.

ре. Образ дряхлого, парализованного Аблоухова как бы подведен автором в эпилоге к границе возможного очищения, но оно лишено подъема и пафоса настолько, что остается скорее в потенции и в своей полноте не осуществляется. Очевидно, и Горький, и Белый, как художники каждый по своему, были целиком правдивы, осветив своих уходящих из жизни героев, накануне их ухода, именно так, как это они сделали, по-внешнему - как будто одинаково, но в сущности, - различно /"чуть-чуть" - в толстовском смысле/.

Образ Николая Аполлоновича, как известно, значительно ближе к личности самого Белого, чем другие персонажи романа. В эпилоге "Петербургга" он не только близок, но по своей внешней биографии почти тождествен автору периода североафриканских путешествий /главным образом - 1911 год/. Впечатления младшего Аблоухова от жизни в Египте, пунктирно очерченные в эпилоге, во многом совпадают с тем, что видел и сам Белый во время своих поездок того времени в Тунис, в Египет, в Палестину. Лейтмотив, определяющий пребывание Николая Аполлоновича в Египте, - успокоение в мертвом мире пустынь и изучение древнеегипетской "Книги Мертвых" - "очищение смертью" с проецированием ушедшей в небытие страны пирамид и фараонов на дряхлеющую цивилизацию Европы. Однако духовная жизнь Николая Аполлоновича на Востоке имеет переходный характер и связь ее с образом в эпилоге, как можно думать, заключалась лишь в его подготовке к покою иного рода, к деревенской нирване, к своего рода аттраксии. К такому выводу приводит конспективная информация эпилога о жительстве младшего Аблоухова в России, в усадьбе своих уже умерших родителей.

Здесь Николай Аполлонович выступает в совершенно новом облике, который он приобрел за 8 лет, отделяющих его жизнь в деревне от времени основного действия романа. Это не катарсическое, озаряющее душу преображение человека, нашедшего наконец животворную истину. Это не похоже и на просветляющее и очищающее от фантазий и мишуры отрезвление умирающего среди любящих его людей Дон-Кихота, превратившегося в Алонсо Кихано Доброго. Это и не тот назревающий и просветляющий, но лишенный яркости внезапного озарения, описанный лаконически-сдержанно поворот к

новому мироощущению, который пережил на каторге Раскольников. Но это - переход, может быть занявший многие годы, на новые созерцательно-спокойные пути, переход, исключаящий, по мысли автора, прежде болезненно-кризисное состояние и, очевидно, по своему идейному содержанию в чем-то близкий самому Белому. И во всяком случае, этот переход является вместе с тем уходом от недолгой жизни, который в понимании его Белым /кстати, и Блоком/ имел значение огромной жизненной вехи /ср. мысли Белого и Блока об "уходе" А. Добролюбова, Л. Семенова и особенно о предсмертном уходе /1910 г./ Л. Толстого, вызвавшем восторженную реакцию Белого, который назвал этот "уход" самым лучшим произведением великого писателя¹³⁷.

Во время своей работы над эпилогом Белый был всецело увлечен доктриной Штейнера, но это увлечение в эпилоге не отразилось. По-видимому, художественное чутье, "чувство действительности" предохранили Белого от того, чтобы превратить Николая Аполлоновича в антропософа, то есть приписать ему позицию специфическую, резко обособленную даже в "элитарных", рафинированных кругах русской идеалистической интеллигенции и недостаточно подготовленную тем, что говорилось о нем в романе.

Исследователь Белого Сэмюэл Д. Сиоран считает, что духовный путь Николая Аполлоновича цикличен, что Аبلеухов-сын, "архетипически" порожденный "монгольской стихией", пройдя опыт европейской культуры, к концу романа возвращается к "Востоку", к "ок-

137 Андрей Белый. Трагедия творчества /Достоевский и Толстой/ М., 1911, стр. 46. - Тема "ухода" имеет в русской литературе исключительное значение /ср.: "уход" /бегство/ Алеко, его разрыв с "неволей душных городов" /"Цыганы"/, "уход" Лизы Калитиной в "дворянском гнезде", Степана Трофимовича Верховенского - в "Бесах", Протасова - в "Живом трупe", героини бунинского "Чистого понедельника", вплоть до фантастической, но стойкой легенды об "уходе" /будто бы фиктивной смерти/ Александра 1-го, принявшего, согласно легенде, имя Федора Кузьмича. - Мысль об "уходе" стала занимать Белого еще в молодые годы. "Тема "ухода" - вспоминает он, имея в виду именно эти годы, - меня, как Семенова, мучила; неудивительно: мы говорили о том, что, может быть, уйдем; но - куда? В лес дремучий?" /Андрей Белый. Начало века. М.-Л., 1933, стр. 302/.

культурной мудрости" Древнего Египта¹³⁸. С таким толкованием пути Николая Аполлоновича согласиться трудно. Аблоухов-младший, живя в Египте, действительно вникал в древнеегипетскую мудрость, но, может быть, еще сильнее он был захвачен, как и сам Белый, побывавший в Египте, жутким ощущением небытия, порождаемым развалинами древнеегипетского мира. Кроме того, в том же эпизоде, в котором приводятся сведения о пребывании Николая Аполлоновича в Египте, упоминается о его путешествии в Назарет, то есть о его интересе /или притяжении/ не только к египетской, но и к другой, резко отличающейся от нее духовной сфере, к иному отнюдь не "туранскому" Востоку, а к тому, который является столь же "Востоком", как и ферментом старой западной культуры, - Востоком христианским. В эпизоде, в кратком описании жизни Аблоухова по возвращении на родину этот намек поддерживается.

Николай Аполлонович показан здесь в какой-то мере приобретшимся к "почве", "опростившимся" помещиком, деревенским жителем, одетым в простонародную полумужичью одежду /нечто подобное Хомякову и Константину Аксакову/, заходящим в церковь и в то же время читавшим философа Григория Сковороду /о том, что он забыл Канта, было сказано еще раньше/. Все это не имеет ни малейшего отношения к "египетской мудрости" и вместе с тем не перерастает в явное славянофильство¹³⁹. В тексте романа предпосылки к формированию этого нового, но вполне досказанного образа Аблоухова-сына почти не намечены в позитивной форме и, скорее, лишь угадываются как возможное следствие разложения его ранее установившейся личности, как результат ее самоотрицания. Мы узнаем из текста романа о чувствах Аблоухова, озаменованных

138 D.Samuel Cioran. The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague-Paris, 1973, p. 159.

139 Сам Белый, следуя за Вл. Соловьевым и ссылаясь на него, высказывался о славянофильстве, точнее, о попытках его возрождения, вполне скептически /см.: Андрей Белый. Неославянофильство и западничество в современной русской философской мысли. "Утро России", 1910, 15 октября/.

появлениями "печального и длинного", о том, что опыт страдания заставил его говорить /и, конечно, думать/ "не по Канту" /стр. 259/, и что он как будто собирался, под влиянием Дудкина, заняться чтением до тех пор непривычной ему мистической литературы /стр. 263/.

Однако новый облик Николая Аполлоновича в эпилоге, намеченный лишь беглыми штрихами, все же дает представление о направлении развития его личности. Новые черты, характеризующие Николая Аполлоновича после возвращения его в Россию, тесно связаны между собой, а упоминание о Сковороде во второй фразе от конца романа особенно знаменательно.

В интересной и содержательной статье А.В. Лаврова "Андрей Белый и Григорий Сковорода"¹⁴⁰ подробно исследуется отношение Белого к этому украинскому мыслителю XVIII века и отмечаются те стороны его учения и личности, которые могли особенно притягивать Белого. Знакомство автора "Петербурга" с творчеством и жизнью Сковороды, согласно исследованию А.В. Лаврова, по-видимому, ограничивалось теми сведениями, которые содержались в работе близкого знакомого Белого религиозного философа, "неославянофила", В.Ф. Эрн¹⁴¹. Образ просветителя-пантеиста Сковороды и его взгляды были ретушированы Эрном, истолкованы в славянофильском духе, но в целом сохранили в его характеристике свои основные контуры. Белый не был и не стал славянофилом, но в то время, особенно в 1911 году, переживал прилив критических чувств по отношению к Западной Европе и страстное влечение к "русской почве", к "русскому духу".

Белого, по-видимому, привлекало в Сковороде по Эрну то, что представлялось ему противопоставленным духу новейшей западноевропейской цивилизации и философии: религиозный мистицизм,

¹⁴⁰ Studia Slavica Hung. /Budapest/, 1975, XXI.

¹⁴¹ В. Эрн. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. См. также и другие, более ранние работы Эрн о Сковороде.

антиурбанизм, близость к пантеизму, апология природы, идея нравственного самосовершенствования, признание верховенства "невидимой природы", к которой все "тленное" относится как тень к "вечному древу жизни". Но, как можно предполагать, еще более интересовала Белого тех лет сама личность Сковороды, идейный смысл его биографии: его уход из мира горьдской культуры, сближение с народом, многолетние хождения по Украине /в качестве "старчика"/, то есть - и это едва ли не основное - умение строить свою жизнь согласно тем этическим требованиям, которые он себе предъявлял.

И тем не менее значение Сковороды в духовном развитии Белого не следует преувеличивать. Рационализм Сковороды, его просветительский пафос, его связь с патристикой, в той мере, в какой они присутствовали в его мировоззрении, были, конечно, чужды Белому. А.В. Лавров прав, замечая, что тенденция к "почвенничеству" у Белого, а следовательно, и интерес к Сковороде, были связаны с путем его к антропософии, которая - можно прибавить - не столько укрепляла, сколько оттесняла и заслоняла его "почвеннические настроения". Поэтому и вся эта тема в эпилоге подана в духе спокойного констатирования, конспективно, без тех акцентов, того воодушевления, которые являются необходимым моментом эстетической реализации воли к "очищению" в русле, наметленном в романе.

Таким образом, можно сделать вывод: эпилог "Петербурга" не является катарсисом в полной мере. В этом эпилоге - успокоение, умиротворение, освобождение от ужасов "петербургского мира", отказ от "суетности", основанные на некоем обретенном знании, а частично - и это вполне возможно /особенно по отношению к старому Абреухову/ - на простой усталости. Здесь - не более чем предпосылки к очищению, потенциальный катарсис.

"Петербург" - замечательное произведение Белого, выражающее глубочайшие органические пласты его художественного сознания, апогей его творчества, роман, воспроизводящий острый, ре-

ально существовавший кризис и распад правящих и элитарных кругов предреволюционной России. Но поскольку каждое явление искусства, независимо от его широты, богатства, масштаба, в чем-то неизбежно ограничено, читатели "Петербурга" и сам автор имели основание отмечать в этом романе не только его своеобразие и глубину, но и то, чего в нем не было, или то, что они хотели видеть в искусстве, чтобы восстановить истинную полноту "мира искусства" и жизни, как они ее понимали. Из всех видов "ограниченности", сказавшейся в "Петербурге", особенно печалила Белого мрачность этого произведения, сгущенная темнота явленной в нем действительности, то есть недостаточное развитие того, что могло бы противостоять этому. Не случайно, как уже говорилось, Белый задумывал новый роман, "Невидимый Град", который должен был быть, в отличие от "Петербурга", светлым и утверждающим.

Замысел третьей части трилогии, романа "Невидимый Град", очевидно, очень занимал Белого: он не раз упоминал о нем и в своей переписке. В письме к Иванову-Разумнику, относящемуся к декабрю 1913 года, он очень точно и обобщенно определяет идейное задание нового романа, соотнося это задание с найденными им формулами, поясняющими смысл двух предшествующих частей трилогии - "Серебряного Голубя" и "Петербурга". В "Серебряном Голубе", - пишет он, - сознание героев, так сказать, без смысла и толку бросается в стихийность; здесь /в "Петербурге". - Д.М./ сознание отрывается от стихийности /то есть повисает в абстракции. - Д.М./. Вывод - печальный: в том и другом случае. В третьей части трилогии формула будет такова: сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее в стихиях себя, есть жизнь подлинная. Такова формула моего романа..." /стр. 516/.

Очевидно, роман, о котором мечтал Белый, роман, в котором раскрывалось бы "положительное средо", "сплошное да", "жизнь подлинная", должен был содержать в себе "катарсическую энергию" независимо от того, рождалась ли она из "трагической концепции" или из других источников. Но Белый, приближаясь к началу своей непосредственной работы над "Невидимым Градом", как можно думать, столкнулся с непреодолимой для него внутренней трудностью,

возникавшей перед писателями кризисной эпохи и кризисного мироощущения, писателями, которые задумывались над созданием произведения, конкретно позитивных, утверждающих положительные ценности жизни. На пути к осуществлению такого замысла Белый находился в положении еще более тяжелом, чем многие из этих писателей. Страдание и боль были заложены в самых недрах его человеческого существа и художественного зрения, а "утешение", "руку помощи" он искал не столько в стихиях и "обещаниях", идущих от реальной жизни, которая могла дать действительно надежную опору, сколько в "мире сверхчувственного". Так или иначе "Невидимый Град" не был написан. Вместо него Белый создал "роман о детстве" - "Котика Летаева", оригинальное и значительное произведение, открывшее ряд его автобиографических сочинений - художественных и мемуарно-художественных. "Катарсическая энергия" имела в них не большее значение, чем в "Петербурге". Это была "мера очищения", которая характеризует зрелую индивидуальность Белого как писателя и о которой нужно иметь представление, если мы хотим приблизиться к пониманию его творчества.

Июль 1984