



Григорий РОБАКИДЗЕ

Андрей Белый

Три книги сопровождают меня: «Евангелие», «Заратустра» и «Гоголь».

*Андрей Белый*¹

1

Постигнуть тайну поэта значит найти индивидуальный ритм его творческой души. Ритм души можно выявить на отношении поэта к земле: каково у поэта чувство земли, таков и жизненный ритм его поэтической личности. В определениях художественной характерологии означенный момент исключительного значения. Но что разуметь под образом Земли? Вещи, Время, Хаос: вот три очертания ее. «Вещи»: мы видим: что-то возникает, растет, зреет, крепнет; мы видим, что оно тлеет, разлагается, распадается, исчезает: — в бесконечном потоке, значит, мы воспринимаем вещи. Поток этот в извилинах внутреннего осознания представляется нам как «время»: ибо вне процесса — вне роста и распада, вне возникновения и исчезновения, времени нет вовсе. В этом могут быть согласны тайновидцы этого феномена: Плотин, Кант, Бергсон. И так: перед нами *вещи во времени*. Но есть и третья сфера: Хаос. Это: то темное, безликое, безобразное, из которого *что-либо* возникает как «вещь». Хаос — таинственная грань бытия и небытия: «хаотическое» не *есть* еще, но оно может *стать*; оно — так называемое «не-сущее» древних, — но не в смысле полного отрицания сущего, а в смысле семенного несения последнего в темном лоне Первоединого. Словом: *вещи во времени и под ними хаос* — вот что вырисовывается в очертаниях образа Земли.

Отношение к Земле у поэтов бывает разное. В первую группу я поставил бы поэтов, влюбленных в Землю. Для них она — великая мать. «*Богородица великая мать сыра земля есть*», — передает слова одной старицы хромоножка Мария Лебядкина у Досто-

евского («Бесы»²). Их отношение к Земле — эротическое (в античном смысле этого слова). «Землю целуй и неустанно, ненасытимо любви, ищи восторга и исступления сего», — говорит старец Зосима у того же Достоевского («Братья Карамазовы»³). Влюбленные в Землю поэты любят ее «плоть»: каждый ее отрезок, каждый ее слепок. Художественный гений древней Эллады пластически выразил эту влюбленность в образе Афродиты: — из пены морской родилась богиня: — сколько эротизма в восприятии тела земли! Тут белопенность в изумрудных струях переливается и отвердевает в мраморно-очерченной плоти. И конечно, слова Гомера к Гее (Земле) — подлинные слова любви: «Ты плодovitость, царица, и даешь плодородье... Блажен между смертных, кого ты благословеннем почтишь: в изобилии все он имеет; тяжкие гнутся колосья на ниве, на пастбище тучном бродят бесчисленные стада, и благами дом его полон»... Девушки, — «в хороводах крутятся цветоносных, нежные топчут цветы на лугах в ликовании светлом... Радуйся мать богов, жена многозвездного неба» (Пер. В. Вересаева; альм. «Творчество»⁴). И культ Деметры — культ Земли: Деметра — душа созревшей нивы; утверждается жизнь Земли: зерно не умирает, оно плодится; пиршествует ее рост: в колосьях созревающей нивы слышится дыхание Деметры. Эта влюбленность в тело Земли рождает у поэтов любовь к вещам, ко всем вещам, даже к самым малым. «Время» не ложится тяжелым бременем на их сознание: наоборот: в самой текучести времени они усматривают рост, созревание, цветение вещей. Не страшен им и «хаос»: в нем они чувствуют праматерное лоно всякого бытия, — хоть и темное и безликое, но все ж «родимое» и родное. Отсюда необычайная страсть таких творцов к оплодотворению, к рождению, к воплощению, к оформлению; отсюда же: исключительная стройность, солнечная освещенность их душевного ритма — «светлое ликование» Гомера. Таковы творцы: Гомер, Тициан, Гёте, Пушкин, Толстой. Среди молодых могу назвать Сергея Городецкого начального периода. Интересно отметить, что у Пушкина нет тютчевского страха перед «хаосом»: он учит его темный язык⁵.

Возможно и другое отношение к Земле. Есть творцы, которые Земли не любят вовсе. Иные из них подчас и отвращение питают к ней. Их мрачный взор обращен исключительно на разложение и распад вещей: всюду для них — тление, гниение, смерть. Плоть земли их не радует вовсе: они ее и не чувствуют, или если чувствуют, то только как язвенный труп. Им понятно искажение лица Земли, то самое, которое мы видим иногда в корчах тела в минуты ее трясения. Время их давит своей нескончаемостью: оно рождает в их сознании неземную «скуку»: нет вечности разрешенной, — а есть только закоптелая баня с пауками (слова Свидригайлова у Достоевского⁶), — или: вечность как «паук в пауке»

(у Ницше⁷), — или: подземный погреб, осетенный мглой, куда бессильно бьется летучая мышь (у Бодлера в «Сплине»⁸), — или: просто течение явлений, а по окнам ползают пауки (у Маллармэ⁹). Всюду — паучья сеть: скука неземная. «О, скучно на этом свете, господа!» — кричит один из таких поэтов¹⁰. Они не любят твари и тварности: в твари и тварности видят они не благодать вовсе, а лишь одно проклятие. И манит их в темную бездну Хаос: только не для рождения танцующей звезды (как властно жаждал Ницше), а для провала в небытие, в окончательное безумие. Понятен и способ их творческого выражения: вместо воплощения — развеществление, вместо оформленной плоти — геометрический скелет, вместо зрелого плода — отвратительные чудовища. К таким творцам принадлежат: Гоголь, Гойя, Пикассо, отчасти Бодлер.

Таковы две группы поэтов. Если в это разграничение внести апокалипсический момент, получатся две другие параллельные группы. Есть творцы, тоже влюбленные в плоть Земли, — в ее оплодотворении, в ее росте, в ее цветении; но во всем этом они провидят и другое: «дальнее»: видение, что должно стать наконец пластически оформленным: сонная греза, что должна принять окончательную плоть; они видят вещи, но провидят через вещи иные вещи: «новое небо и новую землю»¹¹; вещи, существующие для их сознания, — только «вещей обличение невидимых». Они любят плоть Земли, но Земли преображенной; но нет у них нелюбви к плоти существующей Земли: ибо в ее семени заложена ее будущая плоть. Для них Земля — Душа мира, София, вечная женственность: и ждет она оплодотворения от Солнца и рождения от Вечности. Они не ощущают тяжести времени с ее неземной скукой, — но чувствуют напряженно, что вот-вот время остановится вдруг и наступит «вечная гармония» Кириллова Достоевского в преобразении Земли (ибо «человек не может выдержать, не переменившись физически»¹²). Поэтов с апокалипсическим ритмом души особенно много в России, в стране по существу катастрофической. Владимир Соловьев, Достоевский, Мережковский, Блок — поэты данного порядка. В выжженных пустынях Египта видел Соловьев Ее, безымянную (Душу мира: Землю¹³), и закрепил это видение поэт в мягких линиях лунного созерцания, — а в «Трех разговорах» он поистине заговорил факельным языком св. Иоанна. Достоевский — сплошная стихия Апокалипсиса; но ритм его души не может быть исчерпан последним; в его душе слышится скорей симфонический перебой ритмов многих. Мережковский является мистическим архитектором апокалипсических конвульсий. Блок разрешил Ее (Землю) в Прекрасную Даму: он — рыцарь ее, и в утонченной влюбленности в нее воспринимает он ее до чувственно-конкретных прикосновений. Я бы назвал тут

и имя Брюсова, — но его «Конь Блед»¹⁴ только «тема» (а не ритм) его души, хотя и мастерски разрешенная.

Возможен и другой тип поэта с апокалипсическим ритмом души. Он тоже всецело от Апокалипсиса, — но ритм его души проходит не через любовь к плоти мира, а через отвращение к телу Земли. Он принадлежит к группе творцов, не любящих Землю; но в то время, как последние в своей нелюбви к Земле останавливаются на разложении предметного мира, означенный поэт нелюбовь к Земле разрешает в окончательное испеление ее. Он близок к поэтам-апокалиптикам; но в то время как последние жаждут «нового неба и новой Земли» через любовное преображение плоти мира, означенный поэт волит, чтобы «новое небо и новая Земля» явились через яростное испеление плоти того же мира. Этим поэтом является Андрей Белый. Недаром он выбрал такой псевдоним: «Белый» — образ апокалипсический («...новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает»¹⁵; оно начертано на «белом камне» души); «Андрей»: невольно является мысль о «первозванности» (Андрей Первозванный¹⁶). Андрей Белый действительно оправдал свой псевдоним.

2

«Нет никакой раздельности. Жизнь едина. Возникновение многого только иллюзия. Какие бы мы ни устанавливали перегородки между явлениями мира — эти перегородки неведущественны и невысмыслены прямо. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе. Множественность возникает как опосредствование единства, — как различие складок все той же ткани, все тем же оформленной. Сорвана вуаль с мира — и эти фабрики, люди, растения исчезнут: мир, как спящая красавица, проснется к цельности, тряхнет жемчужным кокошником; лик вспыхнет зарей; глаза, как лазурь; ланиты, как снеговые тучки; уста — огонь. Встанет — засмеется красавица. Черные тучи, занавесившие ее, будут пробиты ее лучами: они вспыхнут огнем и кровью: обозначится на них очертание дракона: вот побежденный красный дракон будет рассеян среди чистого неба» («Апокалипсис в русской поэзии»; сб. «Луг зеленый»). Таково мироощущение Белого: и он стремится всюду и всегда перешагнуть за грань оформленного: «Есть тайная связь всех тех, кто перешагнул эту грань оформленного. Они знают друг друга» («Луг зеленый»: статья того же названия). Итак: бытие для Белого прозрачно: грани бытия неведущественны и невысмыслены вовсе: они — лишь обманчивые складки волшебного покрывала лучистой Майи. Оформленность — призрак: грань оформленного надо перешагнуть. Отсюда нераспо-

ложение Белого к Земле: оформленность Земли — плоть Земли. Он не знает той любви к Земле, которую испытывает к ней Пушкин; он питает к Земле нелюбовь к ней Гоголя; в отличие от Гоголя, он жаждет апокалипсического разрешения Земли; но жаждет опять не желаньем Блока: через преобразование все той же плоти, — а страшным хотением испепеления ее дотла; и там, где Блок говорит: «О, Русь моя, жена моя!»¹⁷ — Белый скажет: «Исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя!»¹⁸ В конце концов, Андрей Белый — тот же Гоголь, но только с огненным взором Апокалипсиса. И сумрачность Гоголя еще более обостряет его апокалипсический темперамент. Пишет ли Белый, говорит ли Белый (я слышал его только раз в Париже в 1907 г. на лекции Мережковского¹⁹), — ощущаешь всегда какую-то жуть: чувствуешь, что вот-вот остановится для его сознания время и «красный дракон» рассеется в пыль. Пишет ли Белый, говорит ли Белый, — ощущаешь всегда, что вот-вот заплетется, оборвется его речь, залепечет он, засмеется он смехом безумия и уйдет он бесповоротно в мрак Хаоса. Пишет ли Белый, говорит ли Белый, — ощущаешь всегда, то благодать «священного безумия» (благодать сошествия Св. Духа), то проклятие «неправого безумия» (ужас строения Вавилонской башни). Андрей Белый — настоящий эпилептик от Апокалипсиса. Недаром так гениально передана Достоевским эпилепсия, как болезнь священная, дающая возможность «касания мирам иным», на христиански-дионисическом образе князя Мышкина и на жертвенном безумии Кириллова. Так и кажется иногда, что Андрей Белый — князь Мышкин весь, безумствующий словами Кириллова. Апокалипсический эпилептик, он потому так страстно отдается безумным глаголам темноликого Хаоса. Эти глаголы слышатся в его «Симфониях», — где он силится при помощи напряженного словесного контрапункта обуздать их яростное безумие, — слышатся они и в его стихах, — где испепеленная душа его с неземной тоской несется бескрылая по выжженным родным раздольям.

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел,
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом,
Снесите ему венок,
На кресте и зимой и летом
Мой фарфоровый бьется венок,

Цветы на нем побиты,
Образок полинял.
Тяжелые плиты:
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите:
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —
Вернусь...

(«Друзьям», 1907 г.).

«Отчаяние» (1908)

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволя!
Позволь же, о, родина-мать,
В сырое, пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней,
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

«Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью, — пишет в своей замечательной статье Андрей Белый о Гоголе («Луг зеленый»). «Кто-то из-под его ног выдернул землю; осталась в нем память о земле; земля человечества разложилась для

него в эфир и навоз; а существа, населяющие землю, превратились в бестелесные души, ищущие себе новые тела: их тела — не тела: облачный туман, пронизанный месяцем; или они стали человекообразными *редьками*, вырастающими в навозе». Посмотрим: не так же ли оторвался Белый от земли. В 1906—1908 годах Андрей Белый пишет первую часть трилогии «Восток или Запад» — роман «Серебряный голубь». Он подошел тут к материнской земле, подошел к России, подошел подлинно. И увидел он в ее материнском лоне темную стихию варварского дионисизма: «Голуби» — это секта хлыстов, в ночных, религиозно-половых радениях ищущих рождения «Младенца». Вдруг, в шуме неистовых кружений и половых восторгов, — где темная стихия безликого пола утверждает себя в мучительно-сладостных касаниях незнающих лика друг друга участников оргазма, — вдруг «накатывает дух» и рождается «просветленный юноша-дитя». Среди них царит хлыстовская богородица, рябая баба Матрена. Поэт Дарьяльский идет к ним. Он погружен весь в мир древней Эллады, где темноликий и многоликий Дионис пиршественно утверждал себя, — и снится ему, что хлыстовские радения по существу то же, что и дионисические исступления: «мнилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — Древняя Греция». Дарьяльский влюбляется в Матрену какой-то темной любовью. «Рябая баба Матрена» — это нутряная тяга хаотической земли. Образ ее поистине страшен и притягателен. Андрей Белый, который, подобно Гоголю, совершенно не властен передать живую плоть женской половой психики, в образе Матрены дает на фоне русских оврагов (о, как их чувствует Белый!) неслыханную влажность мистически осознанной безликой половой стихии земли. Матрена — не красивая: она рябая (в этом сказалась нелюбовь Белого к плоти, к «оформленности»); но под рябинами ее лица струится волевой взгляд, манящий и зовущий в темное лоно земли. Дарьяльский устоять не мог: он полюбил Матрену. Но Матрене нужна безмерная любовь, любовь солнца: покоряющая и проникающая, могущая овладеть женской стихией до конца, любовь, несущая светоносное семя подлинного оплодотворения. Такую любовь Дарьяльский не может дать Матрене, — и он гибнет: его убивают. В этом ритм романа. Темная стихия остается не одоленной и не осветленной: остается: — «ужас, петля, яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел».

Итак: Андрей Белый не победил темной стихии Земли. Он ушел от нее: ушел так же, как ушел и Гоголь. «Русь! Чего хочешь

от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» («Мертвые души»²⁰), — преследует Гоголя Русь, «мать сыра земля». Так же преследует Русь Белого в образе Петербурга: «Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздной мозговой игрой: ты — мучитель жестокосердый; ты — непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал; бегал я на твоих ужасных проспектах и с разбега взлетал на чугунный тот мост, начинающийся с края земного, чтоб вести в бескрайнюю даль; за Невой, в потусветной, зеленой там дали — повосстали призраки островов и домов, обольщая тщетной надеждою, что тот край есть действительность, и что он — не воющая бескрайность, которая выгоняет на петербургскую улицу бледный дым облаков». В ответ на это преследование Белый дал вторую часть означенной трилогии — замечательный роман «Петербург» (1911—1913 гг.).

Оторвавшись от Земли, Белый Русь превратил в призрак. Гоголь питал отвращение к Земле и рождал безобразные чудища: всюду — «рыло»: то «редька», то просто «зверье». Андрей Белый пытался подойти к Земле, — но, не имея сил солнечно ее оплодотворить, отвернулся от нее и начал выбрасывать астральные выкидыши. Сперва об его отвращении к плоти. У провокатора Липпанченко дубоватые пальцы с обгрызанными ногтями; он — жирный хохол, но на хохла не похож вовсе: какая-то помесь семита с монголом; он высок и толст; желтоватое лицо его неприятно плавает в собственном подбородке, выпертом крахмальным воротничком; голова его — голова недоноска; лоб узкий; «чей-то хиленький мозг оброс ранее срока жировыми и костяными наростами»; террорист Дудкин заходит к нему — и вот картина: «вовсе к столику принагнулась квадратная голова (над спиной виднелся лишь крашенный кок), подставляя широкую мускулистую спину с, должно быть, невымытой шейей; спина как-то выдавалась, подставляясь взору; и подставлялась не так; не прилично, а... как-то... глумливо»; и далее: «Безликой улыбкой повыдавилась меж спиной и затылком жировая шейная складка: точно в кресле там засело чудовище: и представилась шея лицом; точно в кресле засело чудовище с безносой, безглазою харею; и представилась шейная складка — беззубо разорванным ртом». Беззубая, безносовая харя, — жировая шейная складка — точно беззубо разорванный рот, — это ли не с палитры Гоголя?? И еще: Аполлон Аполлонович Аблеухов: — рачья шея с оттопыренными ушами; его сын Николай Аполлонович: — лицо «богоподобное», но в то же время как будто и «лягушонок». Таково ощущение плоти у Белого. Отвращение к телесности у него переходит в какое-то омерзение к самому органу всего плотского, к полу: Николай Аполлонович полюбил Софью Петровну, но полюбил в нем не бог, а «лягушонок»; Софья Петровна полюбила Николая Аполлоновича, но так, что «ангел»

в ней полюбила в нем «бога», — а «бабенка» в ней полюбила в нем «гаденькую улыбку», т. е. «лягушонка» (сначала возмущалась этой улыбкой, а потом полюбила само возмущение). Словом: в художественном сознании Белого пол носит в себе что-то гадливое, отвратительное: нет в нем святости и девственности Земли: — омерзительным выведен акт зачатия Николая Аполлоновича. Но это еще ничего. В своем отвращении к плоти Земли Андрей Белый доходит до отвращения к родному, к естеству. Это исключительное ощущение доведено Андреем Белым до предела в изумительной сцене: Аполлон Аполлонович уронил карандаш; Николай Аполлонович нагнулся его поднимать; А. А. бросился его упреждать; споткнулся; Н. А. схватил его — и увидел «желтую жилловатую шею отца, напоминающую выцветший рачий хвост (сбоку билась артерия)»; и далее: «теплая пульсация шеи испугала его, и отдернул он руку, но — поздно отдернул: под прикосновением его холодной руки (всегда чуть потевшей) А. А. повернулся и увидел — *тот самый* взгляд». Т. е., — добавим мы: взгляд отвращения, пускающего смертоносное жало. Омерзение к естеству дальше этого пойти не может. Тут в нелюбви к плоти Андрей Белый превзошел самого Гоголя. Земля еще мрачнее выдернулась из-под его ног.

5

У Гоголя: «...чувства стали уже чувствами *не* *человеков*, а каких-то еще невоплощенных существ, — пишет Белый в той же статье о Гоголе, — летающая ведьма и грязная баба; Шпонька, описанный как овощ, и Шпонька, испытывающий экстаз, — несоединимы; далекое прошлое человечества (зверье) и далекое будущее (ангельство) видел Гоголь в настоящем». Но если Гоголь разложил людей на «зверье» и «репье» (слова Белого), то Белый разложил людей на астральные флюиды: — и предметы тоже. В своей нелюбви к плоти Земли он пошел так далеко, что совершенно разрушил физический план бытия и перевел бытие в астральные сферы. Так, например: Николай Аполлонович, запершись на ключ в комнате и продумывая силлогизмы своих мысленных построений, «чувствовал тело свое пролитым во «*вселенную*», т. е. в комнату; голова же этого *тела* смецалась в головку пузатенького стекла электрической лампы под кокетливым абажуром»; далее: «старый сенатор (А. А.) перед отходом ко сну ощущал, будто смотрит не он, а *нечто*, засевшее в мозг и оттуда, из мозга, глядящее»; еще: Н. А., лишившийся тела, все же чувствовал тело: «некий невидимый центр, бывший прежде и сознанием, и Я, оказался имеющим подобие прежнего, испепеленного: предпосылки

логики Н. А. обернулись костями; силлогизмы вдруг этих костей завернулись жестокими сухожилиями; содержание же логической деятельности обросло и мясом, и кожей; так Я Н. А. снова явило свой телесный образ, хоть и не было телом; и в этом *не теле* (в разорвавшемся Я) открылось чуждое «я»: это Я пробежало с Сатурна и вернулось к Сатурну»; не надо быть особенно посвященным в теософию, чтоб видеть, что тут это второе тело Н. А. является так называемым «астральным телом» (своего рода демокритовская «оболочка», хранящая от разрушения тень вещей: двойник); или еще: террорист Дудкин видит сон, будто его дырявая туфля есть живое создание: «комнатное создание, что ли, как собачка или кошка: она самостоятельно шлепала, переползая по комнате и шурша по углам»; словом: всюду — разложение физического плана в астральный план: вместо плоти — флюид, вместо земляного тела — астральный выкидыш.

В связи с астральным мироощущением у Белого замечается какая-то тягость от «пространства» в плане физическом. Почти все его герои страдают боязнью пространства. Эту боязнь Белый находит у русского народа вообще: «русский народ еще доселе в пространствах умеет видеть нечистую силу: разные бесы? в холодных, голодных, в бесплодных наших степях» («Луг зеленый»; статья «Настоящее и будущее русской литературы»). Он же дал изумительный образ бродяги, где роль определительного рисунка играет пространство: «в родную деревню, *пространствами стертый*, бредет»...²¹ С ощущением астрального связано у Белого и чувство времени: в единицу времени у него протекает бесконечный и громадный ряд событий, события в «Петербурге» изложены в 633 страницы и протекают они в 24 часа с лишним. Острое чувство времени у Белого разрешается в «безвременье»: ибо если допустить, что в единый миг пролетает вечность, то времени нет уж больше: — еще один штрих апокалипсического мироощущения.

Но в чем содержание самого романа? Николай Аполлонович, сын сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, опрометчиво связал себя обещаньем перед революционной партией. Террорист Дудкин дает ему на хранение «сардинницу ужасного содержания» (бомбу с часовым механизмом). Липпанченко, член одновременно и революционной партии и «охранки», требует от имени партии анонимно, чтобы сын (Н. А.) подложил бомбу отцу. Большой Дудкин догадывается о провокации и в припадке безумия убивает Липпанченко. Но Н. А. уже завел часовой механизм бомбы, — а отец его, ничего не подозревая, случайно занес бомбу в свой кабинет. Узнав обо всем, сын в ужасе ищет «сардинницу», — но не находит. Ночью взрывается бомба в пустом кабинете. Происходит нечто страшное: отец думает, что сын хотел его убить, — а у сына нет возможности доказать ему противное. Вот вся фабула романа.

Это не сюжет в строгом смысле слова: это скорей сомнамбулическое разрешение полагаемого сюжета: и потому так «бессодержателен» он и в то же время так тягуче длинноват. Настоящим героем романа является сам Петербург (это одно нечто исключительное во всемирной литературе): город магический, вызванный Петром из финских болотных туманов, — город, в дыхании которого почувствовал Пушкин «Медного всадника», — город, на фоне которого разрешал Достоевский гениальное воспаление своей фантазии, — город, где, по слову Ницше, решаются такие вещи, о которых не снилось даже артистически-нервному Парижу²², — город, фантастичнейший из всех городов земного шара. Бредит Петербург, бредит о чем-то великом, мировом, катастрофическом, — и заодно с ним бредят его герои, бредят всё о том же. Оттого последние не люди вовсе: «Род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, — оседая на грани друг другу чуждых миров». Они — тени Петербурга: оттого так часто переходят они друг в друга, бредят общим бредом: Аполлон Аполлонович, например, бредит думой своего сына; Николай Аполлонович — думой своего отца. Но в этом бреде Петербурга есть железная стройность. Недаром автор сообщает: «Пирамида — бред геометрии». Геометрически очерчена пирамидальность петербургского бреда.

Но в чем суть этого бреда? В мировом нигилизме, который должен дать Петербург миру: нигилизм этот — последняя фаза вселенной накануне ее апокалипсического испепеления. В самом деле, Петербург — «праздная мозговая игра»: «это только кажется, что он существует»; Петербург — призрак. Точно такой же природы его герои. Аполлон Аполлонович — бюрократ: для него всё нумерация: «по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена»; в кубах и квадратах решается для него все многообразие жизни. Он реакционер, — и потому в существе своем нигилист до конца. Но таким же нигилистом по существу является и его сын (Николай Аполлонович): революционер: он призван только разрушать. Вдобавок: он — кантианец; более того: он — когенианец. Кант превратил весь мир в гносеологический призрак, где само человеческое «Я» является одним из явлений (только «явлений») в ряду других явлений; Коген превратил кантианство в «мозговую игру» схоластики, где вместо жизнедейственного Эроса слышен лишь костлявый шум высушенной логики; и понятно: Николай Аполлонович — «самому себе предоставленный центр, серия из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все — душу, мысль». По существу и он, значит, нигилист. Но это еще ничего. Реакционера-отца и революционера-сына объединяет общность происхождения от дальнего монгольского предка, Аб-Лай-Ухова: а монгольская стихия, по сознанию Белого (частичное наследие от Вл. Соловьева), нигилистична в самой кро-

ви. Осознание нигилизма в монголизме происходит в Николае Аполлоновиче в момент «пульсации стихийного тела»: мысленно допустив убийство отца, Николай Аполлонович астральным телом своим почувствовал, что время вернулось к нему обратно: он видит «преподобного монгола» (туранца — своего предка): и вспомнил он, что этот монгол он сам и есть на самом деле: он «воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянина Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: распатать все устои; в испорченной арийской крови должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем».

Такова композиция романа: Петербург — загадочный призрак; он — символ призрачной Земли; там проложит путь Дракон при помощи нигилизма; там же произойдет схватка Дракона с Христом. Метафизический идиотизм (нигилизм духа) воплощен в романе в образе какого-то персидского ублюдка Шишнарфнэ; Христос явлен в образе «кого-то печального и длинного»: борода его «будто связка спелых колосьев»: и «свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев». Но в романе схватка эта — только намек (вспомним бред об Откровении Дудкина и Николая Аполлоновича): она вся — в линии будущего.

Таким образом: Андрей Белый на образе Петербурга дал апокалипсическое (и притом: через испепеление) отрицание земли.

6

Но интересно знать, каково отношение автора к создателю Петербурга, медный призрак которого является в романе не менее активным лицом, чем сам Петербург. Прежде всего послушаем страстное слово автора: «С той чреватой поры, как примчался к Невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский гранит, надвое разделилась Россия, надвое разделились и самые судьбы отчества... Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого *труса*; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и солнце над моею родною землей. Если, солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монголь-

ской 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!..» В этих словах ясно: — Петербург опустится: ибо он нигилистичен в корне. Но отрицать просто его — нельзя: надвое разделились в нем судьбы России (и следовательно: судьбы мира). Петербург, как загадочный предмет выявления чего-то значительного, мирового, не есть просто призрак: он в то же время действенный символ: — в этом его значительность. Отсюда — некоторое двойственное отношение к нему автора. Этим отношением может быть выяснено в некоторой степени и его отношение к творцу Петербурга: Петр загадочен в романе. С одной стороны, он ведет Дудкина убить Липпанченко; а с другой — убийца является карикатурой его: убив провокатора ножницами, Дудкин «на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он...; усики его вздернулись кверху». Впрочем: трилогия еще не кончена.

