

ИВАНОВ-РАЗУМНИК.

# ВЕРШИНЫ

АЛЕКСАНДР БЛОК  
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

ПЕТЕРБУРГ

19



23

„КОЛОС“

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

# ВЕРШИНЫ

АЛЕКСАНДР БЛОК

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО „КОЛОС“  
ПЕТРОГРАД  
1923



К ИСТОРИИ ТЕКСТА  
„ПЕТЕРБУРГА“



## К истории текста „Петербург“

---

Роман Андрея Белого „Петербург“ — такое большое явление русской литературы эпохи расцвета „символизма“, что охватить его одним взглядом, оценить его величину и значение можно будет только отойдя от него на значительное историко-литературное расстояние. Изучая такие произведения, как „Петербург“, „Возмездие“, „Эпопея“, „Двенадцать“, всегда вспоминаешь афоризм Нитцше, что, лишь отойдя далеко от города, можно одним взглядом охватить все городские башни; лишь отойдя далеко от башни, можно оценить ее высоту.

Но стоя у подножия башни, можно заняться внимательным изучением ее строения, исследованием тех камней, из которых она сложена. И иной раз случается, что такую работу уже не может произвести тот, кто отдален временем от эпохи самой постройки, кто отдален историко-литературным расстоянием от изучаемого произведения. И наоборот — современники произведения иногда знают о нем такие подробности, которые бесследно пропадают потом для позднейших исследователей. Но „современники“ часто не понимают значения этих сведений, которые нередко так и остаются незакрепленными на бумаге. Если бы, например, кн. П. Вяземский написал подробную заметку о десятой главе „Евгения Онегина“, хорошо ему известной, вместо тех двух строчек, которые он нам оставил о ней, то заметка эта перевесила бы на историко-литературных весах все двенадцать томов его собрания сочинений. Мы, современники „Петербурга“, „Возмездия“, „Двенадцати“ — не очутимся-ли когда нибудь в таком-же положении?

Кое-какими сведениями о „Петербурге“ и наблюдениями над „Петербургом“ хотелось бы поделиться в настоящих заметках.

---

В 1907 — 1909 году Андреем Белым был написан (напечатанный в 1909 в журнале „Весы“) роман „Серебряный Голубь“; годом позднее, в предисловии к отдельному изданию этого романа, автор объявил его первой частью трилогии „Восток или Запад“. „Большинство действующих лиц („Серебряного Голубя“) еще встретятся с читателем во второй части“, — писал А. Белый в этом предисловии (12 апр. 1910 г.) и сообщал, что герои первого романа — Катя, Матрена, Будеяров — будут действующими лицами начатой им тогда второй части трилогии, романа „Путники“. Так, в 1910 г. была начата первая редакция романа, в процессе работы сильно менявшаяся и к концу 1911 года доведенная, под новым заглавием „Петербург“, почти до половины. Роман этот должен был с января 1912 года печататься в „Русской Мысли“, но был отвергнут редакторами, один из которых, П. Струве, даже советовал автору отказаться на будущее время от художественной прозы, которая ему, Андрею Белому, так не удается... Считаю не лишним закрепить в печати этот литературный „северный анекдот“.

Эта первая, *журнальная редакция* „Петербурга“ (условимся называть ее так) сохранилась в окончательной рукописи романа лишь в очень незначительной степени. Листы, переписанные на пишущей машине — следы этой „журнальной редакции“; они лишь слегка вкраплены в рукопись I-ой главы романа, составляют большую часть II-ой, всю III-ю и первую треть IV-ой главы, но все они сильно правлены и переделаны в 1912 году. Во всяком случае первый слой этой „журнальной редакции“ сохранился в „машинных листах“ окончательной рукописи; в этом основном слое можно найти представляющие интерес разночтения и варианты.

Отвергнутый журналом, роман „Петербург“ был принят в начале 1912 года для отдельного издания издательством К. Ф. Некрасова, первые девять печатных листов — почти целиком две первые главы — были отпечатаны к концу 1912 года; в них мы имеем первую переработку „журнальной редакции“. Но так же, как не увидела света первая, журнальная редакция, так не осуществилась и эта вторая, „книжная редакция“ романа.

Издательство К. Ф. Некрасова отказалось от мысли напечатать этот роман, и в конце 1912 года автор передал его издательству „Сирия“, в трех сборниках которого „Петербург“ и появился в 1913 — 1914 гг. Отпечатанные же девять листов отдельного издания были уничтожены и представляют теперь большую библиографическую редкость: сохранилось лишь 3 — 4 экземпляра.

Кроме того в единственном экземпляре сохранились в корректурных гранках еще почти два листа — десятый и половина одиннадцатого, так что всего мы имеем 10½ печатных листов этого неосуществившегося издания. Эти листы и составляют вторую, «книжную редакцию» романа.

Третьей, основной редакцией — является «сиринский» текст, для которого первые четыре главы романа были сильно переработаны, а последние четыре — заново переделаны и написаны в 1913 году. Эта третья редакция и составляет окончательный (до переработки 1922 года) текст «Петербург», известный читателям по трем сборникам «Сирин»; сброшюрованный из трех этих сборников в один том, «Петербург» вышел впоследствии (в 1916 году) отдельным изданием, с перепечаткой двух соединительных листов между частями, но без всяких перемен. Таким образом основной текст «Петербург» (как видим — его третья редакция) находится в трех сборниках «Сирин»; в них этот основной текст впервые увидел свет.

Итак, в истории текста «Петербург» 1913-го года главными вещами являются *три редакции*:

- 1 — «журнальная» (остались «машинные листы»), — 1911 года,
- 2 — «книжная» (осталось 10½ печ. лист.), — 1912 года,
- 3 — «сиринская» (окончательная), — 1913 года.

Таким образом «Петербург» написан и окончательно обработан в 1911 — 1913 гг.; чем дальше шла переработка, тем меньше в «Петербурге» оставалось от «Путников», от плана 1910 года. В каком направлении шло изменение текста — об этом речь особая; изучение этих изменений можно производить лишь по окончательной, «сиринской» рукописи «Петербург». Рукопись эта, состоящая из 600-т полу-листов большого формата, делится на две различные по строению половины: первая половина (пролог и первые четыре главы) почти на половину состоит из «машинных листов», чем дальше, тем сильнее правленных\*); вторая половина (четыре последние главы и эпилог) сплошь рукопись, чем дальше, тем меньше правленная \*\*). Несколько наслоений поправок на «машин-

\*) Пролог — рукопись (1912 г.); I гл. — почти сплошь рукопись; II гл. — четверть рукопись, три четверти машинные листы, слабо правлено, 1912 г.; III гл. — почти сплошь машинные листы, сильно правлено; IV гл. — треть машинная, две трети рукопись (1912 — 1913 гг.).

\*\*) V гл. — «Мювхен» (1913 г.); VI гл. — без даты (1913 г.); VII гл. — «Боголюбы, 1913 г.», VIII гл. и эпилог — «Берлин, ноябрь 1913 г.»

ных листах“ (т. е. на „журнальной редакции“) дают возможность вывести ряд заключений общего характера о той эволюции, которую переживал автор во время длительной работы над текстом „Петербург“ в 1911—1913 гг.

Но эта работа его над романом далеко еще не кончилась. В то самое время, как „Петербург“ вышел в России отдельным томом, в 1916 году, автор переделал этот роман для немецкого перевода, вышедшего тремя годами позднее в мюнхенском издании Георга Мюллера („Petersbourg“, Roman von Andrej Bjalý, 1919, München, bei Georg Müller). Хотя эта новая переработка выразилась только в выпусках и сокращениях — довольно значительных, — однако сокращения эти чрезвычайно характерны, являясь как бы мостом от первого издания романа, т. е. от окончательного „сиринского“ текста 1913 года, к той совершенно новой переработке, которую мы находим в новом, последнем двухтомном издании „Петербурга“ (издательство „Эпоха“, Берлин, 1922 г.). Здесь мы имеем тщательную, филигранную обработку старого текста, слова за словом, строки за строкой; перед нами казалось бы старый и в то же время совершенно заново обработанный текст, перед нами казалось бы старый и в то же время совершенно новый, совершенно иной роман. И если все выясненные выше различные редакции „Петербурга“ 1911—1913 г.г. доступны пока только немногим, то зато всем интересующимся доступны для сравнения эти две основные, печатные редакции романа Андрея Белого: „сиринский“ текст 1913 г. и „берлинский“ текст 1922 года.

Итак, мы имеем всего *пять редакций* романа Андрея Белого: перечисленные выше три редакции 1911—1913 г., затем немецкий перевод 1916—1919 г. (который можно назвать „редакцией“ только условно, но по которому можно проследить характерные кунюры, отразившиеся и в тексте 1922 года) и наконец последнее издание 1922 года. Эти пять редакций могут быть сравнены по следующим пяти рукописным и печатным текстам:

1. Полная рукопись „Петербурга“, варианты и разночтения, наслоения 1911—1913 г.г. (только по этой рукописи можно определить первую, „журнальную редакцию“, пока не исследованы остальные рукописи А. Белого).

2. Отдельное издание (несостоявшееся), первые 10½ печ. лист., 1912 г. (— „книжная редакция“).

3. „Сиринский“ текст — первое полное печатное издание, 1913 г. (Вышло отдельным томом в 1916 году).

4. Немецкий перевод 1916 г. (издание 1919 г.).

5. „Берлинский“ текст — второе полное печатное издание, 1922 г.

Подробное изучение и сравнение всех этих материалов — дело будущего; о таком произведении, как „Петербург“, будут еще написаны томы. Детальное сравнение всех пяти редакций — тема отдельной монографии, целого тома. В этой монографии будущего автора будут вскрыты интереснейшие частности — например, неожиданная связь сенатора Аблеухова из книжной „второй редакции“ романа с профессором Летаевым из „Эпопеи“ (стр. 30-я из невышедшего в свет книжного издания „Петербурга“ 1912 года почти целиком перенесена в 1920 году в соответственное место „Эпопеи“); в этой монографии будет прослежена по рукописным материалам линия „от Гоголя к Достоевскому“, как явное направление от „Путников“ к „Петербургу“; в ней en regard будет показано, как три страницы неосуществившегося издания 1912 года (напр., стр. 22—24) превращаются в „сиринском тексте“ в два абзаца (I, стр. 21), а в „берлинском тексте“ — в несколько строк (I, стр. 30); таких примеров — десятки. В монографии этой подробно будет изучена основная рукопись „Петербурга“, со всеми ее характернейшими многотажными наслоениями, изменениями, исправлениями; но, повторяю — это дело будущего. Однако и теперь, имея в руках все эти пять полных и частичных редакций романа, можно прийти к целому ряду небезинтересных выводов общего характера\*). В настоящих заметках я хочу обратить внимание только на некоторые внешние изменения, имеющие однако несомненный интерес. „Петербург“ Авдрея Белого явление настолько большое, что общее значение его оценят только отойдя от него на большое расстояние, а пока представляет интерес изучение и отдельных камней, из которых построено это здание.

Начну с мелочей. Сиринский текст заключал в себе (особенно в виду отсутствия „авторской корректуры“) ряд ошибок, недосмотров, опечаток, заключал и несколько случайных и неслучайных пропусков, а также несколько купюр, сделанных редакцией сборников „Сирин“ по причинам цензурным. Кое-что из этого исправлено в берлинском тексте, кое-что осталось без исправления, кое-

\*) См. ниже статью „Петербург“.

что еще должно быть исправлено в будущих изданиях романа. Это мелочи, но для истории текста „Петербург“ они окажутся современем небезинтересными.

Вот, например, „цензурные“ пропуски сиринского текста. Их было пять. В песенке, которая поется на балу у Цукатовых, нельзя было пропустить полностью строчку:

„Он — пёс патриотический,  
Носил отличный знамя,“ —

но пришлось слово „пёс“ заменить тремя точками... („Сир.“, II, 105). В ответе Александра Ивановича Дудкина на слова Степки о втором Христовом пришествии: „Довольно: все это вздор“ — такими же точками пришлось заменить последнее слово („Сир.“, I, 148). Эти нелепые пропуски восстановлены в берлинском издании. В описании разгоняющего митинг казацкого отряда, в фразе: „синие бородатые люди в косматых папахах и с винтовками на перевес, *сущие оборванцы, нилло, немо*, нетерпеливо проплясали на седлах“, — подчеркнутыми словами пришлось пожертвовать („Сир.“, II, 34). В описании „Высочайшего выхода“ в Зимнем дворце, в начале третьей главы, пришлось выпустить два места, которые ясно показывали, что речь идет именно о „Высочайшем выходе“: после слов: „Эта блестящая шеренга“... („Сир.“, II, 6), было выпущено. „выровненная оберцеремонимейстерским жезлом“, а после слов: „Тотчас же после“... (II, 11), было выпущено: „чрезвычайного прохождения“... Последние три места не восстановлены в берлинском тексте. Но зато на той-же странице теперь раскрыты скобки: вместо прежнего „графа Дубльве“ („Сир.“, II, 11) теперь стоит имя „графа Витте“ („Берл.“, I, 145). Заодно укажу еще на один, на этот раз уже не цензурный, а корректурный пропуск: на первой странице четвертой главы (главка „Летний сад“), после слов: „... присел за решеткой“ („Сир.“, II, 61), по корректурному недосмотру было пропущено окончание этого абзаца по рукописи: „за той самой решеткой, любоваться которой сюда собирались заморские гости из аглицких стран, в париках, зеленых кафтанах; и дымили они прокопченными трубками“ \*). Этими вольными и невольными пропу-

\*) Корректурный пропуск этот — как нельзя более удачен, ибо фельетонская решетка Летнего сада эпохи Екатерины II-ой в связи с несомненно „петровскими“ зелеными кафтанами, прокопченными трубками и аглицкими гостями — явный анахронизм. Быть может поэтому в пропуске этом не столько случайности, сколько намеренности.

сками исчерпывается разница окончательного текста основной рукописи и сирийского издания.

Более характерными являются изменения, сделанные в ряде мест берлинского текста по сравнению с сирийским. И прежде всего — выброшено все случайное, злободневное, понятное читателям 1913 года, но совершенно невразумительное для читателей 1923 года, не говоря уже о будущих поколениях. В нескольких местах (например, „Сир.“, I, 39, II, 140; „Берл.“, I, 45, I, 259) выпущена одна ироническая полуфраза: „Аполлон Аволлонович остановился у двери, потому что — как-же иначе?“ ..., или: „надо было выбраться до конца, потому что — как-же иначе?“ ... Это все осколки „журнальной“ и „книжной“ редакции, в которой фраза эта встречается и еще несколько раз; например: „всякий европейский проспект не просто проспект, а проспект, как я уже сказал, европейский, потому что... как-же иначе?“ („Книжная редакц.“, стр. 45). В сирийской редакции все это место, вся эта глава сделаны „Прологом“, в котором приведенная фраза получила невразумительное окончание: „... а проспект (как я уже сказал) европейский, потому что... да“... („Сир.“, I, 4). Явно ироническое не один раз повторение фразы „потому что — как же иначе?“ было бы совершенно непонятно современному читателю, ибо кто-же, кроме самых заискусных любителей литературы, может теперь знать, что мы имеем здесь дело с пародией на начало вызвавшей в свое время много насмешек одной статьи Сергея Городецкого: „Всякий поэт должен быть анархистом; потому что — как же иначе?“ („Факелы“, книга вторая, 1907 г.). И хорошо сделал автор „Петербург“, убрав эту злободневную насмешку из своего романа, который не на краткие годы вписан в историю литературы.

Еще одна такая же мелкая злободневность вытравлена из сирийского текста; при описании начинавшейся октябрьской революции 1905 года, выброшена подчеркнутая ниже фраза: „...не сказал бы никто, что ключем была новая жизнь, что *Потапенко под таким заглавием оканчивал пьесу*, что уже началась забастовка“ („Сир.“, III, 40 и „Берл.“, II, 89). И тоже хорошо; ибо кому интересно, что в 1905 году Потапенко написал пьесу „Новая жизнь“? Нелепо торчавший в сирийском тексте этот эпизод был только случайно уцелевшим обломком еще из „журнальной“ и „книжной“ редакции романа. Приведу из последней в виде примера одно характерное место, каких мы уже не встречаем (за исключением „Потапенки“) в сирийском тексте:

„В Петербурге обитает не одно наше начальство: в Петербурге живут все писатели русские, если только жребий не выбросит их за границу: в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцибашев — и прочие, прочие, прочие, даже, кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет. Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите — одна только праздная мозговая игра“ („Книжная редакц.“, стр. 47).

Это характерное место и его значение могут стать ясными лишь при оценке „Петербург“, как некоего динамического целого; здесь достаточно указать, что место это уже не попало даже в сирийский текст.

Обратный пример — обломка „журнальной“ и „книжной“ редакции, сохранившегося не только в сирийском, но и в берлинском тексте — глава „Холодные пальцы“, из первой главы романа („Сир.“, I, 66 — 67; „Берл.“, I, 69 — 70). Заглавие это является более, чем загадочным, ибо в главе этой не только нет ничего, соответствующего заглавию, но нет даже и отдаленного намека на какое бы то ни было объяснение. Загадка объясняется просто, если обратиться к „журнальной“, а затем и „книжной“ редакции: на первых же страницах мы встретимся там с рассказом, как Аполлон Аполлонович в детские годы едва не замерз в снежных равнинах России: „будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно просунувшись в грудь, встретились с холодными пальцами чьей-то другой холодной руки, просунутой из спины; обе руки в сердце отрока встретились навсегда, обе руки повели его, указуя жизненный путь“ („Книжная редакц.“, 18). В совершенно переработанном варианте этот эпизод вошел, правда, и в сирийский и в берлинский текст — но уже в середине второй главы („Сир.“, I, 108; „Берл.“, I, 108), десятками страниц дальше главы „Холодные пальцы“, в которую он, несомненно, должен был войти, и заглавие которой — вероятно по авторскому недосмотру — так и осталось загадочным для читателя.

Есть и еще в сирийском тексте два-три неудачных места, для расшифровки которых надо обращаться к рукописным материалам. В виде примера приведу одно место из сирийского текста (квадратные скобки — все вычеркнутое из сирийского текста в берлинском), то место, когда Александр Иванович Дудкин вспоминает

растерянный вид сенатора Абреухова, промелькнувшего перед ним в карете:

„... был испуганный взгляд — за каретным стеклом: выпучились, окаменели [и потом], закрылись глаза; [мертвая, бритая] голова п[р]окачалась и скрылась; [из руки — черной замшевой — его по спине не огрел и злой бич жестокого слова; черная замшевая] рука п[р]отряслась там безвластно“ ... („Сир.“, I, 34; Берл.“, I, 41).

Образ „слова“, огревающего „из руки“, да еще „по спине“ — справедливо не удовлетворил автора, и он выбросил всю эту часть фразы; обратившись к основной рукописи „Петербург“, мы найдем там объяснение, как возник этот неудачный образ. В рукописи вся эта фраза испещрена поправками, помарками, переделками (закончившимися, как видим, неудачно), под наслоениями которых мы находим разъясняющий все недоразумение вариант: „... в черной замшевой ручке его не свистал злой бич циркуляра“ ...

Слишком далеко увлекло бы нас сравнение двух основных печатных текстов романа с первоначальными вариантами рукописи; ограничиваясь сопоставлением двух изданий, мы увидим в берлинском исправление ряда ошибок сирийского. Когда Аполлон Аполлонович, пролетая по Невскому в карете, видит „разночинца“ и в ужасе отшатывается при виде „пары бешеных глаз“ и подозрительного узелка в руке, то он успевает заметить, что узелок этот *перевязан мокрой салфеткой*, и что незнакомец держит его в *правой* руке; конечно, эти детали наблюдает не ужаснувшийся и „пролетающий в туман“ сенатор, а стоящий за незнакомцем с записной книжкой в руках автор. А когда про ужаснувшегося сенатора тут же говорится, что он *стал спокойно рассматривать* разночинца, то это слишком явное противоречие объясняется (и это можно было бы доказать сопоставлением „журнальной“ и „книжной“ редакции) только неудачный спайкой двух различных вариантов в один. Все это исправлено в берлинском издании, — тем, что выброшено из него (ср. „Сир.“, I, 26 — 27 и „Берл.“, I, 35 — 36).

Примеров исправления таких lapsus'ов много. „Сирийский текст“ в 1912 — 1913 гг. обрабатывался спешно и печатался без авторской корректуры; „берлинский текст“ 1922 года появлялся на свет при

противоположных условиях. Автор, вероятно, склонен считать его окончательным, „ne varietur“; но можно показать, что при исправлении старых lapsus'ов вралась, к сожалению, новые, которые следовало-бы исправить в новом издании романа. Хорошо, что зачеркнуто психологически невозможное для революционера, Александра Ивановича Дудкина, раздражение, что Липпанченко, рагвену, не оказывает достаточного внимания ему, Дудкину, *потомственному дворянину* („Сир.“, III, 57; „Берл.“, II, 103); хорошо, что вычеркнута другая несуразность — диалог „двух бедно одетых курсисточек“, которые яко-бы могли узнать на Невском того-же самого „Неуловимого“, Дудкина, точно фотографии его продавались во всех книжных магазинах! („Сир.“, I, 32; „Берл.“, I, 40; в последнем тексте: „Вдруг — то увидел...“, надо, кроме того, зачеркнуть и оставшееся от сиринского текста „то“). Можно было бы привести еще не один такой пример. Но иногда сокращения текста достигают противоположного результата — когда вычеркивается та часть абзаца, без которой становится непонятна или невнятна оставшаяся его часть. И, к сожалению, таких примеров можно было бы привести тоже не мало.

Невозможно понять, например, откуда появляются в берлинском тексте какие-то таинственные Иванчи-Иванчевские и Козлородовы (II, 174), если не обратиться к тексту сиринскому, в котором на трех страницах дана целая генеалогия их (III, 146 — 148). Или в фразе про Аблеухова:

„... речи [не разрываясь, сверкали и] безгромно струили какие-то яды [на враждебную партию], в результате чего предложение партии там, где следует, отклонялось“ („Сир.“, I, 9; „Берл.“, I, 17),—

(где в квадратные скобки по прежнему обозначают отсутствующие в берлинском тексте слова),— непонятно в новом тексте, откуда появилась здесь какая-то „партия“, в то время как по старому тексту (и контексту) ясно, что речь идет о враждебной сенатору Аблеухову партии графа Дубльве. Иногда, благодаря сокращению, новая фраза получает обратный прежнему смысл:

„Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; [тени же петербургские улицы превращают в людей]. Это видели мы на примере с таинственным незнакомцем“ („Сир.“, I, 43; „Берл.“, I, 49).

Но на примере с таинственным незнакомцем мы видели прежде как раз то, что теперь поставлено в квадратные скобки, т. е. зачеркнуто; а теперь, по берлинскому тексту, мы видим то, что стоит до этих скобок. Заставить нас видеть это — не могло входить в планы автора, ибо всюду в контексте обоих изданий речь идет о „мозговой игре“ сенатора, о тени, превращенной в человека, а не о человеке, превращенном в тень. Несомненно поэтому, что мы имеем здесь дело с новым случайным lapsus'ом, который придется исправить для нового издания.

Наконец, последнее замечание. Каждая глава „Петербургa“ разбита, как известно, на многочисленный ряд мелких отрывков, каждый из которых озаглавлен какой либо характерной фразой из этого же отрывка. Этого не было ни в „журнальной“, ни в „книжной“ редакции, это проведено впервые в сиринском тексте, это оставлено и в берлинском. Но вследствие многочисленных сокращений оказывается иногда (и не слишком редко), что внутри отрывка вычеркнута как раз та самая фраза, которая оглавляет его. Уже на первых тридцати страницах романа мы имеем три таких случая („Словом, был он главой Учреждения...“, „Жители островов поражают вас“, „И увидев, расширились, засветились, блеснули“... — „Сир.“, I, 9 и 10; 22; 25 и 27), но их десятки; в некоторых из них заголовок, не комментированный той же фразой текста, становится невнятным для читателей берлинского издания, не знакомых с сиринским.

Здесь приходится остановиться; идти дальше по пути детального сравнения двух изданий значило бы далеко выйти за пределы небольшой заметки; подробное сравнительное изучение разных текстов „Петербургa“ — дело далекого будущего. В заключение скажу вкратце только об одной характерной тенденции в ряде сокращений и изменений сиринского текста для берлинского издания: о стремлении освободиться от стилистических реминисценций из „Серебряного Голубя“ — во-первых; о таком же освобождении ряда мест романа от слишком явного влияния Достоевского — во вторых; о все большем и большем ослаблении — скорее даже: уничтожении — всякой внешней связи между „Серебряным Голубем“ и „Петербургом“, т. е. об окончательном вычеркивании всех мест, уцелевших в первом издании „Петербургa“ от романа „Путники“ — в третьих.

Сперва — о местах, тесно связанных стилистически с манерой „Серебряного Голубя“, в которой влияние Гоголя сказывалось столь-же ясно, сколько в ряде мест „Петербурга“ — влияние Достоевского. Начиная от первой, „журнальной“ редакции романа, через вторую, „книжную“, к сирийскому тексту намечается все больший и больший отход автора от стилистических приемов „Серебряного Голубя“; завершается он уже в берлинской редакции. „Странные, весьма странные, чрезвычайно странные свойства!“ — фразы такого типа (если ограничиться одним примером) начисто вытравляются из берлинского текста („Сир.“, I, 43 и „Берл.“, I, 49). Гоголя, в том виде, в каком был он в „Серебряном Голубе“, т. е. в виде Рудого Панька, уже нет в „Петербурге“ — даже первого издания; во втором — намечается уже значительное сокращение слишком явного влияния и Достоевского. Конечно, невозможно было свести его на нет, — тогда пришлось бы пожертвовать страницами и страницами, на которых сказывается это „общее влияние“ (например, все начало пятой главы, „Сир.“, II, 153 — 170); но где можно, автор всюду освобождает свой роман от следов „частного влияния“. Так например — сплошь зачеркнута в берлинском тексте характерная в этом отношении первая страница главы „Дурной знак“ сирийского текста (II, 183); более мелких примеров — десятки и сотни.

Обратно пушкинскому Герману, автор „Петербурга“ хочет здесь жертвовать излишним в надежде приобрести необходимое. „Необходимы“ все эти сокращения или „излишни“? „Излишни“ — если речь идет об освобождении от влияния „чужого стиля“, ибо у Андрея Белого и в первом его романе, и во втором было „свое лицо“, свой стиль, преломленный сквозь Гоголя, сквозь Достоевского; „необходимы“ — если иметь в виду общее направление переработки сирийского текста в сторону его упрощенности, ускоренности, облегченности.

Что-же касается почти полного разрыва в берлинском тексте внешней связи между „Петербургом“ и „Серебряным Голубем“, то, конечно, разрыв этот вполне целесообразен. Остался Степка, как лицо эпизодическое, но тщательно выброшено все, что было в сирийском тексте о Дарьяльском, о секте „голубей“, о содержании этой первой (по предположению автора) части трилогии „Восток или Запад“ (ср. „Сир.“, I, 144 — 145 и „Берл.“, I, 134). Тщательно снят во всех местах „серебряный голубь“ даже с каски кирасира барона Оммау-Оммергау... Так до мелочей вытравляется внешняя

связь между „Серебряным Голубем“ и „Петербургом“; но это, конечно, нимало не нарушает глубокой внутренней связи между первым и вторым романами, которые, по первому замыслу автора, должны были стать первой и второй частью трилогии „Восток или Запад“, тезисом и анти-тезисом основной, поставленной в заглавии трилогии темы. Такими они и остались — тем более, чем более уничтожена между ними внешняя и случайная связь. Синтезом должен явиться колоссальный (десятитомный), лишь в небольшой степени до сих пор осуществленный роман Андрея Белого „Эпопея“.

Заканчивая здесь заметки об истории текста „Петербурга“, скажу в заключение, что с теми, которые сочтут подобное сличение и изучение разных текстов романа бесплодным крохоборством — спорить не приходится. Они по своему будут правы: если „Петербург“ — не слишком крупное явление нашей литературы, то такое подробное изучение его — дело, конечно, праздное. Но ведь все дело как раз и заключается в этом „если“... Другие, для которых каждая строчка „Петербурга“ драгоценна, знают, какое громадное явление в литературе двадцатого века — и не одной только русской — этот роман. Впрочем, такое утверждение, пожалуй, излишне: для одних — слишком неубедительно, для других — слишком очевидно. А кто прав, „одни“ или „другие“ — покажет только будущее, которое уведет новые поколения далеко от стен нашего города, далеко от тех храмов и башен, под сенью которых мы живем.

Март - Апрель 1923 г.



**„ПЕТЕРБУРГ“**



## „Петербург“.

„Сон или явь?...“

А. Блок. „Возмездие“.

### I.

„Петербург“ Андрея Белого, „Возмездие“ Александра Блока — две вершины русского символизма, две вершины русской литературы „десятих годов“ двадцатого века. Огненная, „дробящая камень“ поэма, циклопический, массивный роман, созданные в одни и те же годы (1911—1913) — внутренне связаны между собой: не только половина „Возмездия“ посвящена Петербургу, но ясно проходит в нем и тема „Петербурга“, а „Петербург“, в ином захвате, в ином разрезе, значительно подвластен теме и возмездия и „Возмездия“. Так на вершинах творчества своего отделились друг другу два великих художника нашего времени. И конечно — не случайны эти отклики, не случайна эта взаимная связь: корни связи этих тем у двух поэтов двадцатого века лежат еще в петербургских романах Достоевского, углубляются до петербургских повестей и „Медного Всадника“ Пушкина.

Петербург Пушкина, Петербург Достоевского, весь пронизанный темой возмездия, открывается нам со страниц поэмы Александра Блока:

О, город мой неуловимый,  
Зачем над бездной ты возник?..  
Напрасно Ангел окрыленный  
Над крепостью возносит крест...  
Беги от этих зыбких мест,  
От площади заворуженной  
И опрозраченной зарей!  
Здесь незнакомая столица,  
Здесь может странный сон прясниться,  
Пред ним померкнет разум твой...  
.....

Сон или явь? чудесный флот,  
 Широко развернувший флаги,  
 Внезапно заградил Неву...  
 И сам державный основатель  
 Стоит на головном фрегате,  
 Как в страшном сне, но наяву:  
 Мундир зеленый, рост саженный,  
 Ужасен выкаченный взгляд;  
 Одной зарей окровавленны  
 И царь, и город, и фрегат...  
 Царь! Ты опять встаешь из гроба  
 Рубить нам новое окно?  
 И страшно: белой ночью — оба —  
 Мертвец и город — заодно...  
 Какие-ж сны тебе, Россия,  
 Какие бури суждены?

На эти вопросы „Возмездия“ Александра Блока отвечает его „Двенадцать“, отвечает „Петербург“ Андрея Белого. Судьба одного из героев его, Александра Ивановича Дудкина, целиком включена в две строки „Возмездия“ („Здесь может странный сон присниться, пред ним померкнет разум твой“...); и не случайно в судьбах Александра Ивановича снова повторяются судьбы пушкинского Евгения перед Медным Всадником...

„Или во сне он это видит?...“ Странный и страшный ли только сон — Петербург? Сон, который разлетится туманом, как и все петербургские тени — „тени с Васильевского острова“, о которых говорит в своем романе Андрей Белый, о которых говорил и Достоевский: — „вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного?“ (Достоевский, „Подросток“).

Сон или явь? Странный и страшный сон, который можно разгадать лишь тому, в ком „прояснились страшно (в другом пушкинском варианте — „странно“) мысли“, кто на грани сумасшествия и высшего разума, как Евгений, как Дудкин? Или — величайшая „явь“, проникнуть в которую можно тоже лишь проясненной мыслью творца-художника? Пушкин, Достоевский, Блок, Белый — по разному эту загадку разгадывали в своем художественном творчестве — по разному в разные времена, в разные моменты этого творчества. Пушкин „Медного Всадника“ — не Пушкин „Пиковой Дамы“, Блок „Двенадцати“ — не Блок „Возмездия“, Белый „Петербурга“ 2-го издания (1922 г.) — не Белый 1-го издания „Пе-

тербурга“ (1913 г.). Ибо на вопрос „сон или явь?“ — вторые так-же упорно отвечают: *сон!*, как первые твердо знают: *явь!*

Эту огромную тему надо однако сузить, надо остановиться подробно на одном примере. Я и сделаю это: возьму-только „Петербург“ Андрея Белого для тщательного сравнения двух его изданий (можно бы сказать — вариантов), разделенных десятилетием. От общей, поставленной выше темы мы отойдем, казалось-бы, очень далеко — к истории текста романа, к вопросам техники; но совершив этот длинный путь вокруг романа, мы очутимся, как и во всяком кругосветном путешествии, у нашей исходной точки — у тех вопросов, которые поставлены перед нами творчеством великих художников XIX и XX века.

Изучение художественного произведения, как замкнутого эстетического целого, его „статическое“ изучение — законный путь, приводящий однако в мертвый тупик эстетизма и формализма, если не выйти на широкую дорогу „динамического“ изучения произведения в связи с развитием творческого сознания его автора. Такое изучение „Петербурга“ в процессе его внутреннего развития особенно облегчается наличием различных его *пяти редакций* на протяжении десяти лет работы автора над написанием и переработкою этого романа. „История текста“ является поэтому первым шагом на нашем пути, и она даст нам возможность прийти к итогам и выводам общего характера.

Истории текста „Петербурга“ выше посвящена особая заметка („К истории текста «Петербурга»“); ограничусь поэтому только необходимыми итогами, которые в конце концов покажут нам этот роман в его динамическом развитии, ибо история текста его поможет в значительной мере вскрыть и внутреннюю историю творчества Андрея Белого за последние десять-пятнадцать лет. Не знаю, стоит ли делать вступительное замечание о том, что в истории нашей новейшей (и не только новейшей) литературы „Петербург“ — произведение исключительное по своему значению, громадное не по размерам, а по замыслу и выполнению. Для тех, кто не принимает такого значения „Петербурга“, для большинства современных читателей — это заявление неубедительно, для понимающего меньшинства — оно излишне. Но все же делаю его, ибо лишь приняв это положение стоит говорить так подробно о произведении, написанном только десять лет тому назад и заново переработанном через десять лет после своего первого появления.

Текст „Петербург“ известен читающей публике в двух редакциях: роман, напечатанный в трех петербургских сборниках „Сирин“ в 1913 году („сиринский текст“) и вышедший без перемен отдельным изданием в 1916 году, был заново переработан автором в 1922 году для нового издания романа берлинским издательством „Эпоха“ („берлинский текст“). Между этими двумя изданиями находится сделанная автором в 1916 году переделка (выразившаяся в больших сокращениях) романа для немецкого перевода, появившегося в мюнхенском издательстве Müller'a в 1919 году. Кроме того сохранилось в нескольких экземплярах начатое печатанием в 1912 году несостоявшееся издание романа отдельной книгой в московском издательстве К. Ф. Некрасова; сохранившиеся в нескольких экземплярах первые 10½ листов составляют остаток того текста, который условно назовем „книжной редакцией“. Ибо есть еще и „журнальная редакция“ — первая редакция романа, написанная в 1911 году (первые наброски — в 1910 году) и предназначавшаяся для несостоявшегося напечатания романа в „Русской Мысли“ 1912 года; следы этой „журнальной редакции“ мы находим в сохранившейся полной рукописи „Петербург“ для „сиринского“ издания.

Таковы *пять редакций* (полных и частичных) этого романа, которыми я имел возможность пользоваться для настоящей статьи. Ограничиваясь этими краткими итогами, напомню еще только, что в основе первой, „журнальной“ редакции „Петербург“ лежит несуществующий роман Андрея Белого „Путники“, который должен был составлять продолжение „Серебряного Голубя“ (1907 — 1909 г.), вторую часть задуманной трилогии „Восток или Запад“; эти „Путники“, в процессе постепенной переработки, обратились в „Петербург“ 1913 года, в котором от прежнего замысла и прежних действующих лиц остался только осколок — эпизодический „Степка“. В „Петербурге“ 1922 года вытравлены почти все следы былой связи между этими двумя романами Андрея Белого\*).

Возвращаясь однако к „Петербургу“, его пяти редакциям со всеми их разночтениями, изменениями, исправлениями, сокращениями: всем этим я воспользуюсь здесь только в той мере, в какой это подведет нас к основному поставленному вопросу, к главной намеченной теме; а тема эта, напомню, — показать, как далеко отстоят друг от друга отделенные десятилетием два основных

---

\*) Подробнее обо всем этом — выше, в статье „К истории текста «Петербург»“.

издания „Петербург“ — сиринское 1913-го и берлинское 1922 года. Мы еще увидим, что разница эта — полярная, что противоположность эта — диаметральная, что „сон“ для Андрея Белого 1913 года есть „явь“ для Андрея Белого десятью годами позднее, и наоборот. Материалы рукописи „Петербург“ и сделанная его автором переработка романа для немецкого перевода покажут нам, что изменение это — не случайное, что по этой линии развивалось творческое сознание Андрея Белого за последние 10 — 15 лет; изучение всего творчества Андрея Белого в целом, конечно, подтвердит этот вывод, который мы сделаем на основании изучения только истории развития „Петербурга“. Но вывод этот — еще впереди перед нами; кратким знакомством с историей текста это наше „кругосветное путешествие“ вокруг романа Андрея Белого еще только началось. Пойдем дальше.

## II.

Начнем с того, на что обыкновенно обращают мало внимания, на что однако главное внимание обращает сам автор „Петербурга“ в одной из неизданных своих заметок. Я говорю об *инструментовке* романа.

„Инструментовка“ — вошедший в обычай неудачный термин, который только условно можно сохранить, вкладывая в основу его *эмоциональное значение определенных звуков в слове*. Теме этой посвящена большая „поэма о звуке“ Андрея Белого, „Глоссолалия“ (1917 г.), которую сам автор справедливо считает лучшей из своих поэм. В обсуждение темы этой входить не буду, отметив только, что для Андрея Белого смысл „звука“ лежит гораздо глубже эмоционального его значения. Достаточно подчеркнуть одно: слово имеет логический смысл, звук имеет значение эмоциональное; слово есть не только слово-смысл, но и слово-звук, в нем синтез звуко-смысла; в художественном творчестве „бессмысленных звуков“ не бывает, или, вернее, основная линия звуков художественного произведения есть линия внутренне осмысленная.

Я намеренно очень упрощаю постановку вопроса, чтобы вернуться к теме об „инструментовке“ (сохраним этот термин) „Петербурга“. Через весь громадный роман проходит ясная внутренняя линия „инструментовки“, о которой приведу слова самого Андрея Белого из одной неизданной его заметки (31 авг. 1921 г.):

„... *Внешнее* иногда внутренней *внутреннего*. Так, „умные“ люди говорят мне: — Извините: но позвольте протестовать

против вашего истолкования доминирующей аллитерации III тома стихов Блока на *тр — др*; хорошо, что вы ее выследили, но плохо, что вы ее истолковываете как „трагедию трезвости“. — Между тем: когда я сообщил А. А. Блоку в 1918 году это свое истолкование, он ужасно обрадовался, встал с места и, потоптавшись на месте (что он делал, когда что-нибудь его заденет), сказал мне: — Ах, Боря, как я рад, что ты таки отметил это, что трагедия трезвости, — т. е. он разумел не аллитерацию, а содержание III тома. Стало быть он был согласен с моим пониманием *тона* III тома: а ведь мовизм формы и содержания есть постулат для такого истолкования. „Умные“ люди, протестующие против натяжки, думают, что это натяжка рассудка; они забывают, что я... *тоже немножко поэт*, и что это сравнение у меня из *нутра*, которое не всем доступно... Все эти декаденты, акмеисты, футуристы, формалисты, „психологи творчества“ и „аналитики приемов“ забывают, что *ариаднова нить к душе поэта — душа поэта*; если нет ее — никакая статистика не поможет...“

... Я, например, знаю происхождение содержания „Петербург“ из

*л — к — л — — пп — пп — лл* ,

где „к“ звук духоты, удушения от „пп — пп“ — давления стен аблеуховского „желтого дома“; а „лл“ — отблески „лаков“ „лосков“ и „блесков“ внутри „пп“ — стен, или оболочек „бомбы“ („Пепп Пеппович Пепп“). А „лл“, носитель этой блестящей тюрьмы — *Аполлон Аполлонович Аблеухов*; а испытывающий удушье „к“ в „п“ на „л“ блесках есть *Николай Аполлонович*, сын сенатора. — Нет: вы фантазируете! — Позвольте-же, наконец: я или *не я* писал „Петербург“? — Вы, но... вы сами абстрагируете! — В таком случае я не писал „Петербурга“: нет никакого „Петербурга“, ибо я не позволяю вам у меня отнимать *мое детище*: я знаю его в такой степени, которая вам не снилась никогда...“

Не будем спорить с „умными людьми“, тем более, что даже и для них должно быть ясно одно: непрерываемость авторского свидетельства об эмоциональном для него смысле основной линии инструментовки „Петербурга“. Для подтверждения — пусть они справятся в „Глоссологии“ о том, как обрисовывает автор индивидуальность звуков „л“, „к“, „п“ (стр. 106 — 116, изд.

1922 г.). Пусть все это 'только „фантазия“, пусть даже „безумие“, но быть может „умные люди“ эти согласятся со словами одного из своих собратий, Полония: „если это и безумие, то систематическое“. А в этом пока все дело, ибо не фантазия, а факт, что основная линия инструментовки „Петербурга“ систематически проведена по линии, указанной в приведенной выше заметке. Еще раз: слово „инструментовка“ здесь может употребляться только условно, музыкальная аналогия лежит скорее в области лейт-мотивов Вагнера, лейт-мелодий и лейт-гармоний Римского-Корсакова; так „лейт-тонами“ первой части „Петербурга“ (первые четыре главы) являются „лак, лоск, блеск“, второй части (последние четыре главы) — „Пепп Пеппович Пепп“. Эти „лейт-тона“, эти „лейт-звуки“, эти „leit-Laute“ могут, конечно, инструментоваться в разных тембрах и разных регистрах; в оркестре для этого существует разнообразие инструментов, в слове — разнообразие окружающих слов, резко подчеркивающих или легко смягчающих основную линию звуков. Здесь, по гегелевски, количество переходит в качество; исполнение симфонии Бетховена в оркестровке Рихарда Штрауса может служить ярким тому примером: к худшему или к лучшему (не сомневаюсь, что к худшему), но симфонии нельзя узнать,

Так и в „Петербурге“, в различных его редакциях. Основная линия, намеченная заданием „звуковой эмоциональности“, остается неизменной („л — к — л — пп — пп — л“), но глгобо различна сила ее проведения. В первой и второй редакции („журнальной“ и „книжной“) автор еще разбрасывается в словах, ослабляет их силу их обилием; в третьей редакции („сиринской“) громоздкая стройка слов сочетается с величайшей их концентрированностью. „Мокрый, скользкий проспект пересекается мокрым проспектом“ — эта фраза сиринаского текста (I, 21), вся построена на разных оттенках звука „к“ (а мы слышали уже от автора, что такое для него „к“, и можем еще прочесть в „Глоссолалии“: „к — удушение, смерть, стылость, холод, непроницаемость, инертность“...), эта фраза во второй редакции была ослабленной, не сконцентрированной, ибо вместо „пересекается“ в ней стояло „оказывался пересеченным здесь“... Десятки, сотни таких примеров — дело специального будущего изучения; общий вывод из него позволю себе привести голословно: от первой к третьей редакции „Петербурга“ идет все большее и большее усиление и подчеркивание основной линии инструментовки.

Пользуясь музыкальной аналогией можно сказать, что в третьей редакции, сиринской, мы имеем как-бы „ff“ тех „лейт-тонов“, которые составляют основной эмоциональный звуковой спектр романа; то-же самое относится и к побочным звуковым группам, которые связаны с содержанием не всего романа, а отдельных его частей и деталей (два-три примера — ниже). Всюду максимальная напряженность, всюду нарастающая сила, звуковой вихрь, в котором звук тесно связан со смыслом; эта напряженная сила, в связи со всеми другими элементами романа (ритмичкой, особым построением предложений и др.), делает из „Петербурга“ — говорю об его основной, сиринской редакции — произведение, которое от начала до конца как бы исполняется „con tutta forza“. Конечно, не одна звуковая сторона романа причина этого, но она является значительной долей причины такого впечатления.

Так в основной редакции 1913 года, в первом издании романа. Если мы обратимся теперь ко второму изданию, к редакции 1922 года, то увидим картину совершенно иную, впечатление получим противоположное. При полной переработке заново, основная линия инструментовки не изменилась, звуковой спектр остался прежним, но громкие тона и яркие звуки всюду намеренно ступеваны, приглушены; и достигается это главным образом путем количественного звукового сокращения, а количественное изменение переходит в качественное.

Примеры так изобильны (каждая страница, каждая строка!), что ограничиться придется лишь двумя-тремя. Вот, например, знаменитое, инструментованное на „свистящих“ и „шипящих“ (о них — смотри в „Глоссолалии“) описание „холодной свистопляски“, разгулявшейся над Россией — в первом, сиринском тексте „Петербурга“:

„... Рассвисталась по Невскому холодная свистопляска, чтобы дробными, мелкими, частыми каплями нападать, стрекотать и шуршать по зонтам, по сурово согнутым спинам, обливая волосы, обливая озябшие жиливатые руки мещан, студентов, рабочих; рассвисталась по Невскому холодная свистопляска, поливая вывески ядовитым, насмешливым, металлическим бликом, чтобы в воронки закручивать миллиарды жоврых пылиночек, вить смерчи, гнать и гнать их по улицам, разбивая о камни; и далее, чтобы гнать нетопыриное крыло облаков из Петербурга по пустырям; и уже рассвисталась над пустырем холодная свистопляска; посвистом моло-

децким, разбойным она гуляла в пространствах — самарских, тамбовских, саратовских, — в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль; сноп тяжелый, зернистый — от нее прорастает; ключевой самородный колодезь — от нее засоряется; поразведутся могирицы; и по ряду сырых деревень разгуляется «тиф» (III, 128).

А вот во что обратилось это-же самое место во втором, берлинском издании «Петербург»: :

„... Рассвисталась по Невскому свистопляска, чтоб дробными, частыми баалями нападать, стрекотать и шушукать зонтами и обливать жиловатые руки мещан и рабочих; свистала по Невскому свистопляска, чтобы гнать рой облаков: из Петербурга — по пустырям — самарским, тамбовским, саратовским — в буераки, в песчаники, в чертополохи, в полыни, срывая высоковерхие скирды и разводя на гумне свою липкую гниль“ (II, 160).

Этот пример характерен: так проработан от первой до последней строчки весь роман. Все осталось прежним — и все изменилось: иным стал стиль, иным стал темп, иным стал звук. О сокращениях, об изменениях — речь будет ниже; но надо-ли еще доказывать, насколько количественное сокращение звуков, характерных для приведенного отрывка, изменило его качественно (в лучшему или худшему — не об этом пока речь), приглушило, ступшевало, из былого „fortissimo“ перевело в „piano“? Звуковой спектр не изменился; но он был намеренно ярким, а теперь стал намеренно бледным.

Еще пример: привожу en regard основное место начала третьей главы, построенное на „л — к“, проходящих „лейт-звуками“ через весь роман; вот как читается это место в сирийском тексте 1913 г. и в берлинском тексте 1922 г.

<p>„Еслиб вам удосушилось бросить взгляд на то важное место, вы видели-б только лак, только лоск; блеск на окнах зеркальных; ну, конечно — и блеск за зеркальными окнами; на колоннах — блеск; на</p>	<p>„Еслиб удосушились бросить взгляд на то важное место, то вы видели-б: блеск на окнах; и блеск за окнами; на колоннах и на паркетe: лак, лоск и блеск“ („Берл.“, I, 141).</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

паркете — блеск; у подъезда — блеск тоже; словом, лак, лоск и блеск!“ („Сир.“, II, 5).

Стоит ли умножать примеры? Их столько же, сколько строк в романе. Разве только упомянуть об изумительно написанном появлении Медного Всадника у Александра Ивановича Дудкина — три большие страницы, „тяжелозвонко“ инструментованные на *a, p, f*, обратились в берлинском издании в три маленькие странички, заглушенно инструментованные на те же самые „*leit-Laute*“. И так — на протяжении всего романа: точно мощная и бурная *Arpassionata* Бетховена, сыгранная с модератором! Слово „инструментовка“ невольно приводит за собой музыкальные аналогии, позволю себе поэтому еще одну: попробуйте представить себе похоронный марш Зигфрида, с его предельной „*con tutta forza*“, исполненным в два-три раза слабее, „*con sordini*“, да еще (это будет показано ниже) вдвое ускоренным темпом! Много ли останется от прежнего впечатления? И не совершенно ли иной смысл вложите вы в эту совсем иную в новом исполнении вещь?

Все эти музыкальные аналогии, готов согласиться, оставляют за собою неприятное чувство для тех, кто любит, ценит и понимает „Петербург“. Причина понятна: *Arpassionata* с модератором — бессмыслица, похоронный марш Зигфрида в скором темпе и с сурдинками — безвкусица, все вместе и в целом — пародия. Но „Петербург“ второго издания (1922 г.) — не пародия „Петербурга“ первого издания (1913 г.); с величайшим вкусом, с величайшим смыслом произведена эта переработка романа; сознательно или бессознательно, но автор достигал здесь какой-то новой цели, совершенно переделывая легкими, казалось-бы, изменениями весь свой роман. Ибо что-то глубоко изменилось в авторе за эти десять лет, от первого до второго издания „Петербурга“.

Ничего не изменилось в „Петербурге“ — и все изменилось; та же основная звуковая линия „л — е — л — пп — пп — лл“ лежит в основе второго издания романа, но совсем иное производит она впечатление. Мы видели, как это зависит от способа „инструментовки“, от его изменения. Мы увидим, что причины этого изменения лежат в развитии творческого сознания автора за эти годы. Остались в романе и „к“ и „пп“, но глубоко изменилось отношение автора к этим „к“ и „пп“; внешние изменения романа — следствие этих внутренних переживаний. Подходить к этой пере-

работке с одним только эстетическим критерием — значило бы остановиться в самом начале пути, не понять ни смысла, ни цели переработки.

Но для того, чтобы понять этот смысл, эту цель — надо пройти за автором шаг за шагом, по всем ступеням изменений романа от первого издания ко второму. Первая из этих ступеней — звуковая структура романа, его „инструментовка“; она изменилась, оставшись неизменной („количество переходит в качество“!). Но настолько же изменилась и „ритмика“ романа, его ритмическая структура; изучение этого изменения будет второй ступенью на нашем пути, или, если держаться прежней метафоры, вторым продвижением к нашей конечной и исходной точке — „Петербургу“, как целому, в развитии творческого сознания его автора.

### III.

„Петербург“ Андрея Белого, как и все его прозаические художественные произведения, написан ритмической (точнее: ритмизированной) прозой. В „будущих монографиях“ детально будет изучена эта ритмика прозы Андрея Белого, но и теперь, даже с первого взгляда, более чем очевидно: не случайна та или иная ритмическая структура в том или ином произведении, настолько же, насколько (мы это видели) не случайно и звуковое построение произведения. Грубо схематизируя, можно сказать, что тот или иной метр должен соответствовать основной звуковой линии всякого произведения и поэзии, и ритмической прозы. Случайно-ли тяжелые „к“ и „п“ лежат в основе каменного сна „Петербурга“? Случайно-ли соответствует им, в его метрической основе, тяжелый и грузный *анапест*? Впрочем, последнее утверждение надо еще доказать.

Но сперва — небольшое отступление. Еще Чернышевский в своих статьях о Пушкине (1855 г.) остроумно показал, что во всякой прозаической русской речи количество слогов втрое больше количества ударений; позднейшие, более точные подсчеты — В. Чудовского, проф. Кагарова, Г. Шенгели и др. — приводят к тому же выводу: согласно этим авторам отношение числа слогов к числу ударений колеблется в пределах от 2,72 до 2,86, — что очень близко к числу 3, выведенному Чернышевским. Последний вывод отсюда заключение, что русской поэзии должны быть наиболее свойственны трехсложные метры (дактиль, амфибрахий, анапест).

Вывод, конечно, сомнительный; но совершенно несомненно зато, что ритмическая проза в полной мере подлелжит этому закону, тем более неизбежному, чем произведение больше. Представить себе в основе ритмической прозы „Петербургa“ двухсложный метр значило бы представить его написанным „рубленой прозой“, которая еще ужаснее „рубленых стихов“.

Но если это так, если метрическая основа ритмической прозы суживается до неизбежного принятия только одного из трех трехсложных метров, то где же найти художнику ритмическое разнообразие в заколдованном кругу этих трех размеров? Правда, еще аллины называли дактиль — „плавным“, анапест — „тяжким“, амфибрахий — „легким“, но достаточное-ли это разнообразие для художника? Конечно, нет; и возможности художника в этой области так же широки, как и в области звуковой структуры произведения, ибо бесконечно-разнообразные сочетания и комбинации метрических линий столь же неисчислимы, как и сочетания звуковых комбинаций вокруг основной звуковой линии произведения. Но неисчислимость звуковых комбинаций не препятствует существованию этой основной звуковой линии, — в „Петербурге“ ее подчеркивает сам автор; точно так же и бесчисленность ритмических сочетаний является лишь фоном, на котором ясно выделяется основная метрическая линия, — в „Петербурге“ ею является *анапест*. Конечно, повторяю, это лишь грубая метрическая схематизация тонкого ритмического кружева романа; ее не надо понимать буквально, но без нее нельзя понять ритмической структуры „Петербурга“.

Не случайно в именах двух главных героев этого романа автор дал основную звуковую линию „п—дл—п—дл“ и „к—дл—п—дл“, — мы это слышали от самого автора; но не случайно в этих же именах он дал и основную метрическую схему — анапест, ибо и „Аполлон Аполлонович“, и „Николай Аполлонович“, и „Аблеухов“ построены именно по этой схеме. Так в именах героев проведена одновременно и основная звуковая и основная метрическая линия всего романа.

Мы сейчас убедимся, что эта метрическая закономерность не случайна, что ритмическая линия эта пронизывает с начала до конца весь роман; да и что другое, кроме „тяжкого“ анапеста, могло бы метрически соответствовать звуковому смыслу тяжелых „пд“, которые, по символам „Глоссолалии“ (стр. 113), идут „тяжелой поступью носорогов, слов“...

Заранее можно было бы утверждать, что в основе метрической структуры „Петербурга“ может лежать только анапест; это предположение легко подтверждается после тщательного изучения ритмической ткани этого романа.

Интересно следить, как автор все яснее и яснее вырисовывает этот основной ритмический узор в последовательных трех редакциях романа. В „журнальной“ редакции эта закономерность еще только чувствуется, во второй редакции она уже налицо, но лишь в сирийском тексте она становится осязательной, тонко, но всюду проведенной. Предоставив будущему исследователю эту интересную тему, обращусь к сирийскому тексту; главное затруднение, которое придется преодолеть — избытие примеров, ибо таким примером может служить каждая страница, каждый абзац.

Откроем сирийское издание на любой странице, возьмем любой абзац. Вот пример наудачу:

„Изморозь поливала прохожих: награждала их гриппами; вместе с тонкою пылью дождя инфлюэнцы и гриппы заползали под приподнятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озирался тоскливо; и глядел на проспект стерто-серым лицом; циркулировал он в бесконечность проспектов“... (I, 16).

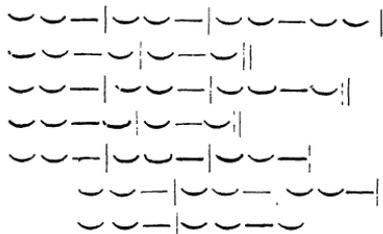
Разберем подробно этот отрывок, чтобы избавить себя от столь же подробного разбора остальных; каждый отрывок „Петербурга“ построен по совершенно такому же типу.

Прежде всего отметим в слову: „закон Чернышевского“ оправдывается и на этом примере — в нем тридцать четыре ударяемых слова на сто шесть слогов, т. е. отношение их почти равно 1 : 3.

Но это только в слову; нам здесь интереснее другое — метрическая схема ритмического узора. Следующая таблица дает ясную картину метрического состава этого отрывка:

— — — ||  
 — — — | — — — ||  
 — — — || — — — ||  
 — — — | — — — | — — — |  
       — — — | — — — ||  
 — — — — ||  
 — — — — | — — — ||

„Изморозь  
 поливала прохожих:  
 награждала их гриппами;  
 вместе с тонкою пылью дождя  
       инфлюэнцы и гриппы  
 заползали  
 под приподнятый воротник:



гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; и субъект (так сказать, обыватель) озирается тоскливо; и глядел на проспект стерто-серым лицом; циркулировал он в бесконечность проспектов.“

Перед нами более чем ясная картина метрической схемы ритмического узора этого отрывка. Единственный метр, стержнем проведенный в нем — анапест, с концовкой „третьего пеона“; он является тем метрическим каркасом, вокруг которого строятся разнообразные ритмические узоры. Из *тридцати двух* метрических стоп отрывка, анапест с заключительным пеоном третьим (фраза типа: „Николай Аблеухов“), который можно назвать иначе анапестом с катакрузой, имеет на свою долю *двадцать*; остальные распадаются по другим метрическим единицам; так например, три стопы падают на долю амфибрахия. Во всяком случае две трети всего отрывка написаны, грубо говоря, анапестом; „анапесты + третий пеон“ — характернейший метрический рисунок „Петербурга“ 1913 года. (Везде здесь и ниже „пеон“ взят как самостоятельная стопа *suī generis*, вовсе не связанная непременно с модификациями ямбического размера.) Вертикальными двойными черточками обозначены места перебоев ритма; их условно можно было бы назвать паузами; еще условнее — назовем их цезурами. О том, что само деление ритмической прозы на метрические единицы тоже всегда условно — речь будет ниже; но основной вывод об *анапесте*, лежащем в основе ритмического строения первого издания „Петербурга“, все же останется неоспоримым.

Если бы можно было по одному случайно взятому примеру делать общий вывод, то он был бы следующий: анапестическое строение предложений и пеоническое их окончание (анапесты + третий пеон) есть типичная для „Петербурга“ 1913 года метрическая схема, которой определяется его ритмическая линия. Но в том-то и дело что пример наш, хотя и „случайно взятый“ — не случаен, что решительно все „случайно взятые“ примеры подтвердят такой основной вывод. Сперва однако посмотрим на тот же отрывок не в сирийском, а в берлинском тексте.

Кстати: не слишком ли увлечемся мы изучением ритмической ткани „Петербурга“, забыв о конечной цели нашего пути? И если

даже это факт, что в основе ритмической линии сиринаского текста романа лежат „анапесты + педон третий“, то приблизит-ли нас этот факт к конечной цели хоть на шаг? Конечно нет, если ограничиться одним „констатированием факта“. Очень убогим надо признать всякий метод, который ограничивается одним „констатированием“, ибо оно является лишь статическим пониманием явления, в то время как „понять“ можно лишь в динамическом изучении. И задача наша — понять „Петербург“ как динамическое целое в развитии всех элементов его внешнего и внутреннего строения.

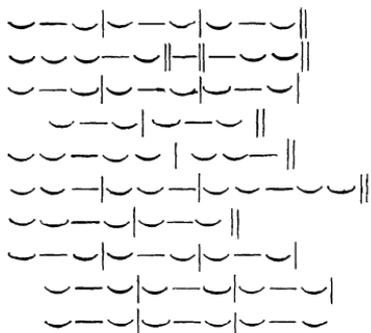
Но как раз изучение ритмики этого романа и является шагом вперед в таком направлении. Не случайна эта ритмика, тесно спаяна она с самой сущностью романа, составляет неразрывную часть этой сущности; не случаен „тяжелый анапест“ в ритмической основе тяжелого, каменного сна „Петербурга“, как не случаен в его звуковом ряду тяжелый и бредовой „Пепп Пеппович Пепп“, как не случайны „Аполлон“ и „Николай“... Но мы знаем также и другое: в процессе творческого сознания автора глубоко изменилось, не изменившись, звуковое строение „Петербурга“; берлинский текст 1922 года резко отличается в этом отношении от сиринаского текста 1913 года. И если художественное произведение есть живой организм, то можно безошибочно утверждать а priori, что глубокое ритмическое изменение должно сопровождать собою изменение звукового строения, что глубоко должны чем-то различаться ритмически сиринаский и берлинский тексты. И чтобы убедиться в этом — попробуем повторить по отношению к берлинской редакции романа ту работу, которую мы только что проделали над „сиринаским“ отрывком.

Вот каким является в этой новой редакции взятый нами выше пример: „Изморозь поливала прохожих“...

„Она поливала прохожих: и награждала их гриппами; ползли вместе с пылью дождя инфлуэнцы и гриппы под поднятый воротник: гимназиста, студента, чиновника, офицера, субъекта; субъект озирался тоскливо; глядел на проспект; циркулировал он в бесконечность проспектов“... (I, 25 — 26).

Если сравнить слово за словом этот отрывок в „сиринаской“ и „берлинской“ редакциях, то можно убедиться в незначительности, казалось-бы, изменений: вместо „изморозь“ — „она“, вместо „запол-

зали" — слово „ползли“, переставленное на другое место фразы, (сказуемое далеко впереди подлежащих), один раз вставлено „и“, два раза „и“ выпущено, вычеркнуты слова „тонкою“, „так сказать, обыватель“, „стерто-серым лицом“. Вот и все изменения — очень, повидимому, незначительные; посмотрим; как отразились они на метрическом рисунке отрывка. Вот его новая схема:



„Она поливала прохожих:  
и награждала их гриппами;  
ползли вместе с пылью дождя ин-  
фулуэнцы и гриппы  
под приподнятый воротник  
гимназиста, студента, чиновника,  
офицера, субъекта;  
субъект озирался тоскливо;  
глядел на проспект; циркулиро-  
вал он в бесконечность проспектов“.

Картина получается в высокой степени интересная. Вспомним результаты подсчета при анализе метрической схемы этого же ритмического отрывка по сириинскому тексту: тогда на тридцать две метрические единицы приходилось две-трети анапестов и только три амфибрахия. Здесь теперь перед нами совершенно иная картина: из общего числа двадцати семи метрических единиц анапест, прежде главенствовавший, встречается теперь только три раза; зато вместо трех амфибрахий — их теперь *восемнадцать!* Иначе говоря, место „тяжкого анапеста“ занял теперь „легкий амфибрахий“; на общее количество метрических единиц отрывка его приходится теперь как раз две-трети, т. е. столько-же, сколько раньше было анапестов. Анапест и амфибрахий — поменялись местами.

Случайная это или не случайная картина? Это надо показать; но пока — одно замечание: в новой редакции отрывок сократился очень незначительно, всего на пять метрических единиц; но в то-же самое время число цезур, условно обозначающих здесь перебой ритма, уменьшилось на треть: их было двенадцать, теперь их только восемь. Ясно, что замена „тяжкого“ анапеста „легким“ амфибрахией и сокращение числа ритмических перебоев — ведут к одной и той-же цели: к большей легкости, к большей „напевности“, к *ускорению*. Мы в этом еще убедимся, когда от ритма перейдем к темпу.

Возвратимся однако к основному вопросу: анапест сиринского текста, амфибрахий берлинской редакции — случайны или нет в приведенном отрывке? Возьмем не фразу, не абзац, не отрывок, а целую страницу сиринского текста „Петербурга“ и ее же — в берлинском издании; возьмем ту страницу (очень „анапестическую“ по своему содержанию), в которой Медный Гость подымается, дробя ступени, на чердак к террористу Дудкину. Возьмем в сиринском тексте ровно страницу (от слов: „И гремел удар за ударом...“, до слов: „...ступеням полунощных лестниц“, III, 101) — и то же место в берлинской редакции (от слов: „К площадке шел вверх...“, до слов: „...удары металла, дробящие жизни“, II, 139 — 140); произведем над этими страницами ту же самую работу, которую произвели выше над небольшим отрывком. Избавляя читателей от самой работы, приведу только сухие, но повзательные цифровые выводы, которые каждый легко может проверить.

В сиринском тексте этой страницы 648 слогов, распадающихся на 200 двух, трех и многосложных метрических единиц; в берлинском тексте 403 слога в 132 метрические единицы (в соответствии с приблизительным „законом Чернышевского“). Из двухсот метрических единиц сиринского текста анапест и анапест с концовкой пеона третьего имеет на свою долю 116 стоп; все остальные размеры — имеют для себя остальные 84 стопы, среди которых амфибрахий встречается лишь три раза\*).

Из 132 метрических единиц берлинского текста амфибрахий и амфибрахий с катарузой, амфибрахий с концовкой пеона второго (типично для берлинской редакции!) имеют на свою долю 54 стопы, анапест и анапест с концовкой пеона третьего — 50 стоп, остальные 28 стоп приходятся на другие размеры\*\*).

Эти „сухие цифры“ говорят сами за себя: 58% анапеста и 2% амфибрахий — в сиринском тексте, 41% амфибрахий и 38% анапеста — в тексте берлинском. Но и то мы имели дело со страницей явно „анапестической“ по своему содержанию; чего же надо ожидать от других страниц обоих текстов? Еще большего

\* Если составить для этой страницы полную таблицу метрических единиц то результаты ее выразятся в процентном отношении так: анапест — 58%, дактиль — 10%, пеоны — 8%, ямб и хорей — по 6%, амфибрахий — от 1% до 2%, другие размеры — около 10%.

\*\* Результаты этого подсчета, выраженные в процентном отношении: амфибрахий — 41%, анапест — 38%, дактиль — 6%, хорей — 3%, ямб — 2%, другие размеры — 10%.

увеличения числа амфибрахий, еще большего уменьшения числа анапестов в берлинском тексте.

Чтобы убедиться в этом, я взял наудачу десять разных отрывков из разных мест романа; общая сумма их составила полторы печатных страницы сиринской редакции. Прodelав над ними по обоим текстам такую же работу, как и над первым отрывком, работу, которую опять не привожу здесь, чтобы не загромождать ею эти страницы, — я получил результат, который снова в „сухих цифрах“ может быть резюмирован следующей таблицей:

Число: \ Текст:	1913 года	1922 года
Слогов . . . . .	746	500
Стоп . . . . .	231	150
Анапестов . . . . .	102	12
Амфибрахий . . . . .	23	96
Цезур . . . . .	49	23

Эти сухие цифры как нельзя яснее рисуют всю разницу сиринского и берлинского текстов. Первые цифры — число слогов — говорят нам, что если сокращение романа во всем его объеме произошло по такому же масштабу, как в этих случайно выбранных десяти отрывках, то во втором издании роман должен был сократиться приблизительно на четверть первоначальной величины; так это и есть в действительности. (В сиринском тексте было 31, в берлинском осталось 23 нормальных печатных листа). Это во-первых. Во-вторых — из числа стоп и из числа анапестов (в первом издании) и амфибрахий (во втором) явствует, что если десять примеров эти типичны для всего романа (а они — типичны, ибо — случайны), то в сиринском тексте ритмическую структуру характеризуют (перевожу на процентное отношение) 44% анапеста, в то время как в берлинском тексте ритмическое строение определяется 64% амфибрахия. Наконец — цезур, перебоев ритма в берлинском тексте вдвое меньше, чем в сиринском.

Этот результат должен искупить, думается мне, всю сухость пройденного пути: теперь видно, что глубокое, коренное изменение метрического стержня „Петербурга“ соответствует глубокому изменению его звукового строения. „Анапесты с пеоним третьим“, „амфи-

брахии с пеоним вторым" — только грубые метрические схемы, и я прекрасно знаю все возражения, которые можно сделать против этой грубой механизации тонкой ритмики романа Андрея Белого. Расчленение ритмической прозы на метрические единицы не может не быть условным — это раз; затем, стоит только в трехсложной стопе вынести первый слог „за-такт“ (— так называемая анти-анапуза), чтобы из сплошного ряда анапестов сделать амфибрахии, из амфибрахий — дактили, из дактилей — анапест. И все же есть глубокая ритмическая разница между анапестом и амфибрахией, разница типичного для первого издания романа „анапеста с пеоним третьим“ (пример: „Александр Македонский“) и характерного для второго издания „амфибрахия с пеоним вторым“ (пример: „Потемкин Таврический“). Только метрическая схема может служить ариадниной нитью в сложном лабиринте ритмического строения художественной прозы.

Но и метрическая схема, и ритмический узор — только частности органического целого; и важно показать, что с изменением одной частности (звука) неизбежно меняется и другая (ритм); а что это изменение не может не быть следствием еще более глубокого изменения в самой основе развивающегося творческого сознания художника — это аксиома для того, кто убежден в эстетической цельности не только художественного произведения, но и единства его с развивающимся сознанием автора, кто к произведениям искусства подходит не статически, а динамически. Но эта аксиома для одних читателей еще требует доказательства для других. И дальнейший наш путь — от связи в глубоких звуковых и ритмических изменениях „Петербургга“ к тесно переплетенным с ними и продолжающим их глубоким изменениям внутренним, к коренным изменениям в „идеологии“ самого автора. Звук, ритм, темп, стиль, идея — все изменилось во втором издании „Петербургга“; от первых изменилась последняя, или от последней изменились первые? Изменились они не „от“ друг друга, а „с“ друг другом.

Еще раз возвращаясь в заключение к звуку и ритму. Несомненно: другие страницы примеров дали бы и другие цифры, но общее направление ритмического изменения „Петербургга“ от этого не изменилось бы. То, что можно было предполагать а priori, устанавливается непосредственным анализом ритмического строения „Петербургга“. В основе романа тесно связаны между собой и определенная звуковая и определенная ритмическая линия: „д — к — л — пп — пп — дл“ в области звука подвергаются ослаблению

и разгромождению в тексте 1922 года; одновременно с этим в области метра — „анapest“ заменяется „амфибрахийем“. Эти буквенные и метрические схемы дают только грубое понятие о звуковом и ритмическом строении обоих текстов романа; но за схемой лежит глубокая реальность. К ее пониманию мы тем более приблизимся, чем неразрывнее будем соединять такие, казалось бы, разные элементы, как звук, ритм, стиль, идею „Петербурга“. Это не разные стороны одной медали, это одна общая сеть, одна общая ткань всего романа Андрея Белого.

И еще последнее слово к вопросу о коренном ритмическом изменении текста „Петербурга“ от первого издания ко второму. Чтобы убедиться в справедливости того вывода, к которому мы пришли, каждый должен был бы сам проделать анализ материалов текста, ибо интересен не только вывод, характерны часто и пути авторских изменений от „анапеста“ к „амфибрахию“. Если в сиринском тексте стояло: „и вздохнул, и пошел“ (I, 18), то в берлинской редакции зачеркнутое первое „и“ уничтожает анапестическое строение предложения (I, 27); если раньше фраза была чистым дактилем: „тут увидел разночинца он“ (I, 27), то теперь перестановкой одного слова автор дает нам амфибрахий: „тут он увидел разночинца“ (I, 36); если в первом издании „амфибрахическая“ фраза замедлялась слишком частыми переборами ритма, цезурами: „он думал, что жизнь дорожает || и рабочему люду || будет скоро нечего есть“... (I, 24), то во втором издании она ускорена уничтожением цезур, стремлением к чистой метричности: „он думал, что жизнь дорожает, рабочему люду жить трудно“... (I, 33). А если и встречаются обратные примеры, то всегда обусловленные внутренней необходимостью, как например в следующей фразе: „подъездная дверь перед ней затворилась; подъездная дверь перед нею захлопнулась“. Так было в сиринском тексте (I, 70); и эти чистые амфибрахии, эта чистая метричность были здесь неуместны — плохо гармонировали они с описываемым действием „захлопывания двери“. В берлинском тексте это исправлено тем, что „ней“ и „нею“ поменялись местами, в результате чего появились две цезуры, два перебоя: „подъездная дверь перед нею || затворилась; подъездная дверь перед ней || захлопнулась“ (I, 72).

Надо проделать такую работу сравнения строчки за строчкой по всему роману двух его изданий, двух его текстов, чтобы с непреложной очевидностью убедиться в том выводе, который условно

можно представить в формуле: „от анапестов 1913 года к амфибрахиям 1922 года“. Мы скоро увидим, какому глубокому „идеологическому“ изменению, какой „идеологической формуле“ соответствует это ритмическое перерождение ткани „Петербургга“.

## IV.

Вопрос о коренном изменении „идеологии“ Андрея Белого от первого ко второму изданию „Петербургга“ — последняя часть нашего пути, которая приведет нас к его началу. Но сперва еще одна, „предпоследняя“ часть этого путешествия вокруг романа.

Для сокращения дороги — оставлю без рассмотрения целый ряд глубоко интересных частных, не менее важных, чем звук и ритм: коренные синтаксические перестроения фразы, изменения знаков препинания, перестройка, в широком смысле, стиля романа; все это когда-нибудь будет изучено в подробностях. Остановлюсь только на тех изменениях, которые, так же условно, как и раньше, можно было бы назвать изменениями *темпа* романа. Опять-таки а priori ясно, как тесно связаны эти изменения с звуковыми и особенно ритмическими; ясно и то направление, в котором должно было идти такое изменение темпа. Раз в ритмическом строении двух изданий можно проследить путь от „тяжелого“ анапеста к „легкому“ амфибрахиям и более чистой метричности, а в звуковой структуре выяснить ослабление громоздкости инструментовки, то тем самым предопределяется и изменение темпа от замедленности к ускорению. Постулировать эту ускоренность можно было бы и из факта сокращения текста романа (мы это видели) на четвертую часть первоначального размера, и сокращения не механического, выкидыванием абзацев и страниц, — о нем речь особая, — а органического, переработкой каждой страницы, каждой строки, каждой фразы.

Не всякое, однако, сокращение есть ускорение. Наоборот, можно, сократив фразу, в то же время и замедлить ее темп — грузной инструментовкой, тяжелой ритмикой, перебойными цезурами, медлительными знаками препинания (двоеточием и точкой с запятой). Но во втором издании „Петербургга“ все сокращения имеют как раз противоположное этому направление: инструментовка — упрощена, ритмика — облегчена, цезур — вдвое меньше. В уже известной нам фразе:

„Вместе с тонкою пылью дождя инфлуэнцы и гриппы    заползали“... („Сир.“, I, 16).	} „Ползли вместе с пылью дождя инфлуэнцы и гриппы“... („Берл.“ I, 25).
-----------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------

— ускорение вызвано одновременно и переходом от анапеста к амфибрахию, и уничтожением цезуры, и переставленным к началу фразы сказуемым, и упразднением в зачеркнутом слове с предлогом громоздкого „ст“ и „нѣ“. Так могли бы мы пройти по всем страницам романа и получить все тот-же, а priori ясный результат.

Характерно еще одно: в развитии художественного стиля Андрея Белого все большее и большее значение получает *двоеточие*. Количеством двоеточий в его статьях и романах можно было бы определить, при отсутствии других данных, их хронологическую дату: так растет в его прозе число двоеточий за последние десять-пятнадцать лет его творчества; и сам он (в предисловии к своему „берлинскому песеннику“ 1922 года „После разлуки“) — недаром говорит: „двоеточие — мой знак“. Можно было бы ожидать поэтому в берлинской редакции 1922 года значительного увеличения количества „двоеточий“ по сравнению с сирийской редакцией 1913 года. И вот — характерный факт: количество это, по видимому, совершенно не изменилось; сузу по первой главе романа (составляющей одну восьмую всего текста), в которой новых двоеточий вставлено восемь, и зато ровно столько-же старых двоеточий изменено на другие более „легкие“ знаки препинания. Мелочь, но характерная; она показывает, что и в этом отношении темп романа не замедлился, в то время, как во всех других отношениях он ускорился.

Сравните, например, все „диалогические“ места „Петербурга“ первого и второго издания. Почти все они сильно сокращены, но чаще всего сокращения эти касаются слов, а не фраз, оттенков, а не цвета. Разговоры действующих лиц в сирийском тексте — медлительны, намеренно „тягучи“, с подчеркнутым повторением слов и фраз; в берлинской редакции они ускорены, резки, четки, отрывисты; снова пользуясь музыкальной аналогией, можно сказать, что почти всюду в первом издании они идут „andante“, если не „largo“, а во втором издании — ведутся „allegro“, если не „presto“. Не буду нагромождать примеры — достаточно одного, достаточно любого на выбор. Вот разговор Аполлона Аполлоновича с камердинером:

„— Что вообще — да — поделывает... поделывает...

— ?...

— Николай Аполлонович.

— Ничего себе, Аполлон Аполлонович, здравствуют..

„— Что вообще — да — поделывает... поделывает...

— ?...

— Николай Аполлонович.

— Ничего себе, здравствуют...

— А еще?  
 — Попржежнему: затворяться  
 изволят и книжки читают.  
 — И внижки?  
 — Потом еще гуляют по ком-  
 натам-с...  
 — Гуляют — да, да... И... И?  
 Как?  
 — В халате-с!  
 — Читают, гуляют... Так...  
 Дальше?  
 — Вчера они поджидали в  
 себе...  
 — Поджидали кого?  
 — Костюмера...“ („Сир.“, I,  
 15 — 16).

— А еще?  
 — Затворяться изволят и  
 книжки читают.  
 — И книжки?  
 — Гуляют по комнатам-с...  
 — Гуляют... И? Как?  
 — В халате-с!  
 — Так... Дальше?  
 — Вчера поджидали...  
 — Кого?  
 — Костюмера“... („Берл.“, I,  
 24-25).

Сопоставление достаточно говорит само за себя, чтобы нуждаться в комментариях. И без других примеров тоже можно обойтись, ибо все — без исключения — диалоги во втором издании романа ускорены по совершенно такому же типу. Есть и выброшенные строки и абзацы, но чаще всего сокращения касаются лишь отдельных слов, замедляющих темп разговора. Ускорение темпа — общий вывод из сравнительного изучения всех диалогов романа.

Но ускорение, конечно, коснулось не одних диалогов. Характерное для „Петербургa“ первого издания „спиральное“ строение предложений (и часто „спираль“ эта была со многими завитками), с подчеркнутым повторением дважды и трижды основной „лейт-фразы“, заменилось во втором издании романа упрощенной конструкцией, отказом от „спирали“, ускорением темпа. Приведу только один, но типичный пример:

„Пять лет уж прошло с той поры, как Аполлон Аполлонович подкатил в Учреждению безответственным главой Учреждения: пять слишком лет прошло с той поры“ („Сир.“, I, 29).

„Стой самой поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению главой Учреждения, прошло уже пять слишком лет“ („Берл.“, I, 37).

Выброшенные здесь слова, уничтоженное двоеточие, отказ от „спирали“ („пять лет прошло с той поры“) — меняют, конечно,

не только темп повествования; но ускорение темпа — одно из первых последствий этих перемен.

В том же направлении ускорения темпа идет и то типичное для берлинского текста сокращение эпитетов, которое станет ясно из следующего примера (привожу сирийский текст, ставя в квадратные скобки то, что выпущено в берлинском):

„В [это] хмурое [петербургское] утро распахнулись [тяжелые] двери [роскошного] желтого дома: [желтый] дом окнами выходил на Неву[.]; [Бритый] \*)лакей с [золотым] галуном [на отворотах] бросился [из передней] подавать знаки кучеру. Серые [в яблоках] кони рванулись [к подъезду;] \*) подкатили карету, на которой был выведен [стародворянский] герб: единорог, прободающий рыцаря“ („Сир.“, I, 17; „Берл.“, I, 26).

Здесь тоже, конечно, не одно только ускорение является следствием выброшенных эпитетов, уничтоженных знаков препинания, вставленных „и“; меняется не только темп, но и тембр, не только звук, но и цвет: массивные, грузные, избыточные эпитеты придавали сирийскому тексту нарочитую тяжесть, ярко окрашивали его тяжелые ткани. Берлинский текст не стал „бесцветным“, но намеренно лишен всей прежней тяжелой роскоши звука и цвета. Правда, это слишком резкий пример, но он как нельзя яснее характеризует общее направление таких изменений в тексте второго издания. (В этом же направлении — встречающаяся замена „полных метафор“ сирийского текста „эллиптическими метафорами“ в берлинском).

Иногда, вследствие таких сокращений, абзац сжимается до трети, до четверти своего размера; так например, вместо типичной для сирийского текста тяжеловесной конструкции: „После мозглой первооктябрьской слякоти петербургские крыши, петербургские шпицы, наконец петербургские купола ослепительно купались однажды в октябревском морозном солнышке“ (II, 13), — мы находим в берлинском тексте всего одну строку: „После слякоти петербургские крыши купались в солнышке“ (I, 147). Но, повторяю, это не типичный пример; таким является хотя бы следующий:

„В дубовой столовой раздавалось хрипенье часов; кланяясь и	„В дубовой столовой уже кувала стенная кукушка; Аполлон
------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------

\*) Здесь в берлинском тексте вставлено „и“.

шила, куковала серебряная кукушка: по знаку старинной кукушки сел Аполлон Аполлонович перед фарфоровой чашкою и отламывал теплые корочки хлеба; за кофею — даже, даже — пошучивал он...“ („Берл.“, I, 19).

за кофею свои прежние годы вспоминал Аполлон Аполлонович; и за кофею — даже, даже — пошучивал он...“ („Сир.“, I, 10).

Здесь все характерно: и упразднение „спирали“ („и за кофею...“), и упразднение точки, и упразднение эпитетов и определений, и сжимание двух предложений в одно. Не в одних диалогах, таким образом, а во всей синтаксической ткани романа мы видим изменения, сводящиеся к тому-же, к чему вели перемены звуковые и ритмические: к сокращению, к упрощению, к облегчению, к ускорению.

Целую главу надо было бы посвятить анализу кратких сокращений, задача которых — разгрузить роман, отказаться от намеренной массивности, сделать его более четким и более легким. Выброшена масса деталей, пожертвовано массой частных; не буду приводить примеры, но пусть желающие сравнят в сиринской и берлинской редакции такие места, как описание „желтого здания“ Абеузовых (I, 41 — 43 и I, 47 — 49), комнат Николая Аполлоновича (I, 53 и I, 58), парадной залы (I, 14 и I, 23), лестницы в этом здании (I, 67 и I, 69). Как и раньше в инструментовке, в ритмике: все осталось прежним и все в корне изменилось.

Целую главу также следовало бы посвятить специально вопросу об эпитетах, об определениях, вообще о прилагательных в этих двух изданиях романа (точно так же, как предыдущая глава была бы главою о существительных): уже по одному приведенному страницю выше примеру можно судить о существенности этих несущественных изменений. Аполлон Аполлонович „пронес каменный взор в широкооткрытый подъезд“ и „пронес взор в подъезд“: вот характерная фраза из сиринского и берлинского текста (I, 29 и I, 37). Пушкинский Герман не хотел „жертвовать необходимым в надежде приобрести изящнее“; в берлинской редакции „Петербург“ автор хочет пожертвовать излишним, чтобы приобрести необходимое. „Необходимое“ в этом случае — легкость, упрощенность, ускоренность, и все это действительно приобретается но

еще вопрос — действительно ли необходимо для „Петербурга“ это „необходимое“ и жертвуется ли во имя его одним только „излишним“... Это уже вопрос о сравнительной ценности сирийской и берлинской редакции; о нем — в конце.

Пора однако от отдельных строчек романа подойти к его целому; чтобы совершить этот переход — приведу последний пример сокращения „строчек“, имеющий большое значение и для „целого“ романа. Я имею в виду дважды встречавшуюся в сирийском тексте фразу об Октябре 1905 года, когда „неотвязная, злая нота на уууу-уууу-уууу“ звучала в мировых пространствах. „Слышал-ли и ты октябревскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? *Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда*“ („Сир.“ I, 108). И полу-сотней страниц ниже автор повторяет эту-же песню с тем же припевом: „*этой песни ранее не было; этой песни не будет*“ (II, 17). Так в сирийском тексте 1913 года. В берлинском тексте 1922 года в обоих местах сохранилась лишь первая половина фразы („Берл.“, I, 108, 151), подчеркнутое — выброшено.

И неудивительно: между двумя этими изданиями „Петербурга“ как раз встал петербургский Октябрь 1917 года.

## V.

Не слишком ли резкий это переход — от технических деталей „Петербурга“ к лежащей в его основе идее? Ибо „идея“ его и есть — *революция*. Но ведь все изучение звука, ритма, темпа вело нас к этому центру романа, ибо и идея его, и звук, и ритм, и темп — одно. И потому, когда изменилась „идеология“ автора, не могло не измениться звуковое и ритмическое строение романа; и наоборот: изменились они — значит в чем-то изменилась и лежащая в его основе идея.

За десять лет между первым и вторым изданием романа в корне изменилось отношение автора к революции, к „теням“ Васильевского острова, ко всему Петербургу, как символу определенной идеи, а значит и к „Петербургу“, ее проявителю. Раньше — во многом была она ему ненавистна, не менее (а может быть и более), чем ее противоположность; судил и присудил он Александра Ивановича Дудкина к искушению, к возмездию более тяжкому, чем даже Аполлона Аполлоновича Аблеухова. И не только в окончательном суде, но и в мимолетных суждениях ясно сказывалось такое отношение; здесь снова мелкие разночтения двух изданий

романа дадут нам возможность прийти к выводам, имеющим общее значение.

Чем эти разночтения мельче, тем они характернее. Если в тексте издания 1913 года Николай Аполлонович „дал обещание одной легкомысленной партии“ совершить террористический акт, то в издании 1922 года обещание останется, но квалификация революционной партии „легкомысленной“ отпадет („Сир.“, I, 59; „Берл.“, I, 63). Правда, в другом месте, где речь идет как-бы от лица Николая Аполлоновича, прилагательное это остается („Сир.“, I, 103; „Берл.“, I, 104), но тут-же рядом, на той же странице, при авторской характеристике того-же революционного „необдуманного кружка“, это определение снова исчезает из берлинского текста. И таких примеров — не один, не два. Если раньше октябрьские газеты 1905 года иронически именовались „громоносными“, то теперь эта ироническая характеристика исчезает („Сир.“, I, 77; „Берл.“, I, 79). Если в сирийской редакции про честного офицера Лихутина говорилось, что он „в девятьсот пятом году... имел несчастье защищать от рабочих своей полуротою Николаевский мост“, то в берлинском тексте вся эта фраза будет отсутствовать, ибо слова „имел несчастье“ получили в этом случае для автора совсем не иронический смысл („Сир.“, I, 86; „Берл.“, I, 89). И даже мелочь: если в первом издании романа письмо, полученное Николаем Аполлоновичем, заключало в себе „жалкие вирши с любовно-революционным оттенком“, то даже и это, ни мало не обидное для революции обстоятельство, упразднено из второго издания — три последние слова вычеркнуты („Сир.“, I, 54; „Берл.“, I, 59).

По этим мелочам можно судить и о существенном. На рубеже между ними — интересные частности в обрисовке Александра Ивановича Дудкина по разным редакциям романа, начиная еще с „журнальной“ и „книжной“. В первых он изображен, как какой-то „зловещий выходец с того света“ („Книжн. редакция“, стр. 104), — фраза, не попавшая даже в сирийский текст, — почти как пьяный полу-идиот в сцене первой беседы своей с Николаем Аполлоновичем (сперва слишком растянутой); в сирийском тексте он в этой беседе уже ведет себя „не то насмехаясь, не то будучи совершеннейшим простаком“, — фраза, сохранившаяся и в берлинской редакции, но отсутствовавшая и в „журнальной“ и в „книжной“ („Сир.“, I, 98; „Берл.“, I, 101). Но в сирийском тексте он все же „полупьяный“, Николай Аполлонович в конце разговора

все же над ним „потешался“, „издевался“; в берлинском тексте все эти слова исчезли. И дело тут не только в отдельных словах: надо сравнить в сирийском и берлинском тексте страницу за страницей, строчку за строчкой этого разговора („Сир.“, I, 97 — 135; „Берл.“, I, 100 — 126), чтобы увидеть, насколько в последнем издании смягчено все обрисовывавшее в довольно жалком виде „неуловимого“ революционера, Александра Ивановича Дудкина.

Но дело не ограничивается смягчениями и изменениями отдельных слов. Непосредственно вслед за этим разговором, в сирийском тексте следовала глава „Высыпал, высыпал“ (135 — 139), служащая ироническим предисловием к не менее ироническому описанию октябрьского „Митинга“. В ней — ядовитая характеристика „протестующего обывателя“, как основного фона начинающейся революции; но в ней — и рабочие, в ней — и солдаты, стихия начинающегося бунта после разгрома на полях Манджурии, „косматые манджурские шапки“. К слову сказать: мы разгадаем несколько ниже, символом *чего* является эта „манджурская шапка“. Но главные стрелы главы „Высыпал, высыпал“ направлены против „протестующего субъекта“, революционно настроенного обывателя, „интеллигента“ в кавычках. Интересно следить, как от журнальной редакции к берлинской, через этапы всех доступных нам текстов романа, меняется, смягчается ядовитое описание этого „субъекта, так сказать обывателя“, когда он, волею судеб, прикасается — пусть на время, пусть по недоразумению — к стихии революции.

В первоначальном „журнальном“ тексте описание это — беспощадно. Перед нами — „протестующий субъект“, „нечто бледное и хрупкое, долженствующее кормиться фитином и сливками“; этот „протестующий кандидат на фитин“ с дубиной в руках мрачно бредет на митинг, шатаясь „на комаринообразных ногах“. На четырех страницах продолжается это описание (гл. II, стр. 59 — 62 рукописи), и все эти четыре страницы вошли в сирийское издание (I, 135 — 139), но уже с некоторыми смягчениями в деталях: вместо „протестующего субъекта“ почти всюду появился „протестант“, исчез „кандидат на фитин“, изъяты и „комаринообразные ноги“. В общем и целом глава, однако, сохранена, хотя и в смягченном виде. Она *совершенно отсутствует* в немецком переводе 1916 года (издание 1919 г.); она вновь появляется под новым заглавием „Забастовка“ в берлинском тексте 1922 года (I, 126 — 128), но в совершенно неузнаваемом виде: она сокращена почти в четыре раза (в то время как средний размер сокращений,

как мы видели, равен лишь одной четверти). „Протестующий субъект“, „протестант“, со всем своим видом и бытом, совершенно исчез со страниц романа: две посвященных ему страницы вычеркнуты, на остальных детали смягчены („маньчжурские шапки“, например, уже не „бредут“, а „идут“ на митинг).

Но отрывок „Высыпал, высыпал“ был в сиринском тексте лишь предисловием к „Митингу“, такому же отрывку из третьей главы романа (II, 30 — 34). Главка эта, резко и ярко написанная, была в некотором отношении как бы центральной: в ней сводилась в один фокус вся ненависть автора к революционным „теням“ Васильевского острова. О глубоких корнях, о причинах — потом, сперва о факте; а факт тот, что эта резкая, карикатурная главка вошла в сиринский текст почти без всяких перемен (— редкий случай!) из „журнальной“ редакции (гл. III, стр. 28 — 32 рукописи); факт тот, что без этой главки одна из основных линий романа потеряла бы самое яркое свое выражение. И вот — в немецком переводе „Митинга“ уже нет; мало того — он совершенно исключен и из берлинского издания 1922 года.

Совершенно исчезли со страниц романа и „интеллигентный партийный сотрудник“, и „пролетарий сознательный“, и „пролетарий бессознательный“, и два еврея социалиста, бундист и не бундист, и мистический анархист, и почтенная „сестидесятипятилетняя“ (так в рукописи, и быть может это не описка) „земская деятельница“, сюжетная Некрасова: „Сейти (тоже не описка и не опечатка) разумное, доброе, вечное, сейти“..., и провозглашающий кому-то бойкот малыш, и „Рхассия“, и „тва-рры-пшы!“, и многое, многое другое. Вся эта „желто-туманная муть“ залы митинга, все эти „одержимые лица“ (в рукописи сперва стояло — „бесноватые“), все это, из „Бесов“ Достоевского, описание „революционной стихии“ — неприемлемо теперь для Андрея Белого, ибо после 1917 года он стал воспринимать ее по иному. И не только после этого года революции: мы видели, что уже в 1916 году, переделывая „Петербург“ для немецкого перевода, он не включил в него ни „Митинга“ ни „Высыпал, высыпал“. Год революции только укрепил эти новые корни в творческом сознании автора „Петербурга“.

Он расслышал теперь новые ноты в „октябрьской песне“ девятисот пятого года, он в корне изменил (и мы это увидим) свое отношение к стихии революции, он не повторит больше слов: „этой песни не будет — никогда“, ибо знает, что еще не один раз она

„раздастся в пространствах“. Октябрь 1917 года помог автору „Петербурга“ уяснить свое отношение ко всем бывшим и будущим Октяблям; и уже из этого нового осознания — все те частные исправления, которые, казалось-бы не меняя „Петербурга“, меняют его в самом существе.

Ибо — что такое раньше был Петербург „Петербурга“? Это был символ двух противоположных и одинаково ненавистных автору идей, воплощенных во всемогущем реакционере, сенаторе Аблеухове, и „неуловимом“ революционере, террористе Дудкине. Первый — это Петербург, второй — Васильевский остров (говоря символами романа). А соединительным звеном между ними, показывающим, что крайности сходятся, своего рода „Николаевским мостом“ (с которым недаром связаны самые тяжкие и решающие мгновения жизни Николая Аполлоновича) — был Николай Аполлонович Аблеухов, сын сенатора и партийный товарищ Дудкина. Крайности сходятся, ибо желание отца — заморозить Россию и мечта сына — предать ее и весь мир уничтожению огнем, не к тем же ли самым приводят последним результатам: смерть, небытие, нигилизм, как „исконное монгольское дело“? Но в своем видении „преподобного туранца“ Николай Аполлонович сознаёт свою ошибку, признает правоту отца: не огонь, а лед есть „исконное монгольское дело“, и он, Николай Аполлонович, не туда направлял своих драконов, напрасно стремился к „разрушению арийского мира“. Вьюгой надобно его замести, заморозить, умертвить, а не пламенем испепелить — ибо пламя возрождает к новой жизни.

Здесь встает будет отметить мимоходом одно очень характерное место из „книжной редакции“ (стр. 19), не попавшее даже в сиринскую. Приведены *in extenso* фразы Аполлона Аполлоновича: „Россия — ледяная равнина, по которой много сот лет как зарыскал волк“, и — „Всякая живность в тепле портится: что-же будет с Россией, когда ее захватит весна?“ Характерны однако не эти фразы (явно „леонтьевского“, явно „победоносцевского“ происхождения), а заключающая их сентенция автора романа: „эти две классических фразы в свое время облетели Россию, и Россия ответила своему сыну... только хамской усмешкой“. Этого места нет уже в сиринском тексте; но не характерно-ли, что оно могло быть годом-двумя ранее в первых редакциях?

Интересно: в „книжной“, „сиринской“ и „берлинской“ редакциях революционные мечты и теории Николая Аполлоновича изложены в порядке все большего и большего абстрагирования. В „книжной“

редакции — это подробное, на четырех страницах, описание внутренних причин, по которым Николай Аполлонович дал революционной „легкомысленной партии“ свое „ужасное обещание“. Ландшафт логических схем, вытянутых в параллели наук, так-же дорог сердцу сына, как вид петербургских параллельных проспектов, „прототип всяческой параллельности“, дорог сердцу отца. Но — „теоретический идеал оказывался неадекватен действительности“; в подобных случаях Аполлон Аполлонович, „генетический предшественник брэнной оболочки (Николая Аполлоновича) поступал решительно: он издавал циркуляр“; а Николай Аполлонович, „логический при ус упомянутой оболочки — над-индивидуальный субъект — поступил еще более круто: он обрек на гибель неадекватное себе проявление мира в социальных формах неравенства“... („Книжная“ редакц., 116 — 119). Вместо этих четырех страниц, в сиринском тексте мы находим всего четыре строки: „ответ на вопрос (— почему было дано „ужасное обещание“) был прост чрезвычайно: Николай Аполлонович, занимаясь методикой социальных явлений, мир обревал огню и мечу“ (I, 103); в берлинском-же издании — всего одна туманная строчка: „Николай Аполлонович занимался методикой социальных явлений“ (I, 104).

Но это только к слову, как и все о Николае Аполлоновиче; он лишь соединительное звено между сенатором и террористом,, Петербургом и Васильевским островом. И вот о „крайностях“ этих Аблеухове и Дудкине, рассыпаны по всему роману черточки, тесно их сближающие; сделано это тонко, мимолично, неподчеркнуто, и не сразу бросается в глаза; но не случайно, конечно, живет Аблеухов в „желтом здании“, а Дудкин — в комнате, облеенной „желтыми обоями“ (связаны с ними, конечно, и „желтая пара“ Липпанченки, и „желто-зеленая муть“ в зале митинга, и „желтая гниль петербургских туманов“); не случайно связывает их и то „монгольское лицо“, которое проступает на грязных пятнах „четырех желтых стен“ комнаты Дудкина. Но соединяет их, сенатора и террориста, жертву и палача (оба — палачи, и оба — жертвы), нечто более глубокое, более основное: „категория льда“.

Прежде, чем говорить о „категории льда“ — сперва два слова о „холодных пальцах“\*). „Холодные пальцы“ — так озаглавлена весьма загадочно одна маленькая глава в первой главе романа („Сир.“, I, 66 — 67; „Берл.“, I, 69 — 70), — загадочно потому, что ни

\*) Подробнее об этом — в статье „К истории текста «Петербург»“.

в сирийском, ни в берлинском тексте этой главки нет ни слова ни о каких „холодных пальцах“. Разгадку можно найти в „журнальной“ и „книжной“ редакциях, на первых же страницах которых рассказывается о замерзавшем в детстве на снежных полях России Аполлоне Аполлоновиче: „будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно просунувшись в грудь, встретились с холодными пальцами чьей-то другой холодной руки, просунутой из спины; обе руки в сердце отрока встретились навсегда, обе руки повели его, указуя жизненный путь“ („Книжная“ редакция, 18). Это место, в измененном виде, попало в сирийский текст, но уже в середине второй главы — и вот почему: автору надо было ледяные „холодные пальцы“, заморозившие на всю жизнь Аблоухова, поставить рядом с „категорией льда“, решившей судьбу юноши-Дудкина; и автор поставил их рядом даже в „топографии“ своего романа, в двух смежных главках второй главы („Зовет меня мой Дельвиг милый“ и „Между тем разговор имел продолжение“, „Сир.“, I, 108, 110). Холодные ледяные пальцы, — читаем мы в сирийском тексте, — будто просунувшись в грудь замерзавшего в поле Аблоухова, „жестко погладили сердце; ледяная рука повела за собой; за ледяною рукою он шел по ступеням карьеры, пред глазами имея все тот же роковой, невероятный простор; там, оттуда — манила рука ледяная; и летела безмерность...“ („Сир.“, I, 108). И когда через несколько страниц Александр Иванович Дудкин говорит о решившей его судьбу, его взгляды ссылке в Якутскую область, „в сорокапятиградусный мороз“, то кто-же не узнает в его словах и ощущениях — ощущений и дум сенатора? Жизненный путь их — один, в „категории льда“. „Категория льда — это льды из Якутской губернии; их я, знаете-ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою; да, да, да, лед меня отделяет;... в этом льду впервые созрело во мне то особое ощущение: будто даже когда я на людях, я закинут в неизмеримость...“ („Сир.“, I, 121).

Лед — стихия реакции, лед — стихия революции: так понимал, так воспринимал эту стихию в 1913 году Андрей Белый; революция — не пламя испепеляющее и возрождающее, а снеговые стены („Стены — снег, а не стены!“ — заглавие следующей главки), снеговая пелена, все умертвляющая и все сглаживающая. Но мы не удивимся, узнав, что в 1922 году автор выбрасывает из берлинского издания все эти „категории льда“ революционера Дудкина („Берл.“, I, 117), как выбросил и „Митинг“, и „Высыпал, высыпал“, и

целый ряд отрицательно рисующих революцию страниц, фраз, слов. Ибо из снежного востра революция стала для него костром огненным.

А если так, то не могло не измениться его отношение и к „проспектам“ Петербурга, и к „теням“ Васильевского острова, а значит и ко всей идее Петербурга, соединившего в себе самодержавие Петра с революцией Петра. Если Петербург только тяжкий каменный сон, приснившийся Медному Всаднику, если есть Россия, но нет Петербурга в России, если „это только кажется, что он существует“ (как говорит нам автор „Петербург“ в „Прологе“ к роману), то нет и Александра Ивановича Дудкина, этой „тени“ Васильевского острова, и борьба его с Петербургом — борьба впустую, тяжкий кошмар, порождение Шпшнарфнэ. Если же Петербург — явь, такая же, как и Россия, то нет Аполлона Аполлоновича Аблеухова, „это только кажется, что он существует“, нет тогда и кошмарного его города, этой логической схемы параллельных проспектов. Но — быть может тогда нет и „Петербург“ Андрея Белого?

Петербург — явь, и „Петербург“ — есть. Но путь от сна и кошмара к яви Петербурга был путем творческого сознания автора „Петербург“ от первой редакции романа к последней. Посмотрим же на судьбу Петербурга и теней Васильевского острова в двух главных редакциях „Петербург“.

## VI.

Петербург — туманный кошмар России, петербургские „острова“ — сон сна Петербурга: вот „Петербург“ Андрея Белого 1913 года. Из промозглого, зеленоватого тумана, на темных парусах прилетел когда-то к невским болотам Летучий Голландец, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли, назвать островами волну набегающих облаков и двухсотлетие зажигать отсюда свои адские огоньки. И вот — „поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы здесь бразничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, оседая на грани двух друг другу чуждых миров...“ („Сир.“, I, 20).

Так — в сирийском тексте; и — этих строк уже нет в берлинском издании; их не было и в немецком переводе 1916 года.

Адский Летучий Голландец — вот революционная стихия в Петре, вот революционная стихия сирийского „Петербург“; „зловещий

выходец с того света“ — не только террорист Дудкин, но и Медный Гость, покидающий своего Коня на скале, чтобы в адском кабаке острова тянуть „бровавыми губами“ — „пламенем жгущий алмаш“ („Сир.“, II, 158). К слову сказать — и эти мелкие частности также не попали в берлинское издание.

„Аполлон Аполлонович островов не любил“ („Сир.“, I, 20) — и эту нелюбовь разделял с ним автор романа. „Житель острова“ — это представитель, проявитель революционной стихии; „житель острова... считает себя петербуржцем, но он, обитатель хаоса, угрожает столице империи в набегающем облаке“ („Сир.“, I, 20): — конечно, этих слов уже нет в берлинском тексте. Вот что такое для сенатора Аблеухова (— и для автора!) „острова“, вот что такое революция: хаос, адская стихия, наведение Летучего Голландца. „Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: острова — раздавить! Приковать их железом огромного моста, проткнуть проспектными стрелами...“ („Берл.“, I, 29).

Так думает Аполлон Аполлонович; и почти то-же самое говорит о „жителе острова“, „обитателе хаоса“ сам автор романа, в его тексте 1913 года. Он не шадит этого „зловещего выходца с того света“, этого слуги Летучего Голландца, этого кошмарного порождения петербургского тумана. Прочтите в самом начале романа главу „Жители островов поражают вас“ (Сир.“, I, 22) — и вы увидите, как относился автор романа к революционным „теням“ островов. „Жители островов поражают вас какими-то воровскими ухватками; лица их зеленей и бледней всех земнородных существ“, — так начинается эта беспощадная характеристика, соединяя на полу-странице все то, что будет потом разбросано о „тенях“ островов по всему роману: как „в скважину двери“ проникает к вам такой „островитянин“, „какой нибудь разночинец“ с черными усиками, „загудорит, зашепчется, захихикает“, запутает вас в какое-нибудь революционное дело — „и потом не будете вы больше спать по ночам: загудорит, зашепчется, захихикает ваша комната: это он, житель острова — незнакомец с черными усиками, неувидимый, невидимый, его — нет как нет; он уж — в губернии; и глядишь — загудорят, зашепчутся там, в пространстве, уездные дали; загремит, загудорит в уездной дали там — Россия...“

Надо-ли повторять, что и этой — во многих отношениях центральной — характеристики, этой знаменательной полу-страницы — нет в берлинском тексте 1922 года? Ее нет уже и в немецком переводе. В берлинском тексте от всей полу-страницы осталось

лишь одно заглавие главки („Берл.“, I, 31) — обратившись в загадку, которую разгадает только знающий сиринскую редакцию.

Но если Аполлон Аполлонович (и, как видим, не один Аполлон Аполлонович) „не любил островов“, то и обратно: „незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел“ („Сир.“, I, 24) — и эту ненависть, в еще большей степени, чем ту нелюбовь, тоже разделял наш автор. Не ту любовь, не ту ненависть, о которой давно сказано словами поэта: „и ненавидим мы и любим мы случайно“; здесь нет случайности, нет и любви. Не любовь, а жадность испытываем, вслед за автором, мы, читатели, к двум жертвам острова и Петербурга, сенатору Аблеухову и террористу Дудкину; но случайности нет в авторской ненависти к тем двум идеям, которые воплощают в себе острова и Петербург, которые воплощаются, по автору, в двух ликах Петра. Первая идея, первый лик — революция, Летучий Голландец, адское марево (говоря все это о тексте 1913 года); вторая идея, второй лик — реакция (в самом углубленном смысле этого слова), мертвая маска, голый череп и зеленые уши сенатора Аблеухова. Это он воплощает в себе идею мертвого, съюванного цепью проспектов Петербурга, гранитного кошмара России; это он „парит над зданиями злобный и темный“, ледяным дыханием крепко обковывая „некогда зеленые острова“; это он из „воющего хаоса“ Петербурга (все — наоборот!) „установился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении неопыринными крыльями и хлестал ответственным словом островную бедноту“ („Сир.“, I, 25).

Так думает „житель острова“, террорист Дудкин; и автор не раз на страницах романа повторяет его слова о „каменном взгляде“ сенатора, о его „ледяном дыхании“, замораживающем Россию; но тут же автор отгораживается от полного согласия с этой революционной „тенью“ Васильевского острова: „от себя же мы скажем: о, русские люди, о, русские люди! Вы толпы теней с островов не пускайте“... („Берл.“, I, 34). Он — не с сенатором Аблеуховым, он — и не с террористом Дудкиным; он одновременно против обоих этих „ужасных ликов“ Петра. Но он думал (говоря все время о 1913 году и сиринском тексте), что есть правда за каждым из них; правда сенатора — в его борьбе с „жителем острова“, „обитателем хаоса“, носителем революционной стихии и „категории льда“; правда „разночинца“ — в борьбе его с ледяным дыханием, мертвящим всю Россию, с мертвым призраком каменного бреда Летучего Голландца, с „аблеуховским“ ликом

Петра. Борьба с островами — правда Аблеухова, борьба с Петербургом — правда Дудкина.

Автор берет себе обе правды: для него и острова, и Петербург — один и неразделимый „Петербург“; душевная основа и Аблеухова и Дудкина — одна и та же „категория льда“. И отсюда — ненависть его к Петербургу во всем его целом, ибо город этот, и аблеуховский и дудкинский, и дворцовый и островной — все один и тот же проклятый каменный сон, который два века снится России, кошмар, который не может она стряхнуть.

Так было для автора „Петербурга“, когда работал он над первыми редакциями романа. Но — изменялось его отношение к стихии революции, менялось вместе с тем и отношение его к идее Петербурга. За этими изменениями можно следить на протяжении всех известных нам редакций. Ибо, если раньше, в „журнальной“ редакции, говорилось про Петербург, что „проживает там полтора миллиона трупов; эти трупы вносились в какие-то участковые списки; эти трупы имели право селиться во всех городах империи“ (гл. II, стр. 68 рукописи), то в „книжной“ редакции мы имеем уже значительно смягченную ироническую фразу (в двух вариантах) о том, что „Петербург — столица Российской империи, состоящая из сети взаимно-перпендикулярных проспектов; эта сеть (так сказать, национальная наша гордость) состоит из энного количества тщательно перенумерованных домов; за дальнейшими справками прошу обратиться в полицию“ („Книжная“ редакц., стр. 29 и 38) — а в сириинский текст не попала уже ни та, ни другая редакция этой фразы. И если в „журнальной“ редакции Степка в беседе с Дудкиным пророчествовал, что „быть в Москве бунту“, и что „Питербурх провалится в тартарары“ (гл. II, стр. 72 рукописи), то в сириинском тексте, на вопрос Дудкина, что будет с Петербургом, Степка отвечает куда менее определенно и решительно: „да что: кумирню бакую-то строят витайцы!“ („Сир.“, I, 147). И если в сириинском тексте журавли летят „над проклятыми петербургскими крышами“, то ни в немецком переводе, ни в берлинском издании мы уже не найдем этого слишком определенного определения („Сир.“, III, 120; „Берл.“, II, 154),

Все это — мелочи, не в них дело. Однако и мелкие различия могут быть как нельзя более показательными, и не случайны, конечно, эти параллельные изменения, смягчения, сокращения, которые мы находим в последовательных редакциях ро-

мана, и которые одновременно касаются двух идей: революции и Петербурга; не случайны — ибо для автора две эти идеи сливаются в одну: Петербург и есть революция, революция и есть Петербург. Так и в сиринском тексте 1913 года, так и в 1922 году, в берлинском издании. Но в эти разные годы тождества эти определяются диаметрально противоположными третьими членами. В 1913 году это — „категория льда“, одинаково характеризующая собою и Петербург и революцию, это мертвый мираж, кошмар России, холодные адские огоньки Летучего Голландца; в 1922 году это — огненная стихия, „категория огня“ (но не „адского“), не кошмар, но реальность, не сон, но явь. И точно так-же, как по всему роману можно было проследить перемену отношения к революции, так шаг за шагом можно проследить по всему „Петербургу“ и перемену отношения к Петербургу.

Своего рода „experimenta crucis“ — те места сиринского текста, в которых развивается тема „Петербург — сон“: этих мест мы не должны теперь встретить в берлинском издании, точно так-же, как не должны мы встретить и мест, в которых тема эта развивается в другой модификации: „Петербург — адский сон“. И мест этих мы, действительно, более не найдем в издании 1922 года.

Таких мест всего три, но они были в сиринском тексте центральными, связующими пунктами романа. Я говорю прежде всего о заключительной странице главки „Мокрая осень“ из первой главы „Петербурга“: изображение Петербурга, как столицы Летучего Голландца, как „геенского пекла“. Невский, залитый по вечерам „огненным мороком“; десятки, сотни „адских огненных пастей“, пронизывающих вечерние туманы и образующих с ними „тусклую, желтокровавую муть, смешанную из крови и грязи“: „так из финских болот город тебе покажет место своей безумной оседлости красным-красным пятном“... Без всяких перемен вошла в сиринский текст эта характеристика Петербурга из „журнальной“ редакции; без перемен звучала и заключительная нота этого „адского“ лейт-мотива: „странствуя вдоль необъятной родины нашей, издали ты увидишь красной крови пятно, вставшее в темно-цветную ночь; ты испуганно скажешь: не есть-ли там местонахождение геенского пекла? Скажешь — и вдаль поплетешься: ты геенское место постарайся обойти“... А тот „безумец“, который дерзнул бы „пойти на встречу Геенне“, погрузился бы в „белесоватую“ муть: „никакой Геенны и не было-б“, был бы только

призрак несуществующего города из болотных испарений... („Сир.“, I, 61—2).

Этой центральной по содержанию страницы нет уже в немецком переводе; она совершенно исчезла и из берлинского текста.

В самом конце первой главы, в главке „Так бывает всегда“, мы имеем в сирийском издании другое, не менее центральное по значению место о Петербурге — переход от темы „геенского пекла“ к теме призрака и кошмара: целая страница о Петербурге, „мучителя жестокосердом“, как о „праздной мозговой игре“, как об осаждающемся тумане. „Чугунный тот мост“, Николаевский мост, ведет не с Петербурга на острова, — нет, начинается он „с края земного, чтоб вести в бескрайнюю даль“, в призрачное марево в хаос, в царство кошмарного сна Медного Всадника... „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“... („Сир.“, I, 71—2).

И этой страницы, конечно, тоже нет ни в немецком переводе, ни в берлинском издании; намек на нее, в крайне ослабленном виде, уцелел лишь в начале пятой главы романа („Берл.“, II, 22; ср. „Сир.“, II, 170).

Наконец, третье основное место, посвященное Петербургу: в середине седьмой главы — начало главки „Будешь ты, как безумный“. Если сравнить это начало в сирийском и берлинском тексте, то сперва может показаться, что никаких особенно крупных изменений в главке этой не случилось: обычное для берлинского издания сокращение текста способами, уже достаточно подробно исследованными выше. Но чем незначительнее изменения в этом месте, тем более заслуживают они внимания; и не потребует длинных пояснений простое сопоставление первых строк этой главки по сирийскому и берлинскому тексту:

„Петербург — это сон.  
Коли ты во мне бывал в Петербурге, ты без сомнения знаешь тяжеловесный подъезд“... („Сир.“, III, 165).

„Коли бывал в Петербурге, то знаешь подъезд“... („Берл.“, II, 186).

И несколькими строками ниже, говоря о прохожих, „для которых — все сон, и которые — сон“, автор тоже вычеркивает для

берлинского издания последние слова. Нет, не „сон“ теперь для него Петербург, не „во сне“ только можно быть в нем, не „сон“ и его обитатели — и тем более не „полтора миллиона трупов“ первоначального „журнального“ текста они; теперь Петербург — явь, как явь и революция, и явь — радостная, огненная, возрождающая.

Теперь за Петербургом видится ему не тот Петр, о котором поэт сказал: „лиц его ужасен“, но тот, который обрисован тем-же поэтом и там-же другими словами: „он прекрасен, он весь как божия гроза“... Этот Петр, этот Петербург, эта „божия гроза“ — революция. От „ужасного“ лица Петербурга к лицу „прекрасному“ — вот путь Андрея Белого от 1913 до 1922 года.

И быть может еще более характерным, чем все перечисленные изменения Петербурга в „Петербургe“, является одно место, оставшееся неизменным: я говорю о „Прологе“ романа. Пролог этот составлял когда-то восьмую главку первой главы „журнальной“ и „книжной“ редакции „Петербургa“; в них он был еще более резок, чем в окончательном сиринском тексте. В тех редакциях этого места есть одна выходка, не попавшая даже в сиринское издание — о „петербургских писателях“, как достойных представителей города, населенного полутора миллионами трупов: „в Петербурге проживают: Куприн, Мережковский, Андреев и Чириков; в Петербурге живут — Сологуб, Ремизов, Арцыбашев, — и прочие, прочие, прочие, даже, кажется, проживает Аверченко. А в Москве писателей нет. Но, может быть, петербургский писатель — явление атмосферы? Тогда все, что вы здесь услышите, и все, что вы здесь увидите, одна только праздная мозговая игра“... („Книжная“ редакц., 47). Строки эти не вошли даже в сиринский текст, тем более немислимы были бы они в тексте 1922 года: автор теперь вспомнил бы, что в Петербурге жили не только им перечисленные, но и Пушкин, и Достоевский, и Блок, а после 1917 года — и сам он, Андрей Белый... И он знает теперь, что революция — не „явление атмосферы“, что не „явление атмосферы“ — Петербург.

А если так, то как же поступить теперь с „Прологом“ сиринского текста, с Прологом, в котором сжат, сведен в одну яркую точку именно этот прежний взгляд автора на Петербург? Одно из двух: или совершенно вычеркнуть его из романа, или оставить его, как обломок прошлого, в совершенной неприкосновенности — не меняя в нем ни слова, ни буквы, ни запятой. Изменив

хоть фразу, хоть слово, его надо было бы или переработать целиком, по существу, или просто выбросить из романа. А если не выбрасывать, то оставить его в совершеннейшей неприкосновенности: „исправить“ его нельзя. Оба эти пути испробовал автор последних редакциях: в немецком переводе 1916 года — „Пролога“ нет, он выброшен; в берлинском издании 1922 года — „Пролог“ помещен без малейшего изменения, слово в слово по сирийскому тексту. И это *единственные две страницы* во всем романе, которых не коснулось перо автора при переработке „Петербурга“.

„Исправить“ Пролог — значило бы зачеркнуть весь роман.

Но разве не зачеркнул его автор всеми теми изменениями, которые мы проследили в романе? Разве не изменилось в нем все, начиная с звука, ритма, темпа, кончая основной идеей, или начиная с идеи, кончая темпом, ритмом, звуком? „Петербург“ 1922 года не есть ли полная противоположность „Петербургу“ 1913 года? И разве за эти годы бывшее равенство „Петербург = революция“ не получило для автора обратного смысла, не стало ли вместо сна — явью, вместо „ужасного лика“ — „божией грозой“? Мы еще увидим, что именно поэтому не зачеркнут автором „Петербург“, что именно поэтому остался „Петербург“ 1913 года в „Петербурге“ 1922 года; а теперь сделаем последнюю, завершительную часть нашего пути, которая приведет нас к исходной точке: посмотрим, как за это десятилетие изменилось отношение автора к основной идее романа.

## VII.

Мы видели — по мелким разночтениям и крупным исправлениям: в корне изменилось за десять лет отношение автора к идее революции, из „категории льда“ она стала „категорией огня“, из сна — явью, из адского марева — божией грозой. Но корни эти лежат в глубинных пластах творческого сознания и подсознания автора; только обратившись к ним можно понять, чем была для автора основная идея романа в 1913-ом году и чем стала она десятью годами позднее.

Мы знаем — из сирийского текста романа: равенство „Петербург = революция“ продолжается и углубляется другим: „революция = монголизм“. А что такое „монголизм“ для Андрея Белого, ученика и последователя Владимира Соловьева — достаточно известно вообще, ясно и из „Петербурга“. Монголизм — мировой духовный

нигилизм, ариманическое начало мира, покрывающее собою такие, казалось-бы, противоположности, как „реакция“ Аполлона Аполлоновича, „революция“ террориста Дудкина, „кантианство“ Николая Аполлоновича, объединяющее собою все в общей мертвой „категории льда“. Лед этот растаивает мало по малу от первой редакции романа к последней, вместо льда является огонь; проследить за этой переменою на протяжении десятилетия — значит проследить за изменениями самых глубинных пластов творческого сознания Андрея Белого.

Как понимал он прежде это лежащее в основе романа равенство: „революция = монголизм“? Ведь связь между ними он подчеркивал всячески, от начала и до конца романа. Когда на балу у Цукатовых редактор реакционной газеты поучает хозяйку: „понимаете теперь, сударыня, связь между японской войной, жидами, угрожающим нам монгольским нашествием, и крамолой?“ — то автор романа так же мало повинен в этой специфической черносотенной философии, как и в ходячем в тех кругах утверждении, что революция 1905 года сделана „на японские деньги“. Однако не был ли сперва автор романа в чем-то, самом основном и глубоком, гораздо ближе к этому реакционному редактору, чем к его оппоненту, либеральному, болтливому, плоскому и глупому профессору?

Да, автор знает: революцию 1905 года сделали, конечно, не „жиды“, революция 1905 года сделана, конечно, не „на японские деньги“. Но вот — посмотрите в конце второй главы романа главку „Степка“, посмотрите, что стояло в самом начале ее в первой, „журнальной“ редакции, не увидевшей света:

„... Смугное место на небе называли астрологи всех времен драконовым хвостом. Сам Дракон, совершая небесный свой круг, подплывал к нашей бедной планете, и драконово племя собирало силы свои <sup>1)</sup>).

Мир с Японией был только что заключен, но пята желтолицых продвигались вперед за отступающей армией; но в невидимых сферах война продолжалась; толпы убитых японцев, осаждаясь в мозглой слякоти сентября, в октябре отвердели и уплотнились с морозом: теперь бегали эти отвердевшие тени по проспектам и островам.

Это было в то время.

<sup>1)</sup> Позднейший вариант: „... драконово племя в сознание наше струило уж яды“.

Началось это под Петербургом, в том месте, где от Колпина к Петербургу вьется столбовая дорога" ... (гл. II, стр. 67 рукописи).

Сравните с сирийским текстом (I, 143), — вы уже не найдете в нем этого места; но ведь оно бросает яркий свет и на сирийский текст. Так вот каковы, оказывается, „тени“ Васильевского острова и Петербурга! Вот каково значение и внутренний смысл невинных „маньчжурских шапок“, оставшихся во всех редакциях романа! Вот какова связь „революции 1905 года“ с монголизмом „Японии“! Не в „японских деньгах“ тут, как видим, дело; нет, подвоп идет много глубже этой плоской поверхности! И ведь, пожалуй, автор мог бы теперь с полным основанием повторить в новом смысле вопрос реакционного редактора: понимаете-ли вы теперь связь между японской войной, грядущим монгольским нашествием и революцией 1905 года, — а значит и всякой русской революцией?

Да, но где же корни этой связи? Ответом *implicite* был весь „Петербург“ 1913 года; но в его первоначальных редакциях был на это дан в той-же главке и ответ *explicite* — в том отрывке, в том месте, которое сперва должно было, очевидно, стать осью всего романа, но которое от редакции к редакции становилось все бледнее и невразумительнее. Я говорю о том загадочном письме, которое Александр Иванович Дудкин читает Степке, о письме из-за границы, от некоего политического ссыльного. Дудкин „долго писулю читал“, а Степка одобрительно „почмыхивал носом“ и говорил: „так оно, во, во, во“... Но мы, читатели, решительно не понимаем причин одобрительных звуков Степки и можем лишь предполагать какую-то связь „длинной писули“ со всем романом; между тем с каждой редакцией „писуля“ эта все сокращалась и сокращалась. Так как письмо это, по первоначальной схеме, должно было служить внутренней осью всего романа, то я приведу здесь, в обратном хронологическом порядке, все четыре редакции этого письма: в берлинском издании 1922 года, в немецком переводе 1916 — 1919 года, в сирийском тексте 1913 года и в „журнальной“ редакции 1910 — 1911 года. Выводы, к которым мы придем, оправдают это несколько громоздкое сопоставление.

Вот это письмо в берлинском издании 1922 года:

„Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та-же все бесовщина, и то-же все одержание. Близится вели-

кое время; остается десятилетие до начала конца: запишите и передайте потомству; всех годов будет значительней 1954 год. Это — России коснется; в России колыбель церкви Филадельфийской; вижу теперь, почему Соловьев говорил о Софии“... (I, 136).

Вот и *вся* „писуля“ по берлинскому тексту, и в ней все невразумительно. Какая это *та-же* бесовщина? Какое это *то-же* одержание? Где *tertium comparationis*? Несомненно, что этот сравнительный член выпал из какой-то более полной редакции. И в чем содержание „великого времени“, которое близится? И какова связь его с Россией, с Владимиром Соловьевым, с его учением о Софии? „Разрешенье всех загадок“ мы найдем только в первоначальной редакции письма.

Но сперва — это же письмо в немецком переводе-переработке:

„Eure politischen Überzeugungen sind mir klar und deutlich: es ist immer derselbe Teufelsspuk, immer dieselbe finstere Nacht; ihr glaubt mir nicht, aber ich weiss es schon zur Genüge: ich weiss, dass ihr es in Bälde erfahren werdet, wie es viele bald erfahren werden... Ich aber werde aus den unreinen Krallen befreit. Es naht eine grosse Zeit: denkt daran, schreibt es euch auf, und sagt es euren Nachkommen“... (s. 102).

Здесь письмо обрывается — как раз на том месте, с какого оно начинается в берлинском тексте, но от этого число недоуменных вопросов только удваивается. Но помогает и сирийский текст, суммирующий в себе оба последующих по времени; наоборот, будучи более подробным, он является тем более загадочным:

„Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та же все бесовщина, то-же все одержание страшною силой; вы мне не верите, да ведь я-то уж знаю: знаю я, что скоро узнаете вы, как узнают многие вскоре... Вырвали и меня из нечистых когтей.

Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской; церковь эту

благословил сам господь наш Иисус Христос. Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это — помните? — в связи с тем, что у Нижегородской сектантки... И так далее... далее"... (I, 148).

Дудкин еще „долго пишу читал“, и мы хотели бы вместе со Степкой прослушать ее целиком. Ибо и в таком более подробном виде она не разрешает прежних загадок, а задает новые. „Одержание страшною силой“ — о чем здесь речь? „Вырвали и меня из нечистых когтей“ — о ком здесь говорится? При чем связь соловьевского культа Софии с нижегородской сектанткой? А кроме того — остаются в силе все прежние вопросы, которые одинаково встанут перед читателями и берлинского и сиринского текста: и выпавшее *tertium comparationis*, и туманное „великое время“, и учение о Софии, и „начало конца“... Но я уже сказал, что разрешение всех загадок — в первоначальной „журнальной“ редакции этого письма; в рукописи она с трудом поддается прочтению, но все же разбирается и дает полный текст письма, от которого во всех остальных редакциях остались только разрозненные осколки. Вот это письмо полностью в его первоначальном виде:

„Ваши политические убеждения мне ясны, как на ладони: та-же все бесовщина, то-же все одержание силой, в существовании которой я не могу более сомневаться, — ибо я видел Его, говорил с Ним (не с богом); Он пытался меня растерзать, но одно святое лицо вырвало меня из нечистых когтей.

Близится эфирное явление Христа, — остается десятилетие. Близится пришествие предтеч и одного предтечи; это такое спасшее меня лицо — предтеча или предтечи — не знаю. России особенно будет близко эфирное явление, ибо в ней колыбель новой человеческой расы, зачатие которой благословил сам Иисус Христос. Вижу теперь, что Владимир Соловьев был инспирирован одной развоплощенной высшей душой (самопосвящение), что связало в нем пьяный путь с культом Софии, бессознательно загнало в Египет и т. д. Это в связи с тем, о чем нижегородская сектантка Н. П. (помнишь, наша знакомая?) так мучительно бредила... Лев Толстой — перевоплощение Сократа: он пришел в Россию в нужное время для морального очищения. Ясная Поляна — звезда

России. Мобилизуются темные силы под благовидным покровом социальной справедливости.

В социализме, так-же, как в декадентстве, идея произвольно переходит в эротику. В терроризме тот же садизм и тот же мазохизм, как в желании распинать, так и в ложном искании ложного крестного пути. Чаение светлого воскресения человечества переходит в сладострастную жажду крови: чужой, своей собственной (все равно). Отряхни от себя сладострастную революционную дрожь, ибо она — ложь грядущего на нас восточного хаоса (шанмонголизм)“ (гл. II, стр. 72 — 3 рукописи).

Теперь — все понятно. „Бесовщина“ и „одержание“ — сладострастная жажда чужой или своей крови в терроризме, и в этом — идея социализма, перешедшая в эротику. Приближающееся „великое время“ — второе пришествие, „эфирное явление“ Христа; „начало конца“ — начало конца мировой истории, начало хилиазма на земле. И хилиазм этот — тесно связан с судьбой России; то, что в сиринском и берлинском тексте туманно закрыто символом „Филадельфийской церкви“, здесь было высказано ясно и вполне. Что говорится о церкви этой в Апокалипсисе? — „И ангелу Филадельфийской церкви напиши: . . . вот Я сделаю, что из сатанинского сборища. . . придут и поклонятся пред ногами твоими и познают, что Я возлюбил тебя“ (III, 7 — 12). Но теперь мы знаем, что было для Андрея Белого 1910 — 1911 годов „сатанинским сборищем“, бесовщиной, одержанием; теперь мы видим мысль автора: Россия должна была победить и преодолеть социализм, „ложь монголизма“, новым духовным путем. Так все яснее и нагляднее отерывается мысль автора в более основных редакционных пластах.

Все вопросы, все недоумения, связанные с „письмом“ и в сиринском и в берлинском тексте отпадают при ознакомлении с первоначальной редакцией письма; этого мало — оно как бы ставит точку над всеми недоговоренностями и недосказанностями всего романа; оно, даже изъятое из романа, составляет как бы невидимую ось его, ибо весь роман вращается вокруг тем, поставленных в этом письме. Черная сила — Шипнарфнэ, с которым „беседует“ и в вогтях которого погибает террорист Дудкин; „эфирное явление“ Христа — проходит по роману „белым домино“ („некто печальный и длинный“); идея социализма — произвольно переходит в эротику у Николая Аполлоновича: — все это „лейт-мотивы“ письма, из которого известны были только осколки.

Но все это — мелочи по сравнению с главным, с основным: с разоблачением этим письмом основной идеи романа. Конечно, она была ясна и без того, но здесь мы имеем ее выражение *expressis verbis*. Правда, мы не имеем права ставить знак равенства между автором этого письма и автором романа, но ведь мы тем более не имели этого права и выше, говоря о реакционере-редакторе — и однако оказалось, что где-то и в чем-то такое сравнение имеет право на существование. Так и здесь: пусть Андрей Белый — не тот убежденный теософ или антропософ, который пишет из-за границы письмо террористу Дудкину, но это не мешает автору письма сжато и с большой резкостью вскрывать в понятиях то самое, что автор романа вскрывает художественными образами.

К слову: „антропософскую“ подпочву „Петербурга“ я оставляя совершенно в стороне, но теперь можно отметить, что от редакции к редакции эта нота слабеет также, как и воинственно-отрицательное отношение к революции и социализму. Характерный пример — это же самое письмо в „журнальной“ редакции, все пресыщенное терминами антропософского словаря; тут и „эфирное явление“, и „инспирирование“, и иерархия душ, и развоплощение, и перевоплощение, и самопосвящение... Что-же осталось от всего этого даже в сиринском тексте, не говоря уже о берлинском? Ничего. И это не случайный пример. Если в „журнальной“ редакции говорится о „звуке астрального мира“, то уже в сиринском тексте вместо него появится „звук иного какого-то мира“ (гл. II, стр. 32 рукописи; „Сир.“, I, 108; „Берл.“, I, 107). Астральный сон Аполлона Аполлоновича (в самом конце третьей главы романа), подробно и „по антропософски“ описанный в сиринском тексте, вдвое сокращен в берлинском издании и совершенно выброшен из немецкого перевода. Все остальные специфически „антропософские“ места — например, описание „пульсации стихийного тела“ Николая Аполлоновича — в берлинском издании сокращены гораздо значительнее других мест романа. Автор постепенно вытраивал из него все внешне „антропософское“, и текст письма, повторяю, может служить этому разительным примером.

Но это только к слову, как совершенно особая и большая тема; возвращаясь к теме основной, возвращаясь к идейной основе сиринского текста — к равенству „революция = монголизм“. Мы теперь знаем, какой глубокий внутренний смысл лежит за этим внешним равенством. Революция — акт действия „темных сил“;

идеал социальной справедливости — только „благовидный предлог“ для адской работы этих „нечистых когтей“; гибель во имя революции — только „ложное искание ложного крестного пути“; тяжелая революционная борьба — только „сладострастная жажда крови“, чужой или своей, только садизм и мазохизм („все равно!“ — слова и мысль Раскольников почти в таком же случае); и все это вместе взятое — только „ложь грядущего на нас „восточного хаоса“, монголизм.

И все это вместе взятое — „Петербург“ Андрея Белого 1913 года.

Ну, а если бы мы захотели переменить все минусы на плюсы, противопоставить этому исповеданию веры другое, обратное, противоположное? Революция — акт действия „светлых сил“; идеал социальной справедливости — светлый путь; гибель во имя революции — подлинный „крестный путь“, подлинное распятие, подлинная Голгофа; тяжелая революционная борьба — не жажда крови, а жертва кровью; и все это вместе взятое — борьба на смерть и с ложью „восточного хаоса“, и с ложью „западного порядка“... Где найти художественное отображение этих, диаметрально противоположных воззрений? — Возьмите для этого поэму Андрея Белого „Христос воскрес“, написанную в 1918 году, через пять лет после первого издания „Петербурга“ и за пять лет до второго его издания...

## VIII.

Между первым и вторым изданием „Петербурга“ основные воззрения Андрея Белого испытали коренное изменение. Причину их не был 1917 год, — он только укрепил и усилил новые корни воззрений в новой социальной и идейной почве; но уже по немецкому переводу „Петербурга“, по его переработке автором в 1916 году, за год до революции, мы можем судить, насколько изменил автор своим воззрением 1911 — 1913 года. Октябрь 1917 года только утвердил и укрепил то новое, что постепено выросло в душе автора „Петербурга“ еще со дней мировой войны и корни чего лежат глубже всяких политических и социальных событий.

Проследить по произведениям Андрея Белого этого десятилетия за таким переломом — большая тема, которой я здесь не коснусь; достаточно будет подчеркнуть конечный вывод, неизбежно вытекающий из такого изучения. Если бы надо было в немногих словах суммировать впечатление от „Петербурга“ 1913 года, в его тог-

дашнем понимании самим автором, то мы не нашли бы более сжатых и ярких слов, чем вот это место из поэмы „Христос воскрес“:

...Души —  
 Душа за душою —  
 Валились в глухие тьмы.  
 Проступали в туманы  
 Неясные  
 Пасти  
 Чудовищной глубины...  
 Обнажались  
 Обманы  
 И ужасные  
 Страсти  
 Выбежавшего на белый свет  
 Сатаны.  
 В землетрясениях и пожарах  
 Разрывались  
 Старые шары  
 Планет...

В этом — весь „Петербург“ 1913 года, его основной „тезис“. Но то, что в 1913 году было „тезисом“, пятью годами позднее стало для автора „Петербурга“ — „антитезисом“; и там, где ранее было только „адское марево“, где „проступали в туманы неясные пасти чудовищной глубины“, где „разрывались старые шары планет“ (Щепи Пеппович Щепи!), где были лишь „обманы и ужасные страсти выбежавшего на белый свет Сатаны“ (Летучий Голландец, Шишнарфия), — там теперь автор видит величайшую явь, видит „святое место“, видит „нетленно простертые длани от Запада до Востока“, видит правду и правый путь подлинной Голгофы. И если бы ему пришлось переделывать и перестраивать „Петербург“ в этом 1917 — 1918 году — он не смог бы этого сделать: надо было бы либо все зачеркнуть до последней строчки, либо оставить все в полной неприкосновенности, как художественный исторический документ своего времени. Так он, напомню, и поступил с „Прологом“, совершенно вычеркнув его из немецкого перевода и оставив его совершенно нетронутым в берлинском издании.

Так было бы в 1917 — 1918 году. Пятью годами позднее многое изменилось, и автор „Петербурга“ мог подойти к его переработке. Совсем зачернуть роман, совсем отказываться от него — не приходилось; опыт показал, как много еще в европейской жизни было

элементов от Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича; говоря образно, — это можно было бы сделать в историческом Октябре, этого нельзя было сделать в бытовом ноябре и декабре. Оставить роман в совершенной неприкосновенности — автор тоже не захотел, ибо в корне изменились его воззрения, ибо то, что считал он сном и адским маревом в 1913 году, стал он считать явью и высшей реальностью пятью и десятью годами позднее. Так подошел автор „Петербургa“ — и, вероятнее всего, подсознательно — к той переработке романа, которая закреплена теперь в берлинском издании.

Ибо для него теперь, как мы видели, все изменилось в самом своем основании. Под массивными постройками формы и содержания „Петербургa“ 1911 — 1913 годов глубоко лежал основной фундамент: „революция = монголизм“; какой смысл вкладывал автор в это тождество — ясно из всего романа, особенно вскрыто в первоначальном полном тексте восстановленного „письма“. Пятью годами позднее в корне изменилось тождество, бывшее основой всего романа, основой всего мировоззрения его автора. Не случайно с конца 1917 года Андрей Белый стал во главе сборников „Скифы“, не случайно в это же время Александр Блок написал своих „Скифов“, с эпиграфом из Владимира Соловьева:

Панмонголизм! Хоть имя глго,  
Но мне ласкает слух оно...

Какой смысл, какое значение имело „скифство“ в устах обоих наших поэтов — об этом не место говорить подробно здесь; достаточно указать, что для них „монголизм“ и „скифство“ — понятия и силы взаимно-противоположные, враждебные, разрушающие друг друга, Ариман и Ормузд в их извечной борьбе. Если ограничиться условными схемами, то „монголизм“ — начало ариманическое, сон, майя, nihil, „категория льда“, неподвижность, статизм, минимализм, вечный покой, а „скифство“ — начало ормуздическое, явь, реальность, то пѣв, „категория огня“, движение, динамизм, максимализм, катастрофичность. Каждое из этих слов — не решение, а само по себе задача; и все же общая сумма каждого этого ряда обратна другой по знаку, оба эти ряда — символы всего, что только есть противоположного и враждебного в мире, который сам есть своя противоположность. И чтобы подвести итоги перелому воззрений автора „Петербургa“ между 1913 и 1922 годами, достаточно сказать, что в середине этого десятилетия тождество „революция = монголизм“ заменилось для Андрея Белого противоположным: „рево-

люция = скифство“. Большой противоположности — нельзя себе представить.

И вот, после такого коренного перелома, через десять лет после появления „Петербург“, автор приступил к переработке романа. Это было уже не в 1917 году, когда ему пришлось бы либо переменить все минусы на плюсы и плюсы на минусы, либо совсем отказаться от какой бы то ни было переработки. В первом случае пришлось бы просто написать новый роман под новым заглавием, ибо если раньше в основе его лежало равенство „монголизм = революция = Петербург“, то теперь один изменившийся член в корне изменил смысл тождества на обратный: „Петербург = революция = скифство“. Пришлось бы поступить по старому рецепту: „переносится действие в Пизу — и спасен многотомный роман“... Пришлось бы написать роман „Москва“ и в ее старинной китайской самозамкнутости найти столько же аналогий с „монголизмом“, сколько в Петербурге — со „скифством“... „Петербург“ первых редакций был написан явным „москвичем“, — это видно и из „Пролога“ и из целого ряда мест „журнальной“ и „книжной“ редакции, отчасти приведенных выше: вспомните место о петербургских и московских писателях. Надо-ли подчеркивать, что названия этих городов употребляются здесь не в „географическом“ смысле, надо-ли вспоминать слова Белинского: „Петербург представляет собою идею, Москва — другую“...?

Но в 1922 году автору не приходилось зачеркивать роман и „переносить действие в Пизу“, — глубокую внутреннюю причину этого я уже отметил. Не мог он в то же время оставить роман без всяких изменений, — слишком сильные изменения испытало для этого его мировоззрение. В результате их — не сон, а явь для него Петербург, и адское марево, каменная громада сна должны были теперь исчезнуть из „Петербурга“. С величайшим мастерством — и, думается, подсознательно — достиг этого художник ускорением темпа, облегчением ритма, разгромождением звука, о чем так много пришлось говорить в начале этой статьи; в „Петербурге“ 1922 года нас уже не давит этот кошмарный каменный сон монголизма, как давил он нас в „Петербурге“ 1913 года.

И в этом выводе сходятся начала и концы нашего изучения, заканчивается наше „кругороманное“ путешествие. Мы начали с „техники“, кончили „идеей“ романа, или, если употребить более стертые, а потому и более спорные термины, начали с „формы“, кончили „содержанием“. Но каковы бы ни были термины, вывод

один: тесная функциональная зависимость между этими сторонами произведения. Упрощенное отождествление их должно уступить место более сложному подходу к этим производным, исходя от изучения цельного и органически единого творчества изучаемого автора. На примере „Петербургга“ мы видели, что в нем звук и ритм — одно, звук, ритм и темп — снова одно, звук, ритм, темп и „идея“ — опять одно, но что в то же время причинная зависимость подсознательно идет от последней к первым.

При современном зачаточном состоянии „психологии творчества“ и „логики творчества“ — напрасна была бы попытка большей конкретизации этой причинной зависимости; достаточно и того, что может быть установлен самый факт этой связи, корни которой несомненно лежат за порогом творческого сознания. Пытаясь проникнуть за этот порог, пришлось бы сказать, например, после изучения „Петербургга“, что „монголизм“ — это анапест, а „скяфство“ — амфибрахий... Это — шарж, если упрощенно и статически повимать принцип тождества „содержания“ и „формы“; но за ним скрывается ни мало не шуточное значение, если изучать динамически сложную взаимозависимость „идеи“ и „техники“, из которых первая во всех подлинных явлениях творчества является функцией, а вторая — производной. Но теснейшая связь между ними такова, что, зная одну, мы определяем по ней и другую, и обратно; в математике это носит название дифференцирования и интегрирования. Идя от звука, ритма, темпа к идее „Петербургга“ и вернувшись потом от его идеи к темпу, ритму, звуку, мы как бы совершили оба эти действия... Однако самая наличность этих математических (как раньше музыкальных) аналогий показывает, что в вопросах логики и психологии творчества до сих пор еще нет своего собственного, твердо намеченного пути.

Относясь поэтому к таким аналогиям лишь как к описательному способу выражений, я все же хотел бы еще воспользоваться последней из них, чтобы подчеркнуть общий вывод, верный и для частного примера „Петербургга“. Именно: *изучение художественного произведения возможно лишь в процессе динамического подхода к творчеству автора*, при установлении функциональной зависимости не только между отдельными элементами произведения, но и между теми же элементами различных произведений этого автора. Ньютон называл функцию и производную гораздо ярче и образнее — „флюэнтой“ и „флюксией“, подчеркивая этим момент динамичности нового учения в противовес статике классической алгебры.

Так и в изучении художественных произведений есть вполне законный, samozамынутый, „алгебраический“, статический момент: изучение произведения, как самодовлеющего эстетического целого. Но это лишь первый шаг, остающийся бесплодным без второго — момента „флюксионного“, динамического, изучающего связь этого художественного произведения с „текущим“ рядом предшествовавших и последующих произведений. Статическое изучение творчества автора по разрозненным его произведениям — эстетический тупик, эстетический нигилизм, теперь модный, но уже вырождающийся, своего рода „ариманаческая пелена“ над историей литературы. А эта история ведет от связи произведений автора к связи произведений авторов, по восходящим ступеням все более и более обобщающегося „целого“, завершая свой путь в философии культуры и философии истории.

На небольшом сравнительно примере мы совершили только небольшую часть такого пути. Мы установили связь между различными элементами двух произведений Андрея Белого — „Петербург“ 1913-го и „Петербург“ 1922-го года. Ибо теперь должно быть ясно для каждого, что это действительно *два* отдельных произведения, между которыми не меньше разницы, чем хотя бы между „Петербургом“ первого издания и „Серебряным Голубем“. Мы проследили коренное изменение „техники“ в связи с коренным изменением „идеи“ романа; мы выяснили, какие две диаметрально-противоположные и взаимно-враждебные идеи лежат в основе творческого сознания автора, с точкой перелома как раз по середине между первым и вторым изданием „Петербурга“. Путь этот мог бы считаться законченным лишь при дальнейшем изучении связи не между двумя, а между *всеми* произведениями Андрея Белого; о длине такого пути и размерах необходимой для него работы может дать понятие настоящая статья, посвященная не очень подробному разбору только двух вариантов одного произведения этого автора... Прерывая здесь наш путь от произведения к произведениям, мы завершим его переходом от автора к авторам — и вернемся этим к исходной точке пути, который мы начали указанием связи, установлением внутренней преемственности и „Петербурга“ Андрея Белого и „Возмездия“ Александра Блока — с петербургскими романами Достоевского, с петербургскими повестями и „Медным Всадником“ Пушкина.

Но в заключение этой части — несколько слов о двух „Петербургах“ Андрея Белого. До сих пор сравнение этих двух произ-

ведений мы производили безоценочно, строго „объективно“, не отдавая предпочтения тому или другому из них; наоборот, несколько раз приходилось подчеркивать, что новую обработку или переработку романа автор произвел с глубоким вкусом, с тонкой выдержкой, с верным пониманием средств, которыми он — сознательно или подсознательно — стремился к определенной цели. Но это не мешает каждому иметь свою субъективную оценку, отдавать преимущество тому или иному тексту романа, тому или иному из этих двух романов; я позволю себе поэтому высказать в заключение свою личную оценку, не притязая на ее общеобязательность. Я — на стороне „аналеста“, а не „амфибрахия“. Мне дорог и ценен не новый, а старый „Петербург“ Андрея Белого, тяжелый, массивный, циклопический кошмарный сон „монголизма“, а не облегченное, разгромленное, ускоренное его проявление, — и быть может именно потому, что „революция“ для меня не „монголизм“, а „скифство“. Новый „Петербург“ — мне безразличен; перечитывать всегда буду я старый, глубоко враждебный мне (как теперь и автору) по основной идее, но сильный и мощный в своем выражении, в своем проявлении. Не хочу я амфибрахия с пеином вторым, хочу аналеста с пеином третьим, хочу спирального строения предложений, хочу грузной инструментовки, медлительного темпа, гнетущего каменного сна, издевательства над революцией, ненависти к ней, как к порождению духа „монголизма“; и тем больше этого хочу, чем больше это мне враждебно. Ибо в художественном произведении покоряет не „идея“; чем произведение выше, тем дальше замысла всегда попадает его „идея“, но художественно покоряет при этом лишь адекватность замысла и выполнения. В этом отношении старый „Петербург“ был подлинно вершиной русской литературы той эпохи, когда он был написан; „Петербург“ 1922 года — уже не вершина, ибо через десять лет высшим достижением этой эпохи является „Эпопея“, точно так же, как в это время таким высшим достижением является уже „Двенадцать“, а не „Возмездие“ Александра Блока. Всякая эпоха имеет свою вершину.

## IX.

„Возмездие“ Александра Блока писалось как раз в то самое время, когда Андрей Белый работал над первыми редакциями „Петербурга“. Далекie, почти чуждые тогда друг другу, оба поэта непроизвольно перекликались друг с другом в этих (как и во всех)

своих произведениях, и я уже отметил, что в „Возмездии“ проходит не только Петербург, но и тема „Петербурга“, а последний в свою очередь связан с „Возмездием“ темой возмездия.

Последняя тема, по толкованию самого Блока, выявляется в цепи рода, в отцах и детях, в дедах и внуках, в развивающихся звеньях той единой цепи рода, на конце которой стоит историческая Немезида: „род, испытывавший на себе возмездие истории, среды, эпохи — начинает в свою очередь творить возмездие“... Кто не узнает в этих словах судьбы рода Аблеуховых, от далекого „преподобного туранца“ к сенатору Аблеухову и сыну его, Николаю Аполлоновичу?

История, среда, эпоха — губят личность, и личность восстает против эпохи, среды, истории. Но это „львиное рычание“ раздается не часто; чаще — жалкий писк, бессильные лотуги загубленного в „мировом водовороте“ человека: „от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искаленной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная, вялая плоть и тлеющая душонка“ (Предисловие к „Возмездию“). Кто не узнает в этой характеристике — портрета и судьбы Николая Аполлоновича Аблеухова? Кто не увидит вместе с тем, что возмездие — тема не только „Возмездия“, но и „Петербурга“?

Но и наоборот — тема Петербурга и „Петербурга“ тесно связана с „Возмездием“, в котором ему посвящены полторы главы. Какой однако Петербург проходит перед нами в поэме Александра Блока? Петербург первого издания „Петербурга“ или Петербург второго его издания? Ответ несомненен хотя бы по тому отрывку из поэмы, от которого начали мы весь этот путь. Петербург „Возмездия“ — Петербург сна и кошмара, „неудовимый город“, который чьей-то волей роковой „возник над бездной“; чья эта воля, чьи это „нечистые когти“ — слишком ясно: тема Летучего Голландца явно проходит через „Возмездие“. И — „напрасно ангел крыленный над крепостью возносит крест“: ему не разогнать этого адского марева, этого „местонахождения геенского пекла“, этой ариманической майи, зыбкой, замороженной, опрозраченной... Так Блок и Белый разными словами, но одно и то же говорят о Петербурге, как о странном и страшном сне России:

Здесь незнаемая столица,  
Здесь может страшный сон присниться,  
Пред ним померкнет разум твой...

И эту судьбу одинаково испытали и пушкинский жалкий бунтарь Евгений, и не менее жалкий террорист Дудкин — перед Медным Всадником, Медным Гостем, один из ликов которого — лик Летучего Голландца.

В „Возмездия“ перед нами — тот же лик Петра. Ибо это он, Летучий Голландец, идет „рубить нам новое окно“, творить новую революцию, это он „внезапно заградил Неву“ своим развернувшим фланги „чудесным флотом“... Только-ли „флотом“ и только-ли „Неву“? По Пушкину — „перегражденная Нева обратно шла гневна, бурлива и затопляла острова“ — только-ли острова, или всю Россию? Но куда бы ни разлилась эта стихия — достаточно знать, *откуда* она идет; а идет она — от Петербурга, и „сам. державный основатель“ — только в образе Летучего Голландца появляется в строках (и еще более — между строками) „Возмездия“, —

... Как в страшном сне, но наяву:  
Мундир зеленый, рост саженный,  
Ужасен выкаченный взгляд;  
Одной зарей окривавлены  
И царь, и город, и фрегат...  
Царь! Ты опять встаешь из гроба  
Рубить нам новое окно?  
И страшно: белой ночью — оба —  
Мертвец и город — заодно...

Вот Петербург „Возмездия“, вот Петербург „Петербурга“: город Летучего Голландца, адское марево, город полутора миллионов трупов, город-мертвец („мертвец и город — заодно...), страшный и страшный кошмар России. И на вопрос: „какие-ж сны тебе, Россия, какие бури суждены?“ — ответ уже дан: этот сон, эта буря — сам Петербург, тот Петербург, который встает перед нами и в первом издании романа Андрея Белого и в поэме Александра Блока.

И когда автор поэмы, в начале ее, ведет нас „в столицу севера больную, на отдаленный финский берег“, то этот Петербург семьдесят восьмого года девятнадцатого века только отражает в бытовых формах тот, другой, первоначальный Петербург, „Петербург — идею“... В этом реальном, бытовом Петербурге — все сон, все тень; „... здесь попрежнему в болото глядит унылая заря“; здесь действуют не люди, а тени; здесь все приходит, проходит, мелькает и пропадает „в старой старине“ без следа, без плода, без ростка; здесь — „ты за другими в сумрак канешь, ты за толпой вослед пройдешь“..

Все — не настоящее, все — тени, все — мираж в этом Петербурге конца XIX века, „того вампирственного века, который превратил в калек достойных звания человека“. И этот век, проклинаемый поэтом („будь трижды проклят, жалкий век!“), имеет достойную себя столицу: Петербург. Ибо „Петербург — идея“ ...

И толпы народа на улицах, и сумрачные прохожие, и светские салоны, и появляющийся в них байронический герой первой главы поэмы, и Нева, которая „закуталась в туманах“, и „вонь кислая с дворов“, и подобострастное „ура“ огромному „водянистому“ царю — все это быт, все это, на первый взгляд, явь, мимо всего этого „проходишь без вниманья“, сам закабаленный бытом; но —

Но, если-б ты умом раскинул,  
Забыв жену и самовар,  
Со страху ты бы рот разинул  
И сел бы прямо на тротуар!

Сел — и быть может сразу провалился бы в бездонное море, быть может и никакого „тротуара“ не оказалось бы? „А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет-ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?“ (Достоевский, „Подросток“).

Где же твердая основа этого миражного быта и бытия, где явь этого сна? Во всяком случае не в той „категории льда“, о которой разными словами, но одинаково по существу говорят и автор „Петербурга“, и автор „Возмездия“.

„...Вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хаоса, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями...“ („Сир.“, I, 25). Вот Петербург Аполлона Аполлоновича, Петербург „аблеуховского“ лика Петра. И этими же самыми словами говорит об этом же лике России в начале второй песни своей поэмы Александр Блок:

В те годы дальние, глухие  
В сердцах парили сон и мгла:  
Победовосцев над Россией  
Простер совиные крыла,

И не было ни дня, ни ночи,  
А только — тень огромных крыл...

Оба поэта знали, что эти черные крылья — мара и хмара, что туманом подымутся окованные льдом граниты и камни этого Петербурга, что „Петербург рождается новый, напороченный «обскура́нтом» Достоевским“ (как писал Блок в набросках и планах 1911 года в „Возмездии“); и жизнь скоро показала, что не Петербург сон, а Аблеухов, что не про Петербург, а про Аблеухова (в котором не случайно взяты внешние черты Победоносцева) можно сказать словами из Пролога к роману Андрея Белого: „это только кажется, что он существует“... Петербург петровского периода русской истории действительно рассеялся туманом; но символом его для Блока эпохи „Возмездия“ являлся не Петр, не Медный Всадник на берегу Невы, а другой „кумир на бронзовом коне“, воздвигнутый уже в самом конце петербургского периода истории в честь того „огромного, водянистого царя“ из „Возмездия“, который почти замкнул собою „звено единой цепи рода“, на котором почти завершилось историческое возмездие. И если бы Петербургу действительно суждено было рассеяться туманом, то на финском болоте должны были бы остаться, не „для красы“, а как два глубоких исторических символа, Медный Всадник на жарко дышащем загнанном коне, и другой Всадник на коне-кошмаре, тяжком медном сне просыпающейся России, Всадник Фальконета и Всадник Трубецкого.

Но как бы ни называть этот начинающий и кончающий собою петербургский период истории лик Петра, от этого сон не станет явью, Петербург не станет реальностью; и для обоих поэтов-художников в 1911—1913 году (годы написания и „Петербурга“ и „Возмездия“) он, хоть и по разному, но был одним и тем же: „сном и мглой“. И если „еще казалось кое-как, что Петербург — глава России“, то и в „Петербурге“ и в „Возмездии“ этому внешнему *казалось* противопоставляется то, что *было*. Это общее в них — марево, сон, кошмар.

Где же явь Петербурга, явь его идеи? В первом издании „Петербурга“ еще нет моста ко второму его изданию, между ними — пропасть, такая же непреходимая, как между „монголизмом“ и „скифством“. В „Возмездии“ — наоборот: уже намечены все пути к „Двенадцати“. И пути эти — от второго, другого лика Петра, лика революции. Для Андрея Белого 1911 — 1913 года этот лик, мы знаем, тождественен своей противоположности: и сенатор Абле-

ухов и террорист Дудкин — оба равно заключены в „категории льда“. Для Александра Блока этих же годов оба эти лика глубоко различны, хотя и объединяются в одном Петре. И когда „чудесный флот“ Летучего Голландца, „широко развернувший фланги“, внезапно заграждает Неву, то хоть „и страшно: белой ночью — оба — мертвец и город — заодно...“, но все же поэт при этом слышит —

. . . . . вдали, вдали.  
 Как будто с моря звук тревожный  
 Для божьей тверди невозможный  
 И необычный для земли...

Это — тот самый звук, о котором поэт рассказал нам в своей предсмертной записке о „Двенадцати“, написанной в 1920 году, почти через десять лет после „Возмездия“: „...во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный, вероятно шум от крушения старого мира“... Как видим теперь — уже и в „Возмездии“ (и раньше, и всегда) слышал поэт этот почти никому тогда еще не слышимый звук; и он хорошо знал, каким громом прогремит звук этот в грядущих исторических событиях. Слышал этот звук, „звук иного какого-то мира“, эту „октябревскую песню“ и Андрей Белый; но тогда песня эта, звук этот — звучали ему „неотвязной злой нотой“ монголизма. Блок слышал его по иному. Он явно слышал этот „звук тревожный“; но именно потому — во флоте Летучего Голландца он видел не одно лишь марево:

Но в алых струйках за кормами  
 Уже грядущий день сиял,  
 И дремлющими вымпелами  
 Уж ветер утренний играл,  
 Раскинулась необозримо  
 Уже кровавая заря,  
 Гроза Артуром и Цусимой,  
 Гроза девятым января...

Так чувствовал поэт еще в „Возмездии“ другой лик Петра, другой лик Петербурга. Ариманическая пелена сна — только внешний покров, только „то роковое *все равно*, которое подготавливает череду событий мировых лишь тем одним, что не мешает“... За этим сном проступает явь мировых потрясений, проливаемой человеческой крови; за „категорией льда“ встает „категория огня“:

Стоит над миром столб огня,  
 И в каждом сердце, в мысли каждой —  
 Свой произвол и свой закон...  
 Над всей Европою дракон,  
 Разинув пасть, томится жаждой...  
 Кто нанесет ему удар?..  
 Не ведаем: над нашим станом,  
 Как встарь, повита даль туманом,  
 И пахнет гарью. Там — пожар.

Так говорил поэт в „Возмездии“ о возмездии. И если тогда для него еще не совсем разошелся былой туман сна над Россией, над Петербургом, то все же это был уже не гнилой, склизлый туман „Петербурга“ первого издания, а застилающий очи дым от загорающегося мирового пожара. И поэт знал, что явь эта не останется в историческом своем проявлении на мировой войне; еще в „Возмездии“ он провидел, что

... черная, земная кровь  
 Сулит нам, раздувая вены,  
 Все разрушая рубежи —  
 Неслыханные перемены,  
 Невиданные мтежи...

Еще тогда Александр Блок мог бы выразить в одном тождестве позднейшую основу своего и Андрея Белого мировоззрения: „Петербург = революция = скифство“; не было еще этого слова, но жила уже в поэте эта идея. К идее этой Андрей Белый пришел после резкого перелома, случившегося с ним как раз между первым и вторым изданиями „Петербурга“; у Александра Блока не было такого резкого перелома между „Возмездием“ и „Двенадцатью“. Туманный сон Петербурга еще в „Возмездии“ рассеивался от „тревожного звука“ надвигавшихся событий; еще в „Возмездии“ мы слышим те ноты, которые с такою силою зазвучат в „Двенадцати“. *Не сон, а явь*, — вот что услышим мы в этом „тревожном звуке“, обратившемся теперь уже в гул, в грохот, в гром, в „слитный шум от крушения старого мира“.

„Двенадцать“ — *петербургская* поэма, такая-же, как „Медный Всадник“ Пушкина, как „Петербург“ Андрея Белого; но во всех их петербургское переходит в мировое, историческое — в над-историческое. Бытовые черты в них — только фон, только сон; таким сном в „Двенадцати“ является все то, что осталось пережитком от девятнадцатого века, от Петербурга „Возмездия“, от Петербурга

„Петербург“. В первой главе „Двенадцати“ еще маячат эти тени прошлого, тени „Возмездия“, не распавшиеся еще туманом при солнце новой яви; во всех остальных частях поэмы перед нами, по быдому предчувствию поэта, уже „Петербург рождается новый“, перед нами уже новая явь вместо старого сна, величайшая историческая и над-историческая реальность „нового Петербурга“. Старый сон временно отошел в прошлое; старые тени только бес- сильно маячат на перекрестках, в часы, когда „не слышно шуму городского, над невской башней тишина“... И Медного Всадника уже нет на окованной льдом гравитной скале, — не сошел-ли он с коня? И вместо Летучего Голландца, вместо „дремлющих вымпелов“ его туманного флота — теперь „ветер с красным флагом разыгрался впереди“, теперь нежной поступью надвьюжной идет невидимый за вьюгой Христос. В снежной вьюге проходит он — но не в тумане, в яви — но не во сне. Тени „Возмездия“, тени „старого Петербурга“, развеялись туманом; явь „нового Петербурга“ проходит перед нами.

Слишком много пришлось бы говорить о „Двенадцати“, чтобы сказать хоть чтонибудь. В свое время мне это и пришлось сделать в особой посвященной поэме Блока статье; закончу несколькими строками из нее, которые подведут итог сказанному выше и приведут к тому, о чем еще осталось сказать:

„... От реального «революционного Петербурга» поэма уводит нас в захват вопросов мировых, вселенских. Все «реально», до всего можно дотронуться рукой — и все «символично», все вещей знак далеких свершений. Так когда-то Пушкин в «Медном Всаднике» был на грани реального и над-исторических прозрений“\*).

## Х.

В „Медном Всаднике“ — концы и начала и обоих „Петербургов“ Андрея Белого, и обеих поэм Александра Блока. Подробно развить эту тему значило бы начать путь гораздо более долгий, чем только что пройденный нами; а потому — всего лишь несколько выводов и итогов, каждый из которых потребовал бы особой работы.

Осенью 1833 года Пушкин в одно и то-же время написал две совершенно „противоположные“ вещи: „Пиковую Даму“ и „Мед-

\*) См. ниже статью „Испытание в грозе и буре“.

ного Всадника“; это — пушкинские „Возмездие“ и „Двенадцать“. На первую долго не обращали внимания, второй в течение трех четвертей века был известен только в искаленном цензурой и Жуковским тексте. Но все же „Медный Всадник“, хоть и в испорченном виде, сразу был оценен; не то — с „Пиковой Дамой“, на которую даже Белинский смотрел только как на анекдот; хотя и мастерски рассказанный. Понял и оценил „Пиковую Даму“ — Достоевский, сказав о ней, правда, всего лишь несколько слов, но таких, которые стоят целого тома; глубоко проник в сущность этого пушкинского „анекдота“ — Чайковский, „Пиковая Дама“ которого вся пронизана, глубоко по Пушкину, дыханием судьбы, возмездия, Немезиды.

Чайковский и Достоевский оба поняли „Пиковую Даму“ одинаково. Музыка Чайковского жутко вскрывает смысл пушкинского „анекдота“: смерть, тлен, небытие, кошмар, марево, сон — вот его основы. И если бы случайно выпали все слова, все арии и речитативы из этой оперной партитуры и осталась бы одна „чистая музыка“, то быть может мы с не меньшим правом могли бы приложить к ней другие слова — не из „Пиковой Дамы“ Пушкина, а из первых редакций „Петербурга“, где тоже все — сон, марево, кошмар, небытие, тлен, смерть... Интересная частности: основная идея „Пиковой Дамы“ Чайковского вскрывается в *анапестических* секвенциях Старухи (об этом — в превосходной статье о „Пиковой Даме“ Игоря Глебова в его „Симфонических этюдах“, 1922 г.). Вспомним анапесты сирийского текста „Петербурга“...

А что Чайковский не искал произвольно облик пушкинской „Пиковой Дамы“, но лишь конгениально отразил его в своем творчестве — этому лучший свидетель Достоевский. Ибо это он, почти за четверть века до Чайковского, через четверть века слишком после Пушкина — сказал словами и понятиями о „Пиковой Даме“ то самое, что Чайковский выразил в художественных звуках, а Пушкин — в художественных образах. Ибо это как раз о „Пиковой Даме“ говорит Достоевский, когда видит в Петербурге — кошмар, марево, сон.

„... Петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре — чуть-ли не самое фантастическое в мире... В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из *Пиковой Дамы* (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!) — мне кажется, должна еще более

укрепиться... А что как разлетится этот туман и уйдет вверх, не уйдет-ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметя с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне... Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится — и все вдруг исчезнет“...

Вот „Пиковая Дама“ Пушкина в конгениальном отражении Чайковского и понимании Достоевского. Надо-ли еще раз подчеркивать связь всего этого с первым „Петербургом“ Андрея Белого, с „Возмездием“ Александра Блока? Надо-ли говорить, что в основе „Пиковой Дамы“ мы найдем иными словами выраженное прежнее тождество — „Петербург = монголизм“? Другие слова, но те-же повятя — ибо все та-же здесь „категория льда“, сон, кошмар, майя, „nihil“, смерть, провал, все та-же „ариманическая пелена“ лежит над Петербургом „Пиковой Дамы“, как три четверти века спустя над „Петербургом“ Андрея Белого и „Возмездием“ Александра Блока (и как — мимоходом сказать — над петербургскими повестями Гоголя и петербургскими романами Достоевского).

Теперь ясна, думается, вся огромность затронутой темы и вся невозможность сказать о ней на этих страницах что-либо большее уже сказанного. Белинский ошибся: не „анекдот“ — „Пиковая Дама“; Достоевский был прав: „колоссальное лицо“, „тип петербургского периода“ — Герман из „Пиковой Дамы“. Ибо этот Герман — сам Петр, один из ликов его: воля, противопоставленная стихии. С годами Герман измельчает и превратится в „байронического“ героя „Возмездия“, уже опошленного, обезволенного („Пожалуй, не было, к несчастью, в нем только *воли* этой“...), в затравленного и безвольного в своей борьбе со стихией героя „Петербурга“; с годами, направленными в прошлое, он вырастает до размеров „колоссального лица“, побеждающего стихии, до размеров „того, чьей волей роковой над морем город основался“... Тогда вместо Германа мы получим Петра, вместо „Пиковой Дамы“ — написанного в те-же месяцы, быть может в те-же дни, „Медного Всадника“.

Но тогда вместо тождества „Петербург = монголизм“, мы почувствуем другое, противоположное, под которым таится „категория огня“, явь, реальность, динамизм, катастрофичность. Пушкин совмещал в себе обе эти противоположности в едином лице, так-же,

как потом Достоевский соединял в едином лике „идеал Мадонны“ с „идеалом Содомы“; и не только в едином лике, но может быть и в едином миге: не десять лет, а немного дней отделяют „Медного Всадника от „Пиковой Дамы“, Петра от Германа.

Два лика Петра не были тайной для Пушкина. Еще в „Полтаве“ он слил их в одном четверостишии:

Выходят Петр. Его глаза  
Сняют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен.  
Он весь, как божия гроза...

„Ужасный лик“ его Пушкин дал в „Пиковой Даме“, Блок — в „Возмездии“, Белый — в первом „Петербурге“; „прекрасный“ лик его, лик „божией грозы“ Пушкин дал в „Медном Всаднике“, Блок — в „Двенадцати“. А Белый — во втором „Петербурге“? Нет, но в произведениях стоящих ближе к 1917-му, чем к 1922-му году („Христос воскрес“ и др.); о причинах этого уже приходилось говорить.

Но нет-ли „двоеличия“ и в самом „Медном Всаднике?“ — Есть, ибо и жалкий Евгений тоже один из ликов „воли, противопоставленной стихии“, ибо это сам за своим отражением, сам за самим собою гонится Медный Всадник на звонко-скачущем коне, ибо теперь в безумце Евгении поднимается та бывшая и в Петре „божия гроза“, которая потом закончит собой петербургский период истории. И в Медном Всаднике Пушкина (как потом у Блока, у Белого) — два лика: воли и стихии.

Если упростить, если „уплостить“ смысл „Медного Всадника“ до исторического и политического понимания, то можно сказать (и это уже давно сказано), что поэма Пушкина имеет своей темой борьбу „самодержавия“ петербургского периода с грядущей „революцией“. И ясно, что Пушкин в эпоху расцвета „самодержавия“ не так относился к этим двум понятиям, как Блок и Белый в эпоху взрыва революции: для последних Петр — стихия, для первого — усмиритель стихии. Для Пушкина — „перегражденная Нева“ идет приступом на город Петра; для Блока — сам Петр своим флотом „внезапно заградил Неву“. Для Пушкина Петербург — символ воли, покоряющей стихию, так-же как „Нева“ символ стихии не столько „революции“, сколько „мятежа“; в „Медном Всаднике“ он говорит о наводнении 7 ноября 1824 года, но думает о восстании 14 декабря 1825 года, и о новом восстании, грядущем и неминуемом.

„Море“ и „буря“ — те стихи, „буйной дури“ которых не может одолеть „перегражденная Нева“; подвластная им, она, „как зверь остервенясь, на город кинулась“... И дальше, не жалея черных сравнений, рисует поэт это прошлое — и будущее — „наводнение“, в котором для него заложен иной, более глубокий смысл. „Злые волны“, которые „как воры лезут в окна“, несут по улицам и „пожитки бледной нищеты“, и „грозой снесенные мосты“, и „гробы с размытого кладбища“; а потом, когда стихийный взрыв дошел до своего предела — *„насытись возмущеньем и наглым буйством утомясь*, Нева обратно повлеклась“... Эти слишком откровенные метафоры вскрывают мысль Пушкина; но тут же он, в целом сравнительном периоде, дает и более подробную оценку этого „возмущенья“, этого „наглого буйства“:

. . . . . Так злодей  
С свирепой шайкою своей  
В село ворвавшись, ломит, режет,  
И жжет, и грабит: воля, скрежет,  
Насилье, брань, тревога, вой!..  
И грабежом отагощенны,  
Боясь погони, утомленны,  
Спешат разбойники домой!..

Вот что такое для Пушкина *взбунтовавшаяся стихия*, — „воющий хаос“ из „Петербурга“ Андрея Белого, — и вот чему противопоставляет он *волю* усмирителя, который на своей гранитной скале среди всеобщего разрушенья, „в неколебимой вышине, над возмущенною Невою, стоит с простертою рукою“... Не „аблеуховский“ ли это лик Петра — гранитная государственность? Не тот-ли это мертвый, заочневший Петр („мундир зеленый, рост саженный, ужасен выбаченный взгляд“...), который в последних звеньях рода обратится в другого мертвого Всадника, в „огромного, водянистого царя“ на другом конце Петербурга?

„Победа человеческой воли над сопротивлением стихий“, — так понимал Пушкин Петра (в „Арапе Петра Великого“). Это уже не сон, не марево, не кошмар „Пиковой Дамы“; здесь — все явь: и стихия, и воля. Но как быть, если стихия уже перестает быть хаосом? Как быть, если уже не „наглое буйство“, не воровская злобность, не „буйная дурь“ двигают волнами истории, если уже не „возмущенье“, а „революция“ двигает волнами народа? Тогда стихия становится волей, тогда воля становится стихией, тогда достигается высшая историческая явь, и если тогда один

человек найдет в себе силу стать проявителем этой яви, то подлинно заслужит он наименование великого. И таким для Пушкина снова является Петр, таков другой лик Петра — не усмирителя стихий, но „божией грозы“.

Ибо Петр, по словам того-же Пушкина — „воплощенная революция“. Но этот второй лик Петра — в далеком прошлом и далеком будущем: петровский период русской истории и начался и должен был кончиться — и окончился — революцией. Но в настоящем, в пушкинском настоящем, этот второй лик Петра был жалок и забит: он воплотился в бедном Евгении, которого преследовал тот, первый Петр, „кумир на бронзовом коне“, — и преследование это продолжалось года и века... Ибо в террористе Дудкине „сызнова повторялися судьбы Евгения“, ибо это за Дудкиным, за Евгением, за вторым самим собою, революционным ликом Петра, через весь петербургский период истории гневно гнался Медный Всадник на звонко-скачущем коне:

И во всю ночь безумец бедный  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скабал..

Эта ночь длилась долго. В упрощенном, в уплощенном смысле, во всех политических либеральных стихшках последнего века она зовется „ночью самодержавия“, но на этом плоском грунте нельзя было бы построить ни „Медного Всадника“, ни „Петербург“, ни „Возмездие“, ни „Двенадцать“... „Те, кто видят в «Двенадцати» политические стихи — или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи“ — писал о своей поэме Александр Блок, мог-бы сказать и Александр Пушкин о „Медном Всаднике“, и Андрей Белый о „Петербурге“.

„Аршином глубже“ (и то не очень глубоко) речь идет о государстве и стихии, о личности и воле. И в ночь усмирённой стихии беспощадно гонит Медный Всадник по кованному кругу бедного Евгения, который — „ни то, ни се, ни житель света, ни призрак мертвый“, просто — тень с Васильевского острова, бедный Александр Иванович Дудкин... „Александр Иванович, тень, без устали одолевал тот же круг, все периоды времени, пробегая по дням, по годам, по минутам, по сырым петербургским проспектам, пробегая — во сне, наяву, пробегая — томительно; а вдогонку за ним, а вдогонку за всеми — громыхали удары металла, дробящие

жизни: громыхали удары металла — в пустырях и в деревне; громыхали они — в городах... Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал. Ты — слышал-ли?“ („Сир.“, III, 101).

Так в „Петербургe“ и „Двенадцати“ заканчивается „как будто грома грохотанье, тяжело-звонкое скаканье“, начавшееся в „Медном Всаднике“. Петербургский период истории — кончился; Всадник сошел со своего Коня; скала опустела. „Вот и площадь; та-же серая на площади возвышалась скала; тот-же конь кидался копытом; но странное дело: тень покрыла Медного Всадника. И казалось, что Всадника не было“... („Сир.“, II, 154). В одной из тетрадей Пушкина (Румянцевского Музея №2373, лист 4) есть „загадочный“ рисунок, воспроизведенный в издании С. Венгерова (т. III, стр. 472) и изображающий как раз эту опустевшую скалу. В пояснительной к рисунку заметке С. Венгерова говорится: „тут целиком взяты и скала, и змея под ногами коня. Но странно, что нет самого Медного Всадника“... Нет, не странно, но знаменательно: Пушкин хотел верить в „неколебимость“ града Петрова, но в то же время знал, что рано или поздно придет неизбежный конец петербургского периода истории, что рано или поздно скала опустеет. Она опустела уже в „Петербургe“; в „Двенадцати“, вместо Медного Всадника на скале, перед нами только „стоит буржуй на перекрестке“ и рядом жметя „поджавший хвост паршивый пес“... Петербургский период истории — кончился: „над невской башней тишина“...

Петербургский период истории — кончился; Петербург — остался; и все еще чается тот новый Петербург, о рождении которого говорил Александр Блок в своих набросках к „Возмездию“. Не исполнились чаяния Пушкина:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия!  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия...

Стихия не была побеждена и не умирилась. „Град Петров“, „омраченный Петроград“ — рухнул, и как раз в то самое время, когда из „Петербурга“ стал „Петроградом“, рухнул, ибо „Петербург — идея“, и одна идея сменилась другою, противоположною.

Менялись эти идеи и у наследников Пушкина; часто у них сон побеждал явь. „Красуйся, град Петров!“ — восклицал Пушкин; но: „город мертвец“ — говорил Блок, „город полутора миллионов

трупов" — говорил Белый. Победителем в этом споре остался Пушкин „Медного Всадника“: явь победила сон. От „Пивовой Дамы“ — к „Медному Всаднику“, от „Возмездия“ — к „Двенадцати“, от первого издания „Петербурга“ — ко второму его изданию: вот путь преодоления сна явью в русской литературе — и не только в литературе. Еще никогда в мировой жизни сон „монголизма“ не оставался победителем.

Великие художественные произведения учат нас мудрости жизни: вере в жизнь. Сон — проходит, явь — остается.

Март-Апрель 1923.

---