

мисса с историей и не хочет принять поблекшую для нее жизнь. Чтобы сохранить личность среди безликой массы, она и примет свое последнее решение.

К. М. Азадовский и А. В. Лавров замечают, что для Гиппиус «проблема самоубийства всегда была связана прежде всего с задачей постижения метафизических основ бытия».¹³ Одним из проклятых навязчивых вопросов для нее был вопрос выражения стремления к смерти. В статье «Тоска по смерти» она пытается разгадать причину, из-за которой тяга к ней особенно проявляется во время великих общественных переворотов: «Не смертью человеческой, а жизнью завоевывается жизнь» (7, 250). Двойное самоубийство — повторное соединение душ, снова нашедших друг друга.

В четвертом действии в памяти Сони и Бориса стихи Андрея появляются отрывками. Герои их не произносят полностью, поскольку не могут вспомнить. Изначально в памяти Сони они возникают в виде случайных ассоциаций (неправильных, но узнаваемых), а потом она восстанавливает их с помощью Бориса. В следующем действии, развивающем психологическую деструкцию героев, цветы мака снова возникнут в последнем лирическом диалоге. Уходя в смерть, они вспоминают поля мака, которые в Париже становятся ностальгической связью с Россией.

В конце пьесы Соня как в лихорадке повторяет стихи Андрея. Деструкция стихов сопровождается деструкцией ее психики и памяти. Красные маки — метафизическая связь с Андреем и мост в прошлое. Потеряв двух дорогих людей, Соня и Борис потеряли и часть собственной души, а «терianie души влечет за собою постепенное терianie и всякой способности жить» (7, 27). Стихи Андрея в памяти Сони переплетаются с воспоминаниями о Тимофеевском, сонно и сладко прокладывая дорогу к окончательному смирению.

Героиня перед смертью снова «светит», ее существо трепещет, исполненное лирической силы, с его помощью она снова выходит за пределы обыденного, серого и ужасного. Стихи Андрея о красных маках и на этот раз зажигают огоньки ее существа («пусть разгораются огоньки алые...» (4, 451)). Визуализируя их в последнем лирическом диалоге с бывшим женихом, полным прощения и какой-то высшей любви, она счастливо и светло уходит в смерть.

Последнее путешествие оказывается переходом из тьмы в свет. Это единственный выход из невыносимого быта, переставшего быть жизнью. Смерть освещена жестокой красотой последнего личного выбора перед точкой, где соприкасаются начала и концы всех дорог и глубины всех бездн.

¹³ Азадовский К. М., Лавров А. В. З. Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 26.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-67-90

© Маша Левина-Паркер (США)
© Михаил Левин (США)

МИРАЖИ «ПЕТЕРБУРГА» АНДРЕЯ БЕЛОГО И СРЕДСТВА ИХ СОЗДАНИЯ

В мемуарах Белый говорит о «своих критериях художественности»: «...понятно, когда волнует, как музыка; и „непонятно“, если пересказ, отняв музыку, становится слишком ясен, обидно ясен!»¹ В тех же воспоминаниях немолодой уже писатель рассказывает, как в возрасте десяти лет увидел картины Моне и других импрессионистов, над которыми в 1891 году «Москва хохотала». Видимо, будущий мастер странных

¹ Белый Андрей. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. / Сост., подг. текста и комм. А. В. Лаврова. М., 1989. Кн. 1. С. 215.

изображений почувствовал в импрессионистах что-то близкое, потому что они вызвали в ребенке переживание «странное, но не неприятное». И более того: «...подчеркиваю: эта „странность“ казалась знакомой мне <...>».²

Из набора кусочков картинки можно собрать изображение, скажем, земной коровы — а Белый собирает что-то вроде коровы авангарда: нога на месте хвоста, хвост на месте ноги, вымя на месте головы, уши на хвосте, рога в паху, голова, безухая и безрогая, посередине, и стоит это животное на облаке... Состоит оно из тех же частей, из которых состоит корова, и это как бы корова — и в то же время не совсем.

В «Петербурге» повсеместно, во всех его измерениях, реализуется один общий художественный принцип — искривленного изображения и нарушенной связи. Так Белый собирает свои фразы, по тому же принципу монтирует роман. Общее — необычность построения. Фраза строится как необычное сочетание слов, роман строится как необычное сочетание сюжетных блоков и повествовательных связей.³ Кое в чем стилистические и композиционные приемы аналогичны: повтор лексический — и повтор мотивный; обрыв фразы — и обрыв темы; лишние слова — длинноты и отступления; нехватка слов — умолчания; диссонансы фразы — противоречия между частями текста; инверсия — рассказ не по порядку; обманчиво стереотипное начало фразы — ложная завязка произведения. В других случаях аналогии не видно. В целом композиционные технологии не являются прямым продолжением техники письма — это автономный аспект произведения, хоть он по духу и близок фразообразованию Белого.

Одни искривления перемножаются на другие — получается... Непрямой ответ дает Белый-литературовед: «...у Пушкина — плюс, как умножение плюса формы на плюс содержания; плюс Гоголя — минус, умноженный на минус».⁴ Выставить Гоголю минусы по важнейшим предметам представляется суровостью необоснованной, да и сама формула однозначна лишь в математике, а в литературе минус на минус может дать плюс, а может дать минус с минусом. Кажется, Белый здесь думал скорее о своей прозе — ей эта формула больше подходит: странная фраза взаимодействует с не менее странным сюжетом, они дополняют и усиливают друг друга.

Белый предлагает миру литературную форму, которая отличается от прежних и отчасти отрицает прежнюю литературу. Два важнейших измерения этой иной формы — иной язык⁵ и иное повествование. Последнее прежде всего означает иной способ связывать составные части и аспекты произведения в целое — мы это называем инновацией.

Технический анализ

Великие читатели прошлого, в их числе такие современники Белого, как В. Ф. Ходасевич, Н. А. Бердяев, В. Б. Шкловский и Б. М. Эйхенбаум, умели схватить самую суть произведения. Этим они не ограничивались, но даже и на уровне непосредственного интуитивного восприятия они открыли очень многое. Сказанное относится и к написанному ими о Белом.⁶

² Там же. С. 300.

³ О поисках новых для того времени принципов построения в кино, живописи, архитектуре, литературе см.: *Иванов Вяч. Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // *Монтаж: литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах.* М., 1988. С. 119–148.

⁴ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М.; Л.: Огиз, 1934. С. 7.

⁵ В языке Белого, кроме ритма, мы видим еще два важных аспекта: использование языковых ассоциаций (цепочек означающих в отрыве от означаемых — «словословие»; подробнее см.: *Левина-Паркер М.* Словословие, или танцы слов под музыку Белого // *Europa Orientalis.* 2015. Т. XXXIV. Р. 61–88) и косноязычие (см.: *Левина-Паркер М., Левин М.* Андрей Белый: тема моя — косноязычие // *Wiener Slawistischer Almanach.* 2016. № 78. S. 163–200; также опубли.: <http://www.cogita.ru/a.n.-alekseev/publikacii-a.n.-alekseeva/andrei-belyi-tema-moya-2013-kosnoyazychie-okopchanie> (дата обращения: 31.10.2018)).

⁶ См.: *Шкловский В.* 1) Искусство как прием // *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 58–72; 2) *Андрей Белый* // Там же. С. 212–239; 3) Предисловие (к сборнику «О современной

Разглядеть эффекты — принципиально важный аспект анализа произведения. И все же, как учат нас формалисты, не следует сводить анализ только к этому. Не менее важно — установить, какими средствами создается то воздействие, которое произведение оказывает на читателя. В. Б. Шкловский показывает, как это делается: выделяет прием (остранение), показывает на примерах и объясняет его действие (преодоление читательского невосприятия привычного). Это главный урок, который мы выводим из опыта формалистов: не просто рассказать о впечатлении, а показать, как и чем оно производится. Анализ текста, служащий решению этой задачи, мы называем техническим анализом (детальный анализ выстраивания связей и создания эффектов в литературном произведении).

Талантливый читатель чувствует эффекты — но не всегда сразу распознает приемы. Для этого надо текст не читать, а изучать, штудировать, разглядывать под микроскопом — примерно то, что у англо-американских идейных родственников русских формалистов называлось *close reading*.

Мы предлагаем термин и его обоснование, но мы далеко не первые, кто практикует технический анализ. Сам Белый демонстрирует его возможности в «Мастерстве Гоголя». То же остранение по Шкловскому — другой пример теханализа. Внимание к деталям помогает ему выделить не только принципиальную суть приема; остранение создается не все время одним способом, и Шкловский показывает несколько разных техник. Образец сквозного технического анализа языка произведения дает Эйхенбаум в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя». Результативный технический анализ языка Белого представлен в работах Н. А. Кожевниковой.⁷ Даже из этих иллюстраций сути технического анализа ясно, что литературоведы практикуют его по-разному.

Особый случай представляет анализ «Петербурга» Р. В. Ивановым-Разумником, тем более интересный, что он неоднократно заявляет о несогласии с «формалистическим» пониманием анализа произведения прежде всего как анализа самого текста: «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».⁸

Такой ход методологической мысли не помешал Иванову-Разумнику провести весьма вьедливый сопоставительный технический анализ вариантов «Петербурга», причем именно в той части, которую он сам называет техникой (в отличие от его «идейного» анализа), причем безотносительно «сознания автора».

Есть незаурядные образцы технического *самоанализа*. Белый в «Мастерстве Гоголя» объясняет некоторые свои приемы, среди них нарушение «равновесия фразы». Э. Хемингуэй объясняет, что избегает прилагательных (прием), чтобы сделать текст плотнее (эффект) — это микромодель самой сути теханализа. Э. По с поразительной точечностью называет эффекты, которых желал добиться в своем «Вороне» — и приемы, которые этому служат. Независимо от веры в роль вдохновения в творческом процессе, это уникальные образцы технического самоанализа.

Наш теханализ очевидным образом отталкивается от исходных идей формалистов и — главное — от примеров успешного формалистского анализа. В отличие от

русской прозе») // Там же. С. 191–197; *Ходасевич В. 1*) Аблоуховы–Летаевы–Коробкины // Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. М., 2010. Т. 2. С. 402–424; 2) Андрей Белый // Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. М., 1991. С. 44–69; *Бердяев Н. 1*) Пикассо // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 419–425; 2) Русский соблазн. По поводу «Серебряного голубя» А. Белого // Там же. С. 425–438; 3) Астральный роман. Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург» // Там же. С. 438–447.

⁷ См.: *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М., 1992.

⁸ *Иванов-Разумник Р. В.* Вершины. Александр Блок. Андрей Белый <фрагменты> // Андрей Белый: *pro et contra*. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология / Сост., вступ. статья и комм. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 612. См. также: Там же. С. 587, 654, 655.

них, однако, мы не считаем, что художественное исчерпывается так называемой формой. Даже у Белого — художника, самозабвенно увлекающегося «формой», — важны и другие стороны творчества, все без исключения. Если мы о них здесь не говорим, это не значит, что мы их отрицаем.

Повествуемое — повествующее

Суть необычности построения «Петербург» мы рассматриваем как особое отношение между повествуемым и средствами повествования.

На это отношение логично распространить дихотомию означаемое—означающее. Женетт пишет: «Я предлагаю <...> называть *фабулу* (*histoire*) — означаемым (*le signifié*) или повествовательным содержанием <...>, а *повествование* (*récit*) в собственном смысле слова — означающим (*le signifiant*), высказыванием, дискурсом или повествовательным текстом как таковым».⁹ Логичным, далее, представляется пользоваться этим инструментом на разных уровнях дробления произведения. Начиная с привычного — означаемое—означающее. На другом полюсе все произведение: фабула — повествуемое в целом, сюжет — целое повествующих. Между ними разного масштаба составляющие фабулы (истории) и составляющие сюжета (изложения истории), от фразы до более крупных фрагментов, и на каждом уровне создается отношение повествуемое—повествующее — между тем, что рассказывается, и тем, как рассказывается.

Это дает полезный инструмент технического анализа — рассматривать взаимодействие повествующих и повествуемых на любом уровне текста. Оно включает отношение повествующее—повествующее и повествуемое—повествуемое.

В названии главы четвертой «Петербург» говорится, что в ней «ломается линия повествования». Это так. Повествование о приключениях красного домино завершается, линия обрывается, и на первый план выходит линия отцеубийства. Но это далеко не единственная линия, которая ломается. Повествование Белого отличается многочисленными и многообразными нарушениями связей между составляющими целого, что создает ощущение отсутствия целостности, ощущение разорванности, бессвязности — повествовательной «невнятицы», по выражению самого автора.

Иная литература в «Петербурге» во многом создается тем, что различные повествующие (заявления, описания, линии романа) сталкиваются друг с другом и создают противоречивые, трудные повествуемые: рассказчик не в ладах с текстом, один фрагмент текста противоречит другому, рассказчик не в ладах с самим собой, герои не слушают автора, части не считаются друг с другом и хотят независимости от целого. Это иной, непривычный для читателя даже нашего времени способ компоновки произведения — особая комбинаторика сюжета.

Сенатор «во всем любил симметрию».¹⁰ Чего об авторе «Петербурга» не скажешь. У него тяга к таким фигурам, которые геометра, вероятно, обескуражили бы.

О приемах и эффектах

В создании «повествовательной невнятицы» «Петербурга» выделяются два генеральных направления. Первое — нарушение или полное отсутствие связи, которое создается разными средствами, вплоть до несовместимости частей текста между собой. Второе — видимость отсутствия связи, ложная бессвязность, когда связь есть, но не

⁹ «Je propose <...> de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif <...>, *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même» (*Genette G. Figures III*. Paris: Seuil, 1972. P. 72). Здесь и далее перевод наш. — М. Л.-П., М. Л.

¹⁰ *Белый Андрей*. Петербург / Изд. подг. Л. К. Долгополов. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2004. С. 110 (сер. «Литературные памятники»). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно с указанием номера страницы.

наглядная, а искаженная и тщательно замаскированная, часто спрятанная глубоко под покровом видимой путаницы. Невнятица — витрина «Петербурга». За ней скрываются вещи совершенно неожиданные.

Каждое направление, как бессвязность, так и связь, делится на две составляющие — истинную и ложную. Итого у нас четыре основные подкатегории связей и их нарушений: очевидная связь, ложная связь (скрытая бессвязность), бессвязность и ложная бессвязность (скрытая связь). Нам менее всего интересуют первая (ею и автор не злоупотребляет), более всего — последняя (и автор к ней питает слабость).

В широком смысле любое расхождение между повествующими (разными частями повествования) расщепляет восприятие — текст посылает сигналы, которые отрицают друг друга и тем оказывают противоречивое воздействие на читающего. Сигналы одного рода мешают восприятию сигналов другого рода. Создаются помехи в трансляции, превращающие чтение в тяжелую работу. Производство противоречивых сигналов кажется любимым занятием Белого в «Петербурге».

Обратимся к повествуемому по имени Дудкин. Повествующие, из которых оно складывается, дают довольно наглядный пример несходности и даже конфликта сигналов, хотя конфликта, по меркам «Петербурга», мягчайшего. Разночинца нам представляют как революционера в глубоком подполье, беглого ссыльного — это его общая характеристика. С ней ассоциируется набор представлений о том, что такое революционер — мужественный и т. д. Но Дудкин представляет прямую им противоположность, начиная с его женственности: можно было бы принять за девушку, если бы не усики; боится мышей; мужчины в него влюблялись. Подпольщик должен быть скрытен — этот болтлив; должен быть трезвым — а он пьяница; должен быть собранным — а он разболтан. Поведение не соответствует этикетке, и ожидания читателя, таким образом, оказываются обманутыми.

Правда, под конец он себя отчасти реабилитирует, вспоров маникюрными ножничками крупное тело предателя — проявляет качества борца. Но реабилитация сама представляет пример нового расщепления восприятия — перевернутого по отношению к исходному (наш пример разделяется на две автономные части). Он совершает свой подвиг в конце книги, когда наше восприятие уже перестроилось — мы уже усвоили, что это лишь бывший революционер, ныне разложившийся, слабый, ни на что не способный. Его действия, соответствующие общему образу революционера, теперь не соответствуют сложившемуся у нас образу Дудкина. Наши перестроенные ожидания тоже обмануты. Здесь расхождение уже не с общекультурными представлениями, а с ожиданиями, созданными текстом.

Оба расхождения представляют варианты легкого конфликта сигналов, близкого к поверхности. Для «Петербурга» это странность заурядная, но она дает предварительное представление об эффекте расщепления восприятия.

Добавим еще одно наблюдение над героем. Убийство — не последнее, что мы узнаем о нем. Совершив свой подвиг, Дудкин, видимо, не выдерживает напряжения и совсем сходит с ума — симптом слабости. Создается новое расхождение — теперь с образом Дудкина, только что показавшего себя суровым судьей и исполнителем приговора. Расхождение бесспорно, но ошутимого расщепления оно не создает.

Сцена сидящего на трупе безумца интуитивно не воспринимается как большая неожиданность, как не вяжущаяся со сложившимся у нас образом. Скорее она воспринимается как естественный результат прогрессирующей болезни. С другой стороны, не было бы неувязки и с концовкой противоположного свойства, т. е. с проявлением мужественности героя. И это логически объяснимо: на этой стадии работают оба референтных ряда, с которыми читатель соотносит действия Дудкина. Вытесненный было предыдущим повествованием ряд мужества был только что реактивирован решительным поступком — и мы теперь знаем, что Дудкин способен на самое крайнее мужество. Но это не отменяет того, что мы знаем о его слабости и болезни. Два ряда противостоят друг другу, но оба действительны — герой показан способным и на то, и на другое. Поэтому поступок, соотносящийся с любым из двух рядов, не вызовет недоумения: его оправдает или один ряд, или другой.

Наше восприятие героя меняется по ходу развития сюжета. Поначалу его поведение противоречит нашим представлениям о революционере, затем его решительный поступок удивляет, потому что к тому моменту мы не ждем от него решительности — в обоих случаях возникает эффект расщепления, но не на одной и той же основе. В конце он предстает способным и на то, и на другое — это устраняет основу расщепления: любой его поступок будет соответствовать либо одним ожиданиям, либо другим.

Не всякое нарушение связи расщепляет восприятие, а только такое, которое создает противоречащие друг другу сигналы. Например, умолчание или обрыв рассказа создают нарушение связи, но не расщепление. У Белого основными являются три вида конфликта сигналов: расхождения заявлений рассказчика с конкретными повествующими, расхождения текста с текстом (между различными эпизодами, описаниями или их группами) и, менее часто, расхождения заявления с заявлением.

Ложность бессвязности не устраняет расщепления — кажущееся расхождение тоже создает столкновение сигналов. Иная ложная бессвязность расщепляет восприятие не хуже подлинной.

Особую категорию составляют расхождения между описаниями единого (предположительно) повествуемого (героя, события, места) двумя различными способами с помощью двух разных сигнальных систем — чаще всего между общими повествующими и конкретными. Первые задают некую область с помощью широких мазков: много или мало, холодно или жарко, давно или недавно. Вторые дают однозначные параметры: сто или два, –27 или +30, год назад — час назад. В утрированном виде примером могло бы быть такое сообщение: «Наша команда одержала убедительную победу со счетом 0:0». У Белого намного сложнее, но суть та же: повествующие общие дают одну версию повествуемого («победа») — конкретные дают другую («счет 0:0»). Предположительно единое расщепляется на два или больше повествуемых.

Туман клубится повсеместно, едва не в каждой строчке «Петербурга». Совсем не исключением являются места, где говорится непонятно что. Или понятно что, но непонятно для чего. Непонятно, как вещи, вопреки закону сохранения, являются из ничего и исчезают в никуда. Туман местами гуще, местами реже, но почти всюду. Местами перерастает в то, что в романе называется «тьма кромешная».

Родственным туманности является эффект загадочности. Его во многом создает скрытный рассказчик, часто дающий понять, что знает больше, чем рассказывает, но редко открывающий, что же это такое. Недосказанности и умолчания — неотъемлемая часть построения «Петербурга». Но этим дело не ограничивается. Повествующие могут быть ясно написанными и при этом непонятными. Самый наглядный пример находим в «Котике Летаеве»: «...не было ни пространства, ни времени...»¹¹ Способ выразиться не назовешь туманным — фраза отчетлива, но непонятно, что она значит: как может не быть ни пространства, ни времени? Фраза переполнена загадочностью. У Белого одно с другим часто соединяется в одном повествующем, которое и туманно, и загадочно.

Текст против текста

Обратимся к теме расщепления восприятия, или, что то же, несходности сигналов об одном повествуемом. В «Петербурге» одно повествующее нередко противоречит другому, и нередко эта антиномия неразрешима. Среди главных приемов расщепления — конфликт между описанием и описанием (между двумя фрагментами текста, которые не ограничиваются заявлениями).

Начнем с примера расхождений, не идущих дальше простых именовании. В начале главы второй появляется кружка для сбора фифок, скоро уточняется, что фифки посетители Софьи Петровны клали «в жестяную кружку». Через пару страниц хозяйка выставляет на стол «свою медную кружку», судя по всему, ту же, что дебютировала жестяной. Еще через пару страниц курсистка является с «жестяною кружкою», судя

¹¹ *Белый Андрей*. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 27.

по всему, той же, что оборачивалась медной. Еще через пару страниц серебро летит «в жестяную кружечку», что, признаться, немного разочаровывает — отрицанием чередования отрицаний. Но еще через пару страниц нам снова показывают «медную кружечку» (с. 61, 63, 65, 67, 70).

Описание прошлой, дороманной встречи сенатора с разночинцем (ее вспоминает сенатор в главке «Разночинца он видел» главы первой) приходит в конфликт с описанием их знаменитой встречи на проспекте. По описанию встречи на проспекте, они не знакомы — по воспоминанию сенатора, знакомы. Особенно непонятно, как разночинец, не такой старый и рассеянный, мог не узнать сенатора, если они с ним, в сенаторском же доме, уже встречались. Или при первой встрече он не заметил человека, известный всей России слон мысли, слова и дела? Но там говорится, что глаза его и тогда «расширились, заиграли, блеснули» (с. 34) — судя по всему, при виде сенатора. Значит, заметил — да не запомнил.

Бессвязность эта может показаться ложной. Как ни странно, так показаться может читателю внимательному — невнимательный не заметит, что в описании их встречи на проспекте есть такие слова: «...глаза узнали сенатора; и, узнавши, сбесились <...>» (с. 25). Разночинец, выходит, все-таки узнал сенатора — и настоящей бессвязности нет, одна ее видимость. Но читатель еще более внимательный сопоставит слова об узнавании с тем, что говорится о карикатуре и ее эмоциональном восприятии разночинцем. Разночинец чует в злобном нетопыре злейшего классового врага. Перед встречей ему видится ненавистный и красочный образ злой, который «бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями; и хлестал ответственным словом островную бедноту, выдаваясь в тумане: черепом и ушами; так недавно был кто-то изображен на обложке журнальчика» (с. 24). Во время последующей встречи он именно это сквозь каретное стекло и видит: череп и уши. После, в ресторане: «Он теперь только понял, что было на Невском Проспекте, чье зеленое ухо на него поглядело <...>; маленький там дрожащий смертеныш тою самою был летучею мышью <...>» (с. 32). Так что хоть и говорится, что глаза «узнали», это означает, что в сенаторе он узнал не того сенатора, с которым прежде встречался, а журнальную карикатуру на сенатора. В черепе и ушах разночинец узнал разыгравшийся в его собственном мозгу зловеющий образ врага. Формальное отрицание бессвязности одним словом («узнали») само подвергается отрицанию контекстом узнавания.

О некоторых событиях в «Петербурге» повествуется не по одному разу. Можно было бы ожидать, что предрасположенный к парадоксальности Белый будет их сталкивать друг с другом. Но в основном этого не происходит. Соотношения между различными описаниями (не путать с: между описанием и заявлением) представляют спектр от полного согласия до почти полной несовместимости, но согласия больше, чем несовместимости.

Дважды рассказывается о выходе домино в подъезде — сначала как бы глазами рассказчика и героя, затем глазами скорее героини. Они не противоречат друг другу, лишь дополняют друг друга.

Дважды рассказывается о встрече сенатора с разночинцем на проспекте. Два описания следуют друг за другом без перебивки, сливаясь в единое повествующее из двух частей. Поначалу части кажутся резко расходящимися друг с другом, но вскоре становится понятно, что второй рассказ дополняет и разъясняет первый, в полном согласии с ним.

В значительно более сложном виде, и далеко не так отчетливо, но тоже дважды, делается другое деликатное дело: господинчик, в котором узнается агент Морковин, ставит сенатора в известность о том, что угрожающее порядку красное домино есть не кто иной, как сын самого сенатора. Два рассказа об их разговоре на вечеру у Цукатовых («Аполлон Аполлонович» и «Тревога» в главе четвертой) не содержат заметных расхождений, но их сходимость несколько затуманена. Второй рассказ образует перескок назад, причем он вкрапляется в динамичное развитие событий, которые

происходят — и рассказываются — одно за другим по порядку, непрерывной чередой. Что это перескок, догадаться можно не сразу. Возникает смутное ощущение, что, кажется, что-то в этом роде уже было, хотя, может, было что-то другое. В первом рассказе даются одни приметы агента, во втором другие; по-разному описывается и его появление. В первом: «Тут вошел кто-то новый — суетливенький, молчаливенький господинчик, с огромною бородавкою у носа <...> и с двусмысленной кротостью он отвел сенатора в угол <...>» (с. 165). Во втором: «А когда к нему почтительно подлетел сладенький и на вид паршивенький господинчик, то Аполлон Аполлонович оживился до крайности, вычертив рукой приветственный треугольник в пространстве. <...> И Аполлон Аполлонович с подчеркнутой вежливостью погрузился с фигуркою в обстоятельный разговор» (с. 179). В первом дается один диалог, во втором другой. Как будто два разных разговора. По существу, однако, они не противоречат друг другу, один дополняет другой, как разные части одного разговора, которые рассказываются в двух разных местах. Раздвоение тормозит и затрудняет восприятие не только самого разговора, но и общей последовательности событий на балу.

Не дважды, а многожды говорится о содержании письма. Предварительно читателя уведомляют, что оно ужасно, не объясняя, в чем ужас: загадочно сообщается, что Софья Петровна письмом потрясена, но не сообщается, что именно вызывает потрясение. Затем на балу она вспоминает прочитанное — смысл письма становится ясен. Затем мы читаем письмо вместе с Николаем Аполлоновичем, причем нам его показывают почти все целиком. Затем Николай Аполлонович вновь перечитывает и перебирает в уме ключевые моменты письма. На следующий день Николай Аполлонович рассказывает Дудкину о «скверной записке» Неизвестного (с. 251). Между тем, что вспоминает о письме Софья, и тем, что читает Николай, есть одна занятая неувязка: она якобы прочла, что он хранит бомбу в своем столе — в письме этого нет. Еще одно полурасхождение в том, что она будто бы читала об убийстве *сенатора* — а он в письме будто бы натывается на *имя* отца. В остальном между повествующими нет заметных различий. Вместе они создают единое повествуемое, где некоторые аспекты особо уточняются.

Многожды заходит разговор и о том, *как* было дано обещание. В отличие от рассказов о его смысле, хорошо согласующихся, данные об обстоятельствах дачи обещания между собой согласуются плохо. Главное же — до крайности туманны и создают не столько картину происходящего, сколько атмосферу таинственности (что не менее ценно).

В тексте несколько раз сообщается, что Аполлон Аполлонович умер. Впервые — когда хоронить сенатора, вроде, еще рановато: «Учреждение — есть. В нем есть Аполлон Аполлонович: верней „был“, потому что он умер...» (с. 333). Но как он умер, не рассказывается ни разу, поэтому для разногласий между рассказами нет почвы.

Два рассказа о том, как рассказала дама газетчику о домино в подъезде, плохо совместимы: второй опровергает все детали первого. Правда, суть сохраняется: о существовании домино газетчик узнал от дамы. В целом два рассказа все же в конфликте друг с другом — это две несовместимых версии одного повествуемого.

Во многих других случаях неоднократные описания одного события скорее прояснению — занятие для Белого неожиданное; здесь его непредсказуемость выражается не в отвержении традиционных приемов, а, наоборот, в том, что он ими пользуется.

Общественная физиономия сенатора Аслеухова подается в двух версиях, друг с другом не совместимых. Даже более чем в двух. Подчеркнем, что это не совсем (а лучше сказать, совсем не) то, о чем сам автор рассказывает в «Мастерстве Гоголя»: «Аполлон Аполлонович соединяет в себе обе темы „Ш[инели]“: он в аспекте „министра“ — значительное лицо; в аспекте обывателя — Акакий Акакиевич <...>».¹² Ниже речь идет только об «аспекте министра».

¹² *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 305.

На знатное происхождение героя однозначно указывается в первых строках первой главы романа: родословную свою он вел от Адама — и далее в тексте нет ничего, что прямо ставило бы это под сомнение. Но служебное его положение значительно сложнее, чем поначалу кажется. Профиль государственного деятеля, как и все его ипостаси, изумительно противоречив и наглядно иллюстрирует способы создания конфликтующих сигналов. Его «общественное положение» исключительно высоко: кавалер высших орденов, носитель звезд и лент, глава Учреждения, сенатор, объект карикатур (форма признания), человек известный: «...Аблеухова знала Россия по отменной пространности им произносимых речей <...> Речи сенатора облетели все области и губернии <...>». Тут же сказано о громадности управляемых им механизмов и опять об общенациональном размахе деятельности («наперекор всей России», с. 13). Сенатора неоднократно называют «особой первого класса» (с. 178, 187, 222, 223), что означает принадлежность к самому верху. Другие замечания создают впечатление, что он чуть не главноначальник всего государства российской: «популярнейший в России чиновник»; а из его Учреждения *управляют* «российскими судьбами» (с. 333, 352). Общего характера повествующие дают повествуемое в целом непротиворечивое: Аполлон Аполлонович находится на высоте олимпийской.

Выпадает из ряда, кажется, лишь одно указание: действительный тайный советник (с. 14). Это не самый верх, только второй класс в общей иерархии, в целом соответствующий должности министра. К тому же это создает некоторое раздвоение: герой не может же быть и первого, и второго класса? Оказывается, в «Петербурге» это чин первого класса: «Аполлон Аполлонович Аблеухов был действительным тайным советником; Аполлон Аполлонович был особой первого класса (что опять-таки — то же) <...>» (с. 222). Здесь еще одно различие между Российской империей (где это *не* «то же») и «Петербургом». На это столетие назад обращал внимание Вл. Пяст;¹³ отметим, что он, как и мы, в этом видел не ошибку автора, а прием создания иной, своей особой реальности произведения.

Из того (очень немногого), что конкретно сообщается о работе героя, создается ощущение высоты не столь головокружительной. Так, он вел титаническую свою борьбу «наперекор всей России», оказывается, лишь за «ввоз в Россию американских сноповязалок» (с. 13), что может показаться делом несообразно скромным. Даже сам великий деятель находит нужным объяснять, что дело это важнее, чем думают непосвященные: «Я им всем говорил: нет, способствовать ввозу американских сноповязалок, — не такая пустяшная вещь; в этом больше гуманности, чем в пространных речах...» (с. 409).

Недоумение, которое остается от упоминания сноповязалок, в дальнейшем усиливается. Главка «Письменный стол там стоял» главы первой дает представление о делах известного всей России главы всемогущего Учреждения: дело дьякона Зракова («с приложением вещественных доказательств в виде клока бороды»), дело помещика Пузова, дело об Ухтомских Ухабах (с. 33). Даже с учетом всей пародийности повествования, это никак не вяжется с глобальными вопросами эпохи, которыми пристало заниматься высочайшему Аполлону Аполлоновичу.

Допустим, это шутка. Но и серьезные данные не тянут на заявленную высоту. Он даже не министр: он к министру с докладом ездит.¹⁴ А ведь и министр управляет лишь своей отраслью, а не страной, и министра страна знает далеко не каждого. Сенатор в лучшем случае товарищ министра, попросту замминистра — высокое положение, но не вершителя судеб страны.

Ближе к концу сенатор больше похож на начальника учреждения, чем Учреждения. Рассказчик, недавно замиравший от почтительного восторга перед «высшим сановником» Аблеуховым, вдруг резко снижает тон: «...Аполлон Аполлонович Аблеухов — вовсе не бог Аполлон: он — Аполлон Аполлонович, петербургский чиновник»

¹³ См.: Пяст Вл. Роман философа // Андрей Белый: pro et contra. С. 399.

¹⁴ «...Всякий осмысленный выезд был для него выездом в Учреждение или с докладом к министру» (с. 176; также см.: с. 117).

(с. 335). Его кабинет называется директорским — значит, он директор всего-навсего какого-то учреждения (с. 333–334).

Попробуем соотнести данные о положении А. А. Аблеухова с вариантом языковой игры по Витгенштейну. Это поможет оценить разрушительную силу скрытой игры, которая ведется в «Петербурге» с конфликтующими сигналами. «Указательное обучение словам» Витгенштейн поясняет так: «...обучающий указывает на предметы, привлекая к ним внимание ребенка и произнося при этом некоторое слово»; «...при обучении языку происходит следующее: обучаемый называет предметы; то есть, когда учитель указывает ему камень, он произносит слово. А вот и еще более простое упражнение: учащийся произносит слово вслед за учителем».¹⁵

Представим, что обучающий показывает яблоко и говорит: «Яблоко». Ребенок усваивает связь между предметом и словом. Представим теперь несложное развитие указательного обучения. Взрослый берет два яблока разных размеров, показывает яблоко побольше и говорит: «Большое яблоко». Показывая яблоко поменьше, говорит: «Маленькое». Ребенок усваивает представление о размерах.

Белый показывает читателю Аполлона Аполлоновича и говорит: начальник. И тут же добавляет: крупнейший. Затем показывает того же начальника не крупнейшим, а только крупным, а затем вновь крупнейшим, а затем — все того же самого — средним, а в другом месте мелким. При такой непоследовательности в указаниях, вероятно, процесс познания будет парализован. Для человека, имеющего представление о размерах, указания учителя означают невозможное — равенство заведомо неравным. Ребенок же, представления о размерах не имеющий, должен усвоить, что «большое» означает то же, что «маленькое», и одновременно означает то же, что «яблоко»: ему показывают один и тот же предмет и при этом произносят разные слова. Увидев в следующий раз яблоко, он не будет знать, какое из слов выбрать.

В романе такой эффект создается не до конца. Белый делает с сенатором и другими объектами то же, что девиантный учитель делает с яблоком, но не всегда в той же мере. Он называет сенатора то очень крупным, то не очень, то мелким — но делает это с разной интенсивностью. Мелкие дела героя лишь вскользь упоминаются, поэтому сигнал о его незначительности получается слабым. Значительность героя подчеркивается разнообразными средствами на протяжении всего произведения, что создает сигнал намного более мощный. Среди прочего, указания на титулы подкрепляются конкретными эпизодами, в которых сенатор ведет себя так, как себя ведут люди, обладающие властью, — и это дополняется признанием его заслуг сверху (высочайший прием) и всеобщим почтительным к нему отношением. В целом остается впечатление, что сенатор хоть и не правая рука императора, но все же птица весьма важная.

В ряде случаев Белый пользуется особой техникой сокрытия связи, которая практически гарантирует, что видимость бессвязности будет принята за настоящую бессвязность, по крайней мере при первом чтении.

Подпоручик Лихутин просовывает голову в петлю, затягивает веревку на шею и делает движение, завершающее дело: «Оттолкнул стол ногою; и стол откатился от Сергея Сергеевича на медных колесиках (этот звук и услышала Софья Петровна Лихутина — там за дверью)» (с. 195). Около двадцати страниц до того находим: «И потом раздался ужасающий грохот, будто упал потолок <...> Лихутину поразил один только звук: глухое падение откуда-то сверху тяжелого человеческого тела» (с. 176). Эта деталь не из тех, которые читателем не замечаются или быстро забываются. Лихутина слышит грохот падения тела — а рассказчик потом, объясняя нам, чем были вызваны те звуки, сообщает, что она расслышала звук... стола, откатывающегося на колесиках.

Даже внимательно сопоставив два описания, можно остаться при убеждении, что между ними неразрешимое противоречие — если не заметить абзац в первом описании, *перед* падением, который все объясняет: «Что-то громко завывло за дверью и со

¹⁵ Витгенштейн Л. Философские исследования / Пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. М., 1994. Ч. 1. § 6, 7.

всех ног побежало в дальние комнаты, там возилось сперва, после двигало стульями; ей казалось, в гостиной там громко дзынкнула лампа; прогремел откуда-то издали отодвигаемый стол» (с. 176).

В этом предложении перечислены шесть звуков, причем привлекающим к себе внимание является лишь первый, «громко завыло», остальные приглушены, и звук отодвигаемого стола не выделяется из общего шума. Каким же надо быть читателем, чтобы заметить именно звук стола? И это не главное. Есть причина, по которой не один этот, а все шесть звуков не будут слышаны — их заглушает грохот следующего абзаца, тот самый «ужасающий грохот» обрушения потолка и тела. Именно этот грохот усвоит читатель — куда более мощный и куда более впечатляющий по своему зловещему смыслу, — а не скромный звук колесиков. Тем более что читателя в этом месте волнует самоубийство героя, а не его мебель. Но рассказчик хитроумно отсылает к звуку незаметному и так выражается, будто этот звук — все, что услышала Софья Петровна.

Таковы два рассказа об одном повествуемом — попытке подпоручика повеситься. В первом автор пользуется повествующими в виде звуков, которые слышит через закрытую дверь жена. Во втором показывает ту же картину воочию, но в последней фразе связывает эту картину с тем, что слышала через дверь жена. В первом звук перемещения стола — незаметное повествуемое, микроскопическое и заслоненное крупным повествуемым (грохотом падения тела). Во втором рассказе упоминание того же звука движения стола — повествующее очень заметное. Оно подает этот скромный звук как звук всего эпизода, всего, что слышала Софья, — а это эпизод самоубийства, и слышала она звуки того, как ее муж пытался повеситься. На всякий случай добавлено и расхождение в деталях: она слышит звук стола *отодвигаемого*, а во втором эпизоде стол *откатывается на колесиках*. В целом диссонанс возникает очень резкий — концовка второго рассказа создает видимость полной нестыковки с первым. Напоминание о столе указывает на неуловимую связь между двумя рядами повествующих и создает весьма убедительную ложную бессвязность.

У Белого интересна техника столкновения побочных следствий. Речь об эпизодах, диалогах, отрезках текста, у которых своя тема, главная для соответствующего куска, — и в то же время они несут информацию, из которой следуют выводы совсем на другую тему. В разных местах романа нередко находятся эпизоды, связанные с одним и тем же предметом, — и следующие из них выводы противоречат друг другу.

Из некоторых эпизодов, особенно из разговора на дачке у Липпанченко, следует, что Николай Аблеухов — свой для партии человек. Однако из других следует, что чужой. Такой конфликт следствий производит неявное, но серьезное расщепление восприятия.

Партия сын дал свое обещание убить отца, партия, как он думает, подсылает ему бомбу, требует выполнения обещанного. Отношения с партией много раз упоминаются, они важны, но они не показаны, наглядно не включены в жизнь героя. Показано только общение с Дудкиным, который сам отрезан от партии и вся революционная работа которого сводится к доставке узелка. Тем не менее один аспект отношений Николая с партией кажется ясным — активным ее членом он не является. Он живет не внутри партии, а снаружи, хоть и имеет с ней связь.

По его поведению и по тому, как развиваются события, сын сенатора не должен знать ничего важного ни о партии, ни о ее людях. Но по некоторым замечаниям можно подумать, что должен. То, что Дудкин называет студента унтером движения, странно не тем, что он его так невысоко ставит, а, наоборот, тем, что это признание его полноправной принадлежности к движению, и даже в качестве выше рядового, что ходом повествования никак не подкрепляется.

Еще страннее — по той же причине — то, что о студенте говорит Липпанченко Дудкину в последний их разговор: «...шныряет среди нас с рефератиками и прочею белибердою; собирает бумажки, а когда накапливается у него коллекция этих бумажек, то коллекцию эту он — преподносит папаше...» В итоге же, продолжает верховная

партийная особа, «из-за вашего... сенаторского сынка: гибнут десятки!» (с. 283). Сенаторский сынок вдруг предстает принятым в партийную среду и допущенным к ее секретам. Дудкин столь же неожиданно припоминает что-то в том же роде: «...Николай Аполлонович, правду сказать, выказывал особое любопытство ко всем партийным секретам; с рассеянным видом мешковатого выродка во все тыкал нос <...>» (с. 284).

Липпанченко как бы делится с Дудкиным таким вот секретом: «...что касается Аблеухова: тут вот, в этом вот ящике у меня на хранение досье: я представлю впоследствии досье на суд партии» (с. 283). Конечно, читатель вправе заподозрить тут блеф со стороны Липпанченко, но его ссылка на досье и суд должна казаться правдоподобной не нам, а Дудкину — и, как ни странно, кажется. А ведь вождь говорит об Аблеухове как о важном для партии человеке: «досье на суд партии» — этого, надо полагать, не каждый удостоится. Досье и суд предполагают, что Аблеуховым занимаются очень серьезно. Это невозможно примирить с тем, что нам известно: важным барчука делает лишь одно обстоятельство — он обещал ликвидировать своего высокопоставленного папу. Но важно это для Липпанченко и агента охраны, а партия о том и не ведаёт. По всему похоже, что для остальной партии Николай Аблеухов не представлял никакого интереса.

Липпанченко убеждает Дудкина в том, что студент — шпион, по вине которого гибнут их товарищи. В этом суть их разговора и всего эпизода. И поглощенный работой над сущью, читатель может не заметить побочного следствия: чтобы успешно шпионить, надо быть своим и пользоваться доверием. Кроме главной темы, обвинения, Липпанченко говорит еще и о том, что студент — свой. И не просто говорит, а рисует наглядную картину, не оставляющую в том сомнений. А Дудкин соглашается не только с обвинением, но и с тем, что картина соответствует положению вещей.

До этого эпизода о связях партии с Николаем Аблеуховым Дудкин говорит и думает совсем иначе: «Я же думал, что все сношения с ним — через меня...»; «свои особые сношения с партией были тут налицо» (с. 42, 255). Дудкина в обоих случаях удивляет, что он — не единственный канал связи сенаторского сына с партией. О других его сношениях с партией он, значит, ничего не знает. Значит, он никогда не видел барчука в каком бы то ни было общении с кем бы то ни было из их среды — как же может он в этом эпизоде припоминать, что барчук «во все тыкал нос»? Как будто тот дневал и ночевал по партийным квартирам. По предыдущему повествованию, у Николая, помимо Дудкина и писем Неизвестного (известного в миру как Липпанченко), сношений с партией нет (не считая лишь того, что обещание убить сенатора каким-то загадочным образом все-таки было дано), во всяком случае, о них неизвестно ни читателю, ни Дудкину. Как же Дудкина не изумляют слова «шныряет среди нас», если «среди нас» он Николая Аполлоновича никогда не видел?

Может, Липпанченко не просто подчиняет его волю, а его гипнотизирует? В таком случае Дудкин не вспоминает, как видел Николая «среди нас», а видит картину, которую ему внушил Липпанченко. В описании их беседы, однако, сеанс гипноза не просматривается.¹⁶ Дудкин находит в своей памяти то, чего там, согласно известным читателю обстоятельствам, быть не должно.

На протяжении всего действия студент последовательно показан в делах нескольких не посвященных, во всех отношениях чужим партии, по недомыслию связавшимся с опасными людьми и не знающим, как развязаться. Вся его практическая связь с ними выражена в одном акте: по поручению Липпанченко Дудкин Аблеухову несет бомбу и письмо, причем письмо передать забывает, а что в узелке — не объясняет, в итоге революционный барчук на время остается в блаженном неведении относительно и бомбы, и ее назначения. Кстати сказать, его это вполне устраивает: не только он никакой партийной работой не занимается — всякое напоминание о партии ему не-

¹⁶ Ада Стайнберг, говоря о той же сцене, пользуется именно этим словом: «...the state of hypnosis in which Dudkin finds himself» (*Steinberg A. Word and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridge, etc.: Cambridge UP, 1982. P. 142*). Пер.: «...состояние гипноза, в котором оказывается Дудкин». Но остается впечатление, что она имеет в виду скорее подчинение воли, а не буквально гипноз.

приятно до судороги. И встает он не раньше полудня — с мыслью отнюдь не о работе, подпольной или иной.

В первом разговоре с Дудкиным он говорит: «...я бы вовсе не стал с вами действовать вместе» (с. 83). «Я бы не стал» подразумевает, что он одним из них никогда не был. Представителя движения он два месяца не видел — на регулярную связь не похуже. А увидев Дудкина, надеется, что тот пришел за деньгами — и роль источника денег, постороннего мецената, ему подходит куда лучше.

В том же разговоре в доме Аблеуховых обсуждается партийная особа, то есть Липпанченко. Дудкин говорит об обществе «вам неизвестной особы», из чего следует, что, по его данным, Николай Аполлонович с Липпанченко не знаком. Затем, словно желая в том удостовериться, нелегал, как бы невзначай, спрашивает: «...Вы *особу*-то знаете?» Николай Аполлонович отвечает: «Нет, не знаю» (с. 82, 89). И весь ход событий в романе оставляет то же впечатление — он Липпанченко не знает (если б знал, многое было бы иначе).

Не только слова, но и поступки студента трудно увязать с ролью своего. Почему, повернув ключик часового механизма, он бежит к Дудкину? Он хочет, чтобы его перестали принуждать к выполнению обещания, а на помощь в этом Дудкина не надеется — и все равно идет именно к нему. Если он запросто ходит по партийным точкам, он должен обратиться к другим представителям партии, только не к Дудкину — его он считает участником подлого сговора против себя. Очевидно, пойти больше не к кому. Ему бы следовало к Липпанченко, который все решает, но с вождем он, видно, не знаком; остальные товарищи — сплошные призраки. Остается только Дудкин — другой живой связи с партией у барчука нет.

В целом его отношения с партией можно математически определить как комплексные. В алгебре комплексное число состоит из действительной и мнимой части. Из действительной и мнимой части состоит и причастность Николая Аполлоновича к партийным делам, причем действительная часть ничтожно мала по отношению к мнимой.

Из всего содержания книги следует, что сенаторский сын нисколько не посвящен в партийные дела. Этот вывод в непримиримом конфликте с тем, что следует из разговора на дачке — когда вдруг, к концу книги, оказывается, что он в тесном контакте с партией, включая самого Липпанченко: «шныряет среди нас», «собирает бумажки», сует нос во все, особенно в партийные секреты. И шпионское проникновение никчемного барчука в боевую организацию так глубоко, что два опытных члена всерьез обсуждают, как он сумел погубить десятки товарищей. Это облик посвященного, одного из «нас» — фантастически неправдоподобный в свете того, что нам прежде о нем рассказывали.

Несовместимость двух картин наглядна, она создает подлинную и весьма масштабную бессвязность и успешно работает на расщепление восприятия текста. Эпизод в конце книги категорически отрицает все, что в книге есть на эту тему.

Повествуемое — отношения Николая с партией — предстает в виде двух несовместимых версий, можно сказать, в виде двух разных повествуемых. Одно создается повествованием в целом и не может быть ложным. Другое создается одним эпизодом и в свете всего предыдущего выглядит ложным. Но это серьезный эпизод. Сила его в том, что картину Николая «среди нас» принимает Дудкин — это говорит против ее ложности. Повествуемое получается довольно убедительное, словно в каких-то других, альтернативных координатах Николай таки вхож в партийные сферы. Это один из тех миражей «Петербурга», которые очень похожи на истинные картины.

Как видим, некоторые повествуемые являются ложными — это картины того, чего конкретно в романе не происходит, миражи. Ложность таких повествуемых не вызывает сомнений, но, разумеется, не может означать их упразднения: миражи — такая же неотъемлемая часть произведения, как все остальное. Картины происходящего — лишь одна сторона «Петербурга»; другую его сторону, ничуть не менее интересную, составляют картины того, что недостоверно и существует в виде миражей.

Случай салона

Обратимся теперь к отношениям между общим и конкретным. У других авторов они обычно взаимно дополняют друг друга. В «Петербурге» это тоже случается: общего характера повествуемое (например: действие происходит в столице империи) раскрывается в конкретных повествуемых (вот главный проспект, вот рабочие окраины, вот дворец императора). Но в «Петербурге» эти отношения могут быть и конфликтными, об одном и том же нередко говорят разные вещи. Особая разноречивость создается разными рядами повествующих — общие характеристики не сходятся с конкретными данными. Такого рода разногласия у Белого, как правило, тщательно замаскированы, что только усиливает помехи восприятия.

Рассмотрим это на трех примерах — салона, партии и революции.

Большой салон

Рассказы о даме, ее квартире и ее посетителях создают общее впечатление Мекки в сезон паломничества. Паломники светские, паломники разночинные, прочие посетители — волны гостей захлестывают маленькую квартирку Лихутиных, волна за волной. Кого там только нет. И светские молодые люди, и разночинные молодые люди, и военные молодые люди, и художники, и музыканты, и студенты, и коммерсанты. Размахистскими мазками создается картина массового наплыва. «Посетитель художник обижался при этом <...>» — такой заход подразумевает, что заходили художники нередко. Еще более внушительным должен быть поток музыкальный: «Если же посетитель Софьи Петровны оказывался или сам музыкант, или сам музыкальный критик, или просто любитель музыки <...>» (с. 61).

В пестрой этой толпе особо выделяются два потока: светских гостей и гостей *так сказать*, то есть представитель учащейся на свои трудовые гроши медной молодежи. О многочисленности этих *так сказать* гостей косвенно свидетельствуют выражения типа «среди прочей учащейся молодежи», «бурно спорили», «в том кругу». Светских же гостей так много, что по поводу одной лишь военной их подкатегории рассказчик задается вопросом: «Почему же у ней бывали столькие офицеры?» (с. 62, 61). На вопрос этот, по чести, следует ответить вопросом: сколько?

На наш неучтывый вопрос текст дает поразительно неуклончивый ответ: «...представители же светского общества граф Авен, барон Оммау-Оммергау, Шпорышев и Вергефден <...>» (с. 62). Те же имена в том же порядке, ни одним больше и ни одним меньше, называются еще несколько раз — каждый раз все та же великолепная четверка. И что — это вся светская толпа? Очень на то похоже. В цитате выше представители перечисляются, перед последним именем союз и — в русском языке это сигнал, что перечислены все без изъятия. И больше ни один представитель света нигде не фигурирует. А что офицеры? Названы трое: желтый кирасир Оммау-Оммергау (он же барон?), кирасир синий Авен (он же граф?) и лейб-гусар Шпорышев. Как видим, три из трех офицерских фамилий совпадают с фамилиями светскими. Итого, все светское общество представлено четырьмя статистами: тремя офицерами и одним канцеляристом (с. 61–62). Ответ на вопрос о числе бесчисленных офицеров обескураживает.

Хотя обескураживает все же не до такой степени, как данные об учащих масах — они представлены светлой личностью, Варварой Евграфовной, ею одной-единственной. И еще одним, газетчиком Нейнтельпфайном, представлены сугубо номинально. Знакомство этого неучащегося и, возможно, не слишком молодого представителя учащейся молодежи с хозяйкой достоверно, но не его участие в работе салона. Складывается впечатление, что рассказчик лукавит: «У нее-то почтенный газетный сотрудник просиживал вечера» (с. 59). В это не верится, ибо мы его там ни разу не видим, даже в тот вечер, когда хозяйка ему рассказывает о домино; не видим его общения с кем бы то ни было, не видим признаков его знакомства с Варварой — единственным достоверным представителем медной молодежи. Принадлежность шкала пера к разночинному крылу салона утверждается — и никак не проявляется.

Вообще, он (как и баронесса R. R.) ни разу не выходит из-за кулис, проплывает по страницам романа, как тень проплывает из тумана в туман.

Никто из бурно ниспровергающих авторитеты молодых людей вовсе не появляется ни в каком виде. О них много общих слов, но, не считая курсистки, они ничего не делают, не говорят (кроме «революция-эволюция» да «социальная революция», да и то в пересказе нарратора), никак не выглядят и имен не имеют. Где они? Ни в одном конкретном эпизоде их нет. Молодые люди даже в виде толпы ничего определенного не делают (могли бы, например, с митинга заявиться к Софье и хором исполнить Интернационал). В дальнейшем они исчезают из повествования и не упоминаются. Это даже не статисты, а призраки, истинные тени. Полный список «гостей так сказать» состоит из одного имени.

Никаких художников или музыкантов, профессионалов или любителей, вовсе не обнаруживается — число зримо причастных к искусству равно нулю.

Общее описание создает ощущение множества посетителей — в конкретных же эпизодах их набирается в обеих категориях пятеро (четверо светских и курсистка). Есть еще посетитель непонятной категории — Липпанченко — шестой. Даже если к ним прибавить бывшего посетителя Николая Аблеухова, все равно немного. Общее с конкретным не сходится. Одна система сигнализирует о толпах — другая показывает единицы. Салон расщепляется на две несовместимые друг с другом картины. Читатель подвергается воздействию и тех сигналов, и этих. Он может не разглядеть, откуда они исходят, но не может не ощущать.

Казалось бы, должны более ясно восприниматься сигналы конкретные, а общие могут лишь несколько затуманивать изображение. На самом деле все наоборот. Общее не просто создает помехи восприятию конкретного, но подавляет его и делает очень плохо видимым. Речь почти все время идет об общем, а детали лишь изредка упоминаются, да и то мельком и как будто без особого смысла — тайнописью Белого — и ускользают от восприятия. Читатель может в итоге остаться под впечатлением, что дом вечно переполнен гостями. Понять, что это впечатление ничем определенным не подкрепляется, можно лишь после тщательного изучения текста. Автор тут в общих словах — но очень энергично и красочно — рассказывает о том, чего в его романе конкретно не происходит.

Картина множества офицеров и большой светской толпы наглядно корректируется конкретными данными: множество равно трем, а вся толпа — четверем. Создается ложное повествуемое — живая картина недостоверного. Столь же живая картина разноголосого бурления учащейся молодежи ничем конкретным вовсе не подтверждается. В романе нет большого салона — но есть грандиозный и весьма убедительный его мираж.

Быть может, картина большого салона сложилась в воображении Софьи — салона, который ей хотелось бы держать, но пришлось довольствоваться малым. Быть может, рассказчик просто нам об этом не сказал, в силу известной его забывчивости. Каково бы ни было происхождение миража — мечта Софьи или проказа рассказчика — в одном сомнений нет: картина останется в голове читателя. Версия людного салона опровергается, но картина людного салона от этого не исчезает.

Малый салон

Масштаб — не единственное, что в салоне раздваивается. Выделенный на основании конкретных повествующих малый салон и сам предстает в двух версиях. Его устройство тоже рисуется двумя способами, что тоже дает две разные картины: повествующие общего характера рисуют одно — конкретные рисуют иное.

Малый салон, как мы знаем, посещают: четыре светских гостя, одна курсистка и один свиноторговец; до ссоры с хозяйкой посещал один сын сенатора. Это опровергает картину массовости, но не впечатление, что гости все друг с другом общаются. Более того, впечатление это подкрепляется повествующими, подразумеваемыми общением. «Под влиянием светлой особы» (т. е. Варвары) хозяйка выставила кружку для

фифок, которая «была предназначена для гостей» (светских), гости же *так сказать* (учащиеся) «от поборов освобождались» (с. 63). Как будто Варвара придумала полезное применение деньгам светских посетителей, как будто все посетители были где-то рядом с кружкой, с той лишь разницей, что богатые за неосторожное слово платили, а бедным все прощалось. Вскоре роль светлой личности уточняется: «...появилась Варвара Евграфовна с жестяною кружкою для собирания *фифок*» (с. 65). Это связывает ее с фифками, а фифки связаны со светскими кавалерами — и это подразумевает, что Варвара с ними общается. Липпанченко к ним еще ближе: после первого репортажа о домино все четверо светских «отпускали *фифки* по этому поводу, и летел в медную кружечку непрерывный дождь из двугривенных; только хитрый хохол-малоросс как-то криво смеялся» (с. 70). Липпанченко здесь слушает светских остряков и ухмыляется — найдется ли читатель, который такую фразу истолкует иначе? Не как свидетельство пребывания Липпанченко в их компании?

Посетители «как-то сами собою распались на две категории» (с. 62). Стало быть, прежде были единой массой, а распад произошел помимо чьей бы то ни было воли.

По другим данным, однако, они разделились совсем не «сами собой», да и не были никогда смешаны: «...скрытность ангела Пери достигала невероятных размеров: так, Варвара Евграфовна ни разу не встретила с графом Авенном, ни даже с бароном Оммау-Оммергау. Разве только однажды в передней она увидела случайно меховую лейб-гусарскую шапку с султаном» (с. 63). Значит, хозяина той шапки (это должен быть лейб-гусар Шпорышев) Варваре видеть не доводилось. Из трех офицеров ни с одним она не знакома. Хозяйка принимает светских гостей отдельно от учащихся (конкретно: отдельно от курсистки), следовательно, и с Вергефденом Варвара знакома быть не должна — и ничто в книге о их знакомстве не свидетельствует. Позже выясняется, что и с Липпанченко у Софьи она не встречалась. Получается, что знакома курсистка лишь с Николаем.

А этот последний с кем знаком? Этот самый некогда усердный посетитель знаком со всеми светскими. Общее заявление: «В их числе одно время частенько еще вращался студент, Николенка Аблеухов» (с. 62). На сей раз общее повествование подтверждается конкретными эпизодами общения Николая с каждым из четверых (с. 49, 167, 358). Без сомнения, общается он и с Варварой Евграфовной.

Об Аблеухове, сыне Аблеухова, говорится еще, что он «всюду, конечно, был прият» (с. 63). Но эта фраза не доказывает, что он знаком с Липпанченко.

Липпанченко, по общим данным, захаживает часто, а сын сенатора был «ежедневным посетителем квартиры на Мойке в продолжение, без малого, полутора года» (с. 64). Нелогично, чтобы за полтора года ежедневный не встретился с частым посетителем. Но не все то, что нелогично, неверно. Нелогично и то, что Варвара ни с кем, кроме Николая, там не встречалась — но это так. Аблеухов мог бы знать Липпанченко как свиноголовца (так тот представляется у Лихутиных), но не лидера партии. Хотя, судя по устройству салона, да и по их поведению, скорее вовсе не знает. Николай эпизодически общается с каждым из известных нам посетителей салона — кроме Липпанченко. Не видно достоверных признаков их знакомства, и есть ряд косвенных признаков незнакомства.

Похоже, Липпанченко вообще ни с кем из прочих посетителей не видится. Вообще странно, что он там бывает. Он не вписывается ни в одну из двух категорий, что светских любезников, что бедных вольнодумцев. Пожилой мужчина сорока пяти лет, он им всем в отцы годится. Похоже, хозяйка, в духе своей политики разделения, его принимала отдельно, и лишь ее муж его знал. Зачем теневой политический комбинатор ходит к Лихутиным, если ни с кем, кроме Лихутиных, он там не общается, остается загадкой.

Вернемся к наблюдению рассказчика: «...сами собою распались на две категории». Не только начало («сами собой») не сходится с конкретными данными, но и конец: «на две». Отношение хозяина дома к двум категориям гостей разветвляется на три категории: он «относился с кротостью к революционному кругу знакомств своей дорогой половины; к представителям светского круга относился он лишь с подчеркну-

тым благодушием; а хохла-малоросса, Липпанченко, всего-навсего он терпел <...>» (с. 64).¹⁷ Три разных отношения к гостям указывают на три (не две) их категории: разночинные, светские и свиноторговец. Попутно опровергается еще одно общее заявление — что подпоручик «любил всех». У него особое отношение к одной особе: «Липпанченко, его одного, недолюбливал подпоручик» и «чуть-чуть хмурился, если видел Липпанченко» (с. 64, 67). Липпанченко — третья, самостоятельная категория, гость в изоляции от гостей.

Общение мужа с гостями разных категорий в общих словах тоже подается так, словно он всех их застает вместе, когда возвращается («не ранее полуночи») со своей службы заведующего провиантом: он «одинаково кротко здоровался просто с гостями и с *гостями так сказать*» (и хмурился на Липпанченко) (с. 63; также см. с. 67–68).

Изолированность Липпанченко ставит под сомнение общие замечания о нем, вроде того, что «про Липпанченко ходили темные слухи» (с. 64). Слухам для их хождения нужна какая-то среда, компания более многочисленная, чем только хозяйка с хозяином — какие слухи, если больше никто его не знает? В «Петербурге», видно, слухи распространяются по неведомым нам каналам.

В книге, как в театре: вот сцена с декорациями — на сцене играет сцена. Но нет, вероятно, второй книги, в которой так часто возникали бы такие резкие конфликты между декорациями и тем, что в них происходит. Декорации салона Софьи Петровны — как живые, нарисованная толпа кажется толпой движущейся, говорящей и волнующейся. Фон замещает сцену, выполняет ее функции. На сцене же действующих лиц немного.

Многое происходит в квартире Лихутиных — но не в салоне. В декорациях собственно салона (хоть большого, хоть малого) не разыгрывается ни один конкретный эпизод. Ближайшее к салонному общению — кратенькая встреча Лихутина и Аблеухова с Вергефденом — но она происходит в подъезде. Чуть больше эпизод с передачей письма Варварой Софье, и он происходит в квартире — но не в декорациях салона. То же с эпизодом ссоры героини с героем. В салоне же — ничего конкретного. Мы не слышим ни одной фифки, ни одного диалога между посетителями, не видим ничего, что можно было бы назвать событиями салона. Декорации салона живут полной жизнью — в самом салоне жизни нет. В эпизодах конкретных, не считая двух с Николаем и одного с Варварой, никто из гостей не появляется в доме Лихутиных. Из прочих пяти посетителей каждый приходит (внутри не попадая) в одиночку, а в общей компании, собравшихся вместе, в конкретных эпизодах мы их не видим. Все в целом больше похоже не на салон, а на квартирку, куда иногда заходит то один, то другой знакомый хозяйки.

Нет уверенности, что малый салон не есть еще один мираж. Его зарисовки тоже не подкрепляются конкретными повествующими. Но — в отличие от большого салона — не во всем опровергаются. В конкретных координатах романа малому салону места так же нет, как большому — но он существует в альтернативных координатах, в параллельной художественной реальности.¹⁸ Это повествуемое тоже разделяется на две версии — их нельзя соединить воедино, но вполне ложной в этом случае ни одна не является, у одной вещи два бытия.

Неувязка — способ подсказки

Загадки отношений между посетителями, среди прочего, дают примеры того, как Белый помогает читателю заметить квазидетективные построения романа.

Знакомство Липпанченко с Варварой кажется, в общем, таким же естественным, как прочие предполагаемые знакомства — оба бывают в одном салоне. Но сцена у подъезда опровергает это. Выходящие Софья с Варварой натываются на входящего Липпанченко. Очевидная тема — двойная жизнь Липпанченко: курсистка знает его

¹⁷ Те же три разных отношения к тем же трем категориям см.: Там же. С. 67–68.

¹⁸ Нашу аргументацию на сей счет см.: *Левина-Паркер М., Левин М.* Детектив времени в «Петербурге» Белого // Wiener Slawistischer Almanach. 2017. № 79. S. 165–203.

как человека, бывающего в номере у нее за стеной, в качестве не малоросса, а грека, и не Липпанченко, а Маврокордато (с. 113–114).¹⁹ Можно подумать, что за этим что-то кроется, заинтересоваться «греческим следом»; но внимательный читатель из эпизода выведет другое: курсистка не знает Липпанченко в качестве Липпанченко, в салоне они не встречаются.

В другом эпизоде Дудкин сообщает Липпанченко, что письмо «передал Варваре Евграфовне». Это происходит во время словесного поединка на дачке, ход которого поглощает внимание читателя; кроме того, суть сообщения читателю уже известна, он знает, что письмо Дудкин передал курсистке. Но внимательный читатель заметит, что Дудкин выражается так, будто Липпанченко знает Варвару Евграфовну. По меньшей мере, Дудкин, кажется, так думает — он называет ее по имени, как говорят об общих знакомых.

Побочное следствие эпизода у подъезда (Липпанченко с Варварой не знакомы) опровергает вывод, следующий из общих слов о салоне, что Липпанченко с Варварой знакомы. Побочное следствие эпизода на дачке (Липпанченко должен знать, кто такая Варвара Евграфовна) опровергает первое опровержение. Это должно поставить внимательного читателя в тупик. Знакомы? Нет. Не знакомы? Тоже, вроде, нет. Неувязки подсказывают вернуться к устройству салона. И тогда читатель-следователь выяснит, что конфликт — лишь между конкретными и общими описаниями салона.

Перечитывание конкретных сообщений о салоне проясняет три вещи. Во-первых, противоречие между посещением одного и того же дома и неизвестностью Липпанченко и курсистки — кажущееся: они действительно не знакомы. Во-вторых, становится ясно, что сигналы о многочисленности посетителей салона и бурном их общении находятся в противоречии с конкретными описаниями салона. В-третьих, из этих двух рядов изображения общий ряд, выставленный напоказ, наглядных подтверждений в тексте не находит, а ряд конкретный — находит, но он искусно скрыт и незаметен, будто его и нет.

Странность незнакомства героев разъясняется. Но остается непонятным, почему Дудкин говорит о Варваре Евграфовне как о персоне, которую Липпанченко знает. Но и это лишь видимость противоречия. Употребление имени ни о чем однозначно не говорит и может объясняться целым рядом банальных причин. Дудкин может исходить из того, что оба бывают в одном доме. Или думает, что Липпанченко, хоть и не знаком с Варварой, но знает, кто это такая. Или ничего такого не думает, а попросту собирает-ся после ее имени добавить «одна моя знакомая», но не успевает, потому что собеседник его перебивает.

Нарушения повествовательных связей в «Петербурге» массовы. Но массовы и ложные нарушения.

Партия-привидение?

Рецепт умолчаний «Петербурга» неплохо иллюстрируется в самом «Петербурге»: «Степка же на это ни звука: промолчал <...> Пуще всего он про то промолчал, как на колпинской фабрике свел знакомство с *кружком* <...>» (с. 103).

Автор же пуще всего молчит о том, как сынок сенаторский свел знакомство с *партией*. Что это за партия? Поначалу кажется, партия как партия, из решительных: мастерит бомбы, выступает за угнетаемых, против угнетающих, готовит теракты. Но что это за деятели и чем именно занимаются? Вопрос в дальнейшем не проясняется.

¹⁹ Имя «грека Маврокордато» Белый мог позаимствовать у Гоголя: в гостинной Собакевича Чичиков взглядывает на стены: «На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миаули, Канари» (*Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.*: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 97). Имена эти совпадают с именами реальных героев греческой освободительной войны, современников Гоголя.

Вместо партии — туманные разговоры о партии. Настолько туманные, что создают впечатление фикции. Организация упоминается, но ничем себя не проявляет, ход событий не дает наглядных примеров ее работы. Впервые «партия» появляется в известном сообщении: у сына сенатора созрел необдуманный план — дать ужасное обещание — легкомысленной партии (с. 47). Партия, какой бы она ни была, не кокетка, чтобы быть легкомысленной, и в чем легкомыслие этой партии, остается неясным до конца романа. А вот слово *призрачная* ей подходит.

Посмотрим, какими средствами создается это повествуемое. Здесь мы тоже обнаружим расхождения между общими контурами и конкретными данными.

Организацию представляют конкретно два персонажа: Дудкин и Липпанченко. Оба занимают важное место в романе, а также — если верить общим словам рассказчика — и в партии. Но эти его слова мало чем подкрепляются. Дудкин конкретно занимается главным образом пьянством, революция его заботит мало, он почти ни с кем не встречается, живет и действует (бездействует) сам по себе. Занятия его не дают ясного представления ни о нем как подпольщике, ни о том, чем занимается партия. Другой представитель — Липпанченко. Но показано его сотрудничество с охранкой, работа в качестве артиста провокации — а работа в партии не показана. Утверждается, что в партии он занимает превысокое положение — но нам не показывают, кем и как он руководит, чем именно занимается, не считая того, что спаивает Дудкина (да и сам не дурак выпить).

Дудкин про себя отождествляет партию с Липпанченко: «...он обещался, ручался за партию — за Липпанченко <...>»; «...если бы письмецо шло от партии, от Липпанченко <...>». Это, правда, следствие его обстоятельств: «...Липпанченко был его орган общения с партией <...>» (с. 261). Для читателя тоже партия — это Липпанченко, Липпанченко — это партия. Но если для Дудкина такое тождество означает важную роль особы, то читатель может заподозрить буквальное тождество: партия вся состоит из Липпанченко и Дудкина. Ведь нам никого больше не показывают. Невидимых партийцев, подобно медной молодежи, тоже можно назвать тенями — то ли они есть, то ли их нет.

У важной особы, судя по общим замечаниям, должна быть в распоряжении мощная организация — но конкретно он почему-то все делает лично или через Дудкина. Конверт он своей рукой надписывает: «Николаю Аполлоновичу Аблеухову» (с. 113) (и тем выдает себя — Софья узнает его почерк). А чтобы доставить письмо, он доверяется безответственному Дудкину, который о письме забывает и шефа своего подводит. Возникает подозрение, что людей, кроме Дудкина, у особы попросту нет. Правда, ближе к концу мы узнаем, что Николай получал и другие писули Неизвестного, а Дудкин о них ничего не знает — значит, их передача должна быть свершением других партийцев? Но и этого свершения нам не показывают — что если это работа обычной посыльной службы, а не партии?

В партийной теме есть подтема — предательство. Она, казалось бы, очень наглядна: Липпанченко сотрудничает с охранкой. Но кого и что он предает? Партия, ее люди, не считая Дудкина, не подают признаков жизни — это невидимки. Липпанченко, «реальная тень»,²⁰ предает партию теней абстрактных. Это не предательство идеалов и соратников — это предательство вообще. Предательство партии подразумевается, но во взаимоотношениях предателя с партией оно не показано. Показано скорее предательство личное — не партии, а Дудкина. И Дудкин воспринимает его глубоко лично, как личное оскорбление, за которое он лично обидчика карает. В конкретных данных о предательстве отношения Липпанченко–партия тоже предстают как отношения Липпанченко–Дудкин.

По природе вещей участники движения все как один должны служить делу, каждый день, не покладая рук — иначе не будет никакого движения. А в разгар революции должны работать еще больше — иначе какие они революционеры? Упоминания

²⁰ Первая глава заканчивается рядом авторских восклицаний, среди них: «И да будут две тени моего незнакомца реальными тенями!» (с. 56). Две тени — это Липпанченко и Морковин.

о партии не дают картины их работы даже приблизительной. А двойка наша занимает-ся Аблоуховыми, а не насущными задачами партии в революции.

И впечатление Липпанченко производит волка-одиночки, а не вожака стаи. Подписавший нелегал называет его высшей инстанцией партии, вокруг которой совершается бег событий (с. 84, 88). Но бега событий мы не видим. А главнокомандующий смахивает на средней руки интригана. Двойственность масштаба Липпанченко очень похожа на двойственность положения сенатора и создается похожим сочетанием повествующих: один ряд изображает размах, другой ограниченность. Только соотношение сигналов обратное: заявления о значительности особы пересиливаются описаниями незначительности. Способствует этому и то, что партия остается вещь в себе. Умолчания тоже работают, и весьма успешно, на понижение особы — это скрытый отказ поддержать заявленную масштабность.

Периодически проскальзывающие детали устройства партии усиливают раздвоение на крупное и мелкое. Упоминается «Комитет» — должно быть, партия не так мала, чтобы обходиться без директивных органов; и «программа» (с. 255, 275) у нее есть, все как положено. Но та же партия так мала, что Дудкин всех ее членов знает лично (иначе он не должен заявлять Николаю: «Уверю вас: *Неизвестного* в партии у нас нет...»; с. 251). Здравый смысл против версии большой организации: трудно представить, что Дудкин мог бы в таком случае всех знать — а представить, что малая кучка создает Комитет и Программу, намного проще.

Партия предстает большой в конце — в своекорыстных речах хитрого Липпанченко, с которым, однако, не спорит и Дудкин. В том разговоре, когда вдруг Аблоухов предстает важным предателем, вдруг и партия обретает невиданный масштаб. Липпанченко говорит о досье и суде партии — это партии добавляет веса. Потом его беспокоит предстоящее объяснение с какими-то людьми, имеющими над ним власть, значит, над чрезвычайно важной особой стоят лица еще более важные — это тоже работает на масштабность партии (хотя масштаб Липпанченко это уменьшает). Еще Липпанченко говорит Дудкину о *десятках погибших* товарищей — и это работает на то же самое: если они десятками гибнут, сколько их должно быть в общей сложности? Видно, тьма неисчислимая.

Величие партии создается общими словами — конкретно же оно ни в едином эпизоде ничем не подкрепляется. Вместо партии изображена дверь с надписью: ПАРТИЯ. Мало того что дверь ни разу не открывается, она как нарисованная. Как декорация для создания иллюзии двери, для обмана зрения.

Из всего этого не следует, что партия существует лишь на словах. Как в случае салона, так и в случае партии, картина грандиоза ничем конкретным не подкрепляется, но в случае партии ничем и не опровергается, версии повествуемого совместимы: кроме видимой части, гипотетически возможна невидимая, одно другому не мешает, просто нам не все показывают (вероятно, по соображениям конспирации). Партия раздваивается на подпольный призрак сильной организации и наглядную картину двух странных одиночек — но противоречивость повествуемого не доказывает ложности подполья. Партия — сомнительный мираж: то ли мираж, то ли квази-мираж.

Призрак партии — важный аспект призрака революции.

Призрак революции

В. Ф. Ходасевич высказывался скептически относительно исторических декораций романов Белого: (потенциальное) отцеубийство «есть настоящая тема беловских романов. Ни 1905 год («Петербург»), ни 1914 («Москва») <...> тут ни при чем». Все-речь считается с их «„социальной значимостью“ <...> не следует, ибо, конечно, вовсе не социальные и не политические проблемы занимают Андрея Белого». Ходасевич полагает, что события романов Белого, хотя совершаются многие из них на фоне исторических потрясений, суть «дела совершенно „домашние“: отцеубийство, предательство

и мания преследования».²¹ Если бы речь шла о другом авторе, можно было бы заподозрить попытку завлечь читателя с помощью магии рокового года, но Белого в популизме заподозрить трудно.

У нашего современника О. А. Лекманова иное мнение: «...у Белого, как кажется, все разнообразные уровни романа важны. В том числе можно назвать „Петербург“ и политическим романом <...> действие этого романа, конечно, совершенно не случайно, происходит в 1905 году».²²

Текст «Петербург» поддерживает мнение Ходасевича, но, как ни странно, не во всем опровергает Лекманова.

Более условного изображения общественных катаклизмов не найдется, вероятно, ни в одной из написанных людьми книг. У Стендаля, Гюго, Шолохова, Бабеля создаются картины, которые дышат страстью борьбы и почти пахнут порохом, кровью, потом. У Белого — что-то вроде отдаленных раскатов грома. Не картина, а смутное ощущение. Смутна связь революции с домино и отцеубийством. Смутны описания революционной массы в целом и революционных субъектов в отдельности. Смутны описания космических сил, движущих революционными массами и субъектами. Смутно выглядят и работа госаппарата, и работа охранки, и бурление прессы, и кипение общественного мнения.

Революционные нотки кажутся необязательными. Фабула не требует революции, повествуемое в целом ассоциируется с временами обычными. С одной стороны, книга не дает отчетливого представления об исторических событиях, настроениях, волнениях. С другой — революция в романе не мотивирует ни мыслей, ни настроений, ни поступков героев — на жизни населения романа она всерьез не сказывается. Что герои делают во время такой революции — точно то же самое могли бы делать и в любое другое время. Жизнь идет своим чередом. Лишь Варвара Евграфовна да Степка, два второстепенных персонажа, участвуют в борьбе за переустройство общества: Маркс, митинг, кружок. Но и это не составляет примет революции — и это было до революции, будет и после. В одном эпизоде один из героев соприкасается, хоть и поверхностно, с каким-то красноречивым выступлением на улице — это ближе к революции, чем все остальное, но все-таки и демонстрации случались в других годах, и до 1905-го, и после.

Девятьсот пятый год не воспринимается как естественный фон для основных событий романа: кажется, что героев занимает совсем не то, что выходит на первый план во время революций. Но примем во внимание, что это стереотип, а Белый стереотипов не любит. Почему во время революции все должны думать только о революции? В ней реально участвует, вероятно, меньшинство, а остальные продолжают заниматься личными делами. Так что события семейной драмы *могли* происходить и во время революции, хотя не обязательно. Почему Белый выбирает 1905-й? Бог знает, но, возможно, отчасти именно для того, чтобы сказать, что в смутные времена люди живут не только смутой.

В конкретных эпизодах революции нет. Но она есть в общих контурах — не как историческая картина, а как призрак, маячащий на периферии повествования. Белый выстраивает декорации революции, но в его театре декорации не всегда строятся строго под действие. Стены разрисованы знаменами, браунингами и вилами, в глубине время от времени проносятся истекающие красной краской крупные корявые буквы: РеВоЛюЦия — а на сцене играют сцены сугубо житейские.

Между декорациями и действием предполагается соответствие. Так же предполагается и некое взаимопонимание между автором и читателем, скажем, если события происходят во время войны, они не обязательно должны быть связаны с фронтом, но быть такими, каких в мирное время не бывает. Если это условие не соблюдается, писатели не помещают действие в год войны или другой аномалии. Возможно, отчасти именно поэтому Белый помещает — дабы быть не как все.

²¹ Ходасевич В. Аблеуховы–Летаевы–Коробкины. С. 423, 424.

²² Лекманов О. Проза русских символистов: «Петербург» Андрея Белого (видеолекция) // <https://magisteria.ru/silver-age/proza-russkih-simvolistov-peterburg-andreya-belogo/> (дата обращения: 31.10.2018).

Первое революционное повествуемое: «...трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год» (с. 19). Это в самом начале, и это единственное повествуемое, которое можно назвать стопроцентно революционным. Одного упоминания 1905 года достаточно для создания революционного фона — даже если бы оно ничем не подкреплялось. Но оно подкрепляется приметами времени.

Эти приметы (не чисто революционные повествуемые) в своей совокупности тоже достаточны для создания революционного фона. Ни одна сама по себе не доказывает аномалии, но их слишком много для времени нормального. Представим, указания на год нет, но вот митинг, на следующий день демонстрация, забастовка, да еще обнаглевшие газеты, да беспорядки в деревнях — не могло происходить так много в обычное время. Ничего стопроцентно революционного, но все вместе вызовет вопрос: что ж такое, уж не революция ли?

Возникает также вопрос: а зачем Белый прямо называет 1905 год — зачем ему стопроцентно революционное повествуемое? Без него книга была бы более таинственной, с приятной щекоткой *намек* на 1905 год. По нашей догадке, он приносит эту таинственность в жертву построения ложной завязки.

1905 год делает более убедительной завязку с подпольем. Уже в начале повествования мелькают повествуемые, создающие нужный фон, и 1905 год — первое и сильнейшее из них. Оно затем подкрепляется другими, далеко не столь сильными, но частыми: циркулирующий на островах браунинг, идея денег на вооружение рабочих, мысли разночинца о бедноте, которой скоро нечего будет есть (с. 19, 21, 22, 24). И далее встреча разночинца с сенатором, словно символизирующая смертельную схватку классовых врагов — ударное завершение введения в тему.

Далее в ресторанчике Липпанченко говорит Александру Ивановичу: «...Вас могут схватить <...>» (с. 41). Там же довольно прозрачно намечается, что узелок — бомба. Становится ясно, что перед нами деятели подполья — мы ждем развития темы. Вскоре выясняется, что разночинца не зря кличут Неуловимым — это беглый ссыльный. Показан митинг. Время от времени упоминаются приметы революции, эпизоды участия героев в событиях (подпоручик оборонял мост; карета сенатора застревает в беззаконной толпе). Упоминаются забастовки, подпольные кружки, мелькают казаки, красные знамена. Говорится о партии, явно не из легальных.

На фоне социального кипения описываются передвижения разночинца-нелегала. Он скрывается от закона и играет важную роль в партии. У него дела и долгие разговоры с сыном сенатора, которому он оставляет узелок с заложенной в нем смертельной опасностью. Все вместе создает ожидание, что важным мотивом, если не главным, станет революционная деятельность Дудкина, а возможно, и младшего Аблеухова (или его контрреволюционная деятельность), перед нами развернутся панорамы крупного исторического излома.

Никакого продолжения эта завязка, как известно, не находит. От революционных намеков повествование соскальзывает в колею любовной вражды, затем выходит на большую дорогу отцеубийства и по ней все быстрее и все дальше уходит от революции. Продолжение, развитие, кульминация и развязка не имеют к революции отношения.

Связь событий романа с революцией туманна до полной непроглядности. Но сюжетная связь есть: тема революции отвлекает читателя от истинной темы. Назначение 1905 года не в мотивировке отцеубийства, а в создании фона ложной завязки с подпольем. Это еще одна цепочка следов, которые — неверно было бы сказать, что никуда не ведут — ведут в сторону от основного мотива.

В построении фразы Белый не прочь поиграть в двусмысленности, в построении сюжета заботливо расставляет указатели, сбивающие путника с пути. Остановимся на том эпизоде, что создает символику столкновения враждебных политических сил — ложную символику, которая обслуживает ложную завязку.

Мало что подается с такой многозначительностью, как встреча сенатора с несущим узелок разночинцем в начале романа. Автор явно хочет, чтобы взаимные уколы взглядами были замечены, и со всей возможной наглядностью дает понять: такой обмен — неспроста. Выглядит как символический аспект революционной завязки. Но

только завязка эта не состоится, войны общественных сил в романе не будет, разночинец не будет бороться ни с режимом, ни лично с сенатором, сенатор не будет бороться ни с разночинцем, ни с подпольем. Сенатор будет лишь иногда вспоминать глаза разночинца (вот где подлинная символика их встречи).

Показная социальная символика обманывает читателя, как и революционная тема, на которую она работает. Многообещающее начало не имеет продолжения.

Общереволюционные повествующие обрамляют все действие, проходят от начала до конца книги. Во второй половине, где полным ходом развивается подлинная тема и больше нет нужды продолжать подпитывать тему ложную, линия революции не обрывается. Это, на наш взгляд, не объясняется чистой инерцией, она служит еще одну службу, точнее, продолжает выполнять общую функцию, заложенную в эти декорации с самого начала.

Роман — о делах весьма драматических, на грани трагедии. Революционное обрамление придает повествованию дополнительное напряжение.

Роман — о бунте младшего против старшего. Революция — бунт вселенских масштабов, восстание против старших по чину и положению.

Роман — о замысле убийства, о жажде крови. Революция — символ насилия и крови.

Отцеубийство — крайнее безумие. Революция — крайнее общественное безумие.

Семейные дела Аблеуховых не имеют очевидной связи с общественными потрясениями, но между ними возникают параллели, роднящие два вида кровавых крайностей. Декорации революции помогают усилить нужное автору настроение, символу, восприятие событий.

Разглядеть в «Петербурге» политический роман мы не в силах. Но склонны думать, что, вероятно, события и правда «не случайно» происходят в 1905 году — в том смысле, что 1905-й:

- согласуется с антиконвенциональными предпочтениями автора;
- наглядно облуживает ложную завязку произведения;
- обостряет восприятие семейной драмы.

Между общими приметами революции и развитием событий романа нет несовместимости, нет противоречия, нет даже и расхождения. Необычность не в расхождении, а в отсутствии схождения, в разъединении действия и декораций. Подпуская в повествование туманы революции, Белый создает особого рода квазимираж — реальные декорации, которые легко принять за ложные.

Вторичные и третичные эффекты

Несходимость изобразительных рядов — самый труднозаметный, самый изощренный и самый парадоксальный прием создания эффекта расщепления. Но он создает еще другие эффекты, куда менее очевидные. У Белого нередко эффекты многослойны. Они словно рассчитаны на разные стадии восприятия, нестрого говоря: одни — для первого чтения (невооруженным глазом), другие — для перечитывания (рассмотрения через лупу), третьи — для детективного расследования (микроскоп).

Расхождения между повествующими в ряде случаев не только расщепляют восприятие (непосредственный эффект), но и служат способом привлечь внимание к загадке, которая кроется за расхождением. Несходимость сигналов — сигнал, что тут нечто спрятано. Так обнажается источник расщепления восприятия — читатель открывает для себя, что с чем не сходится, и ощущение бессвязности перестает быть необъяснимым. Это эффект второго ряда — открытие загадки. О стимулирующей роли такого открытия Шкловский говорит: «Загадка является предлогом к наслаждению узнавания».²³

²³ Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С. 72.

Далее, сигналы о возможном наличии загадки могут привести к тому, что читатель начнет разбираться, проведет расследование и загадку разгадает — увидит цепочку невидимых связей. Например, может оказаться, что повествующие создают не одно, как предполагается, повествуемое, а два разных (а то и больше, как в случае салона). Создается эффект особого рода — читатель включается в игры автора и приходит в восторг. Это третий слой — эффект соучастия.

Могут сказать, что второй и третий слой заметит не каждый. Заметит ли незаметное каждый читающий, каждый второй или каждый десятый — процент не меняет того факта, что в тексте такой эффект заложен.

Мы видим и можем показать три слоя. Это не значит, что нет четвертого.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-90-116

НА ВЕЧЕРНЕЙ ЗАРЕ
ПИСЬМА А. М. РЕМИЗОВА С. П. РЕМИЗОВОЙ-ДОВГЕЛЛО:
1912 ГОД

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И КОММЕНТАРИИ © Е. Р. ОБАТНИНОЙ,
ПОДГОТОВКА ТЕКСТА © Е. Р. ОБАТНИНОЙ И © А. С. УРЮПИНОЙ)*

В корпусе писем Ремизова к жене, переработанных им в первоначальную редакцию книги «На вечерней заре», эпистолярный 1912 года оказался последним целостно сформированным текстом, отражающим жизнь супругов Ремизовых в России. Такой обрыв переписки связан с тем, что с 1913 года до начала Первой мировой войны их поездки порознь были крайне непродолжительными, а в период с 1914 по 1921 год и вовсе прекратились.¹

Настоящая глава составлена из четырех записок Ремизова, относящихся к началу зимы 1912 года, а также шести писем, отправленных весной в санаторий Волковой, где Серафима Павловна уединилась для подготовки к выпускным экзаменам в Археологическом институте. Эпистолярные обращения к жене являются отражением довольно дипломатичного стиля, который Ремизов старался поддерживать, сохраняя ровный

* Работа с архивными источниками для данной публикации и статьи выполнена при поддержке РФФИ (проект № 18-012-00035). Первые главы не публиковавшейся при жизни писателя рукописи «На вечерней заре», подготовленные к печати профессором А. д'Амелия, см.: На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // *Europa Orientalis*. 1985. № IV. С. 149–190; 1987. № VI. С. 237–310; 1990. № IX. С. 443–498. Мы продолжаем последовательное (по годам) введение в научный оборот новых глав. См.: На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1907 год / Вступ. статья, подг. текста и комм. Е. Р. Обатниной // *Русская литература*. 2014. № 1. С. 149–178; На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1908 год / Вступ. статья, подг. текста и комм. Е. Р. Обатниной // Там же. № 3. С. 142–184; На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год / Вступ. статья, подг. текста и комм. Е. Р. Обатниной // Там же. 2015. № 3. С. 153–203; 2016. № 2. С. 162–211; На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1910 год / Вступ. статья и комм. Е. Р. Обатниной; подг. текста А. С. Урюпиной // Там же. 2017. № 2. С. 56–94; На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1911 год / Вступ. статья и комм. Е. Р. Обатниной; подг. текста Е. Р. Обатниной и А. С. Урюпиной // Там же. 2018. № 1. С. 163–209. Далее ссылки на последние публикации даются сокращенно: На вечерней заре, с указанием года и страницы.

¹ См. публикацию глав рукописи, содержащих письма первых лет эмиграции: Алексей Ремизов. На вечерней заре: 1921–1922 гг. / Вступ. заметка и комм. Е. Р. Обатниной; подг. текста Е. Р. Обатниной и А. С. Урюпиной // *Литературный факт*. 2018. № 7. С. 46–81; № 8. С. 8–67.