



Андрей ПОЛЯНИН <С. Я. ПАРНОК>

«Петербург»

Андрей Белый. «Петербург». Роман. —
Сборники «Сирин». Выпуски I-й, II-й, III-й

В книге Валерия Брюсова «Далекие и близкие», в статье, озаглавленной «Стихи 1911 года», есть прелюбопытная фраза. Критик, наскучив чрезмерным ростом лирного ремесла, восклицает: «Неужели начинающие поэты не понимают, что теперь, когда техника русского стиха разработана достаточно, когда красивые стихи писать легко, по этому самому *трудно* в области стихотворства сделать что-либо свое. Пишите *прозу*, господа! В русской прозе еще так много недочетов, в обработке ее еще так много надо сделать, что даже с небольшими силами здесь можно быть полезным»¹.

К сожалению, ни в упомянутой брюсовской статье, ни в прочих критических статьях книги «Далекие и близкие» нет намеков на то, какие пути к делу «обработки» русской прозы мыслились В. Брюсову, когда он обронил эту свою многозначительную фразу. И читателю остается, сообразуясь с характером творческой личности В. Брюсова, построить в воображении наиболее логичный для В. Брюсова принцип обновительной работы в искусстве прозы. Думается, что наиболее логично для В. Брюсова, увлекшего современную поэзию по пути внешнего формального мастерства, разуметь под возможностями «обработки» прозы — возможности внешних же формальных усовершенствований и в поисках путей расцвета русской прозы руководствоваться тем же принципом, каким руководствовался В. Брюсов в поисках новых путей в поэзии.

О глубокой неправильности этих принципов и думается по прочтении «Петербурга», романа Андрея Белого. Если возможно было бы, мысля о художественном произведении, абстрагировать понятие «формы» от понятия «содержания», форма романа Андрея Белого, являя нам образцы нововведений «обработки» в обла-

сти прозаического искусства (о нововведениях этих речь впереди), явила бы нам также все признаки дурного художественного письма. Но в романе Андрея Белого есть черта разительная, черта, отличающая первоклассные произведения искусства: неоспоримая органическая слитность «содержания» и «формы». Содержание «Петербурга» мыслимо именно в той и только в той форме, в которой оно выявлено Андреем Белым. Диктатура «содержания» настолько явна в «форме» этого романа, что о романе этом более, чем о каком бы то ни было художественном произведении, невозможно сказать, написан ли он дурно или хорошо? Чувство полной законности его формы охватывает читателя, как при чтении совершенного художественного произведения; и с горечью думается тогда о школе формального мастерства. Хочется спросить В. Брюсова, отсылающего ремесленников стихотворства обрабатывать прозу, по какому рецепту совершать «обработку» духа своего? Хочется спросить В. Брюсова, преподающего современности тайну лирного мастерства, по какому рецепту должен творящий изготовлять совершенство своего мышления и чувствования? *Ибо что значит усовершенствовать, «обработать» художественную форму, как не усовершенствовать свое содержание?*

Роман Андрея Белого — блистательная иллюстрация старой и вечно новой истины: дурно писать — значит дурно мыслить и дурно чувствовать. «Петербург» открывает нам одно драгоценнейшее, увлекательнейшее свойство Андрея Белого, свойство гения: вкус к величию, к самому важному, — к *основному*. Творческое воображение Андрея Белого жаждет полотен самых больших, мысль — обобщений широчайших, кисть — размаха сильнейшего. Но большие полотна стократ требовательнее малых; если на малых нужно писать красками, препарированными на духовном огне, — на больших полотнах надо писать самим этим огнем, экстрактом этого огня. Большое полотно коварно, как увеличительное зеркало: если черты лица не крупны, какими мелкими явятся они, расширенные, подчеркнутые в отражении увеличительного зеркала! Роман «Петербург» отразил своего творца со всем коварством увеличительного зеркала, — роман этот явил нам на лице художника любопытнейшее, фантастическое сочетание: величия и суеты. В основу замысла романа взяты *события*; но ведь искусство художника не в умении выбирать материалом творчества факты, по значительности своей объективно квалифицируемые как события; оно — в умении возвести простое «происшествие» в степень истинного «события». Искусство же Андрея Белого в том, чтобы *факты, объективно по значительности своей оцениваемые как события*, низводить до уровня хоть и необычайных, но все же только *происшествий*. Андрей Белый, оперируя событиями, засучивает их до того, что они становятся «случаями». И впрямь,

если вдуматься, — Петербург, да не просто Петербург, а Петербург 1905 года — *философия* этой, до головокружительности, сдавленной атмосферы! Петербург — мрачно-великолепный фон для стихийных событий духа, и точно, — на фоне Петербурга и нарастающей революции — Андрей Белый стремится развить перед нами игру человеческих страстей, вплоть до отцеубийственной страсти. Герой романа — сын сенатора, якобы по воле революционной партии, в действительности же по затее провокатора, обречен стать отцеубийцей; наряду с бешеной динамикой судьбы России на пороге событий 1905 года — динамика дикой человеческой страсти. Если вдуматься в «тему» Андрея Белого, нельзя не подивиться величию ее. Тема, в сущности своей, настолько художественна, настолько вдохновительна, что, рассказанная всего в нескольких словах, уже побеждает читателя, полонит его воображение; тема настолько полножизненна, что один намек о ней создает между читателем и художником то таинство общения человека с человеком, которому и служит всякое живое искусство. Андрей Белый завоевывает читателя самим названием своего романа — «*Петербург*» — словом, для творческого воображения магическим, т. е. сразу заручается читательским благожелательством.

Почему же с первых же страниц романа читательское воображение упирается, отказывается от *сотворчества*, читатель не загнипнотизирован художником, и художник начинает волноваться? Чем дальше в глубь повествования, тем чаще начинают встречаться такие авторские обращения к читателю, как «представьте себе», «представьте же» (даже с «же!»), или такие уверения, как «право, право же, выгядел» такой-то так-то, — обращения к читателю, крайне знаменательные: автор словно понукает читательское воображение. Если же принять во внимание, что понукания эти учащаются в местах повествования, так сказать, «сильных», т. е. для художника наиболее ответственных, то психологическая разгадка такого «способа художественного воздействия» становится до грусти простой. — Пусть эти суетливые понукания — «манера» художника (кстати сказать, манера художника, дурно воспитанного), — основания этой манеры в бессознательной (а может, даже и сознательной) неуверенности художника во власти своей над читателем. Об этой же неуверенности свидетельствует другой прием художественного воздействия Андрея Белого: прием вдалбливания читателю различных фраз путем неоднократного повторения их. Этот, опаснейший для художника, прием гипнотизирования читателя путем повторения одних и тех же мыслей гениальным образом использован Толстым в «*Войне и мире*», где значительность теории, пропагандируемой Толстым-мыслителем, обуславливает необычную настойчивость Толстого-художника.

Такого художественного оправдания нет для гипнотического приема Андрея Белого: фразы, неоднократно повторяемые в романе, настолько лишены значительности, что остается предположить, что гипнотическую силу в них автор полагает не в интеллектуальном, а в звуковом их содержании. (Так, например, для чего бы, если не для гипноза слуха, было повторять такую фразу, как: «Суки — сухие скелеты»... «одни там чернели»? Прием этот — гипноз аллитерацией, широко применяемый в поэзии, мы бы сказали — *мёлок* для прозы.) Об этой же неуверенности художника во власти своей над читателем свидетельствует еще один, поистине плачевный для художника, прием Андрея Белого. Андрей Белый героя своего романа, Николая Аблеухова, словами другого действующего лица, Дудкина (кстати сказать, фигуры, более чем смутной), *разъясняет* читателю так: «Состояния ваши» (т. е. Николая Аблеухова) «многообразно описаны»... «в психиатриях», психиатр назовет эти состояния «для него обычнейшим термином: псевдо-галлюцинацией». Что говорит нашему воображению этот для психиатра «обычайший термин»? Одно лишь уясняет нам этот термин: неуверенность художника в силе своих изобразительных средств и тем самым во власти своей над читателем. Но почему же, несмотря на завлекательность «сюжета» романа, у художника, действительно, нет власти над читателем? Потому что чтение художественного произведения — процесс, аналогичный гипнотическому сеансу, потому что художественное произведение — форма, в которой художник-гипнотизер внушает нам свою волю; и если воля художника не сконцентрирована максимально, если художник, *при полном самообладании*, в то же время не является *одержимым* одной идеей, одной страстью, воля его, расщепляясь между многими мыслями, многими чувствами, теряет свою силу. Структура истинного художественного произведения тождественна структуре строго организованного войска, выступающего к бою.

Роман Андрея Белого есть дезорганизованная, единой волей не воодушевленная толпа мыслей и чувств, и в бою, данном читателю, художник терпит поражение. И точно, — какой идеей, какой страстью был одержим Андрей Белый, создавая свой «Петербург», вырождающегося потомка «Бесов»? Что любил Андрей Белый, что ненавидел? *Презрение* — плохой стимул для творчества вообще и для художественного в частности: в презрении нет огня. Но Андрей Белый даже не презирает, — он как будто иронизирует. Вот какими образами рисует Андрей Белый близость грозных дней 1905 года: «Наблюдая проход котелков, не сказал бы ты никогда, что гремели события, например, в городке Ак-Тюке, где рабочий на станции, поссорившись с железнодорожным жандармом, присвоил кредитку жандарма, введя ее в свой желудок при

помощи ротового отверстия, отчего в тот желудок введено было рвотное железнодорожным врачом; наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что уже в Кутаисском театре публика воскликнула: «Граждане!..» «Не сказал бы никто, что именно в это время тысячи убежденных бундистов привалили на сходку, что кочевряжились пермяки»... «Наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что ключом была новая жизнь, что Потапенко под таким заглавием оканчивал пьесу»... Стесняло ли хоть какое-нибудь чувство, хотя бы чувство художественного такта, резвость авторского пера, не остановившегося даже перед упоминанием о таком «вещем событии», как пьеса Потапенки? Ироническая ужимка автора назойливо преследует читателя и тогда, когда автор представляет ему героев романа; и читатель испытывает то конфузливое чувство, которое охватывает гостя, когда хозяин, представляя ему других гостей, многозначительно подмигивает на их счет за их спинами. Эта ироническая ужимка автора всего неприятнее тем, что она относится ко всем действующим лицам романа, независимо от их индивидуальной и социальной окраски и ценности. На Абреухова-отца, сенатора, главу правительственной партии, на Абреухова-сына, призрачного философа и еще более призрачного причастника революционного движения, на провокатора Липпанченко, на революционера Дудкина (фигуру, вылепленную из тумана) и даже на несчастного «недоповесившегося» подпоручика Лихутина, который «заведывал, где-то там, провиантами» (сообщение это почему-то повторяется столько раз, что читатель, по прочтении романа, только одно о Лихутине и помнит, что «он заведовал, где-то там, провиантами»), — на всех этих лиц, не смотря на то, что автор изображает их в самые серьезные минуты человеческой жизни, на всех этих лиц автор словно подмигивает читателю. Подмигивание это выражается и в подборе характерных для действующих лиц особенностей, и в *mise en scen*'ах, и в той, часто до карикатурности, до патологичности, нарочитой ломливости языка, к которой прибегает автор в своих описаниях. Даже в сцене самоубийства человека автор не может удержаться от своей вихлявой манеры. Вот как изображено Андреем Белым поведение подпоручика Лихутина в момент решения покончить с жизнью: «Что же делал Сергей Сергеевич Лихутин? Сдерживал свое офицерское слово? Нет, помилуйте, — нет. Просто он для чего-то вынул мыло из мыльницы, сел на корточки и мылил веревку перед на пол поставленным тазиком. И едва он намылил веревку, как все его действия приняли прямо-таки фантастический отпечаток; можно было сказать: никогда в своей жизни не проделывал он столь оригинальных вещей. Посудите же сами! Для чего-то взобрался на стол» и т. д. Как бы ни был ничтожен подпоручик Лихутин, мы застаем его в одну из серьезнейших ми-

нут человеческой жизни, и нам дела нет до того, что все лихутинское назначение на этом свете автор исчерпывает заведыванием «где-то там провиантами»; перед нами человек, объятый сильнейшим страданием, и как, в художественном отношении, бестактны и, в человеческом, — уродливы эти суетливые авторские «помилуйте» и «посудите же сами!» С благоговением вспоминается фраза Льва Толстого из чудесного его «Послесловия» к рассказу Чехова «Душечка». «Любовь не менее свята, будет ли ее предметом Кукин или Спиноза, Паскаль, Шиллер»². Истинное человеческое страдание не менее свято, будет ли переживать его Лихутин или значительнейший из людей; и отсутствие у Андрея Белого чутья к «святости» истинных чувств производит впечатление болезненное. В те моменты повествования, когда талант художника исчерпывается пристальностью психологического внимания, тонкой приметливостью, т. е. когда автор живописует нам «особенные» свойства своих героев и их взаимоотношений (так, например, — в картине отношений Аблоухова-отца и сына), в Андрее Белом чувствуется художник. Но в те моменты повествования, когда от автора требуется *нравственная* (в самом, разумеется, широком смысле этого слова) оценка, художника нет; есть псевдоним «Андрей Белый», и этот псевдоним не знает, что ответить нам за художника. Этот псевдоним рассказывает нам *без ужаса* о том, как сын мечтает об убийстве своего отца. «Хорошо ли это? Дурно ли? Любишь ли ты Николая Аблоухова? Ненавидишь ли его?» — безнадежно настаивает читатель. Он поднимает свой вопрошающий, требующий взгляд на Андрея Белого и встречает в ответ «какие-то *ребенкины* взоры» (выражение это, принадлежащее Андрею Белому, кажется нам изумительным по своей болезненной пронзительности).

Мы сказали, что Андрей Белый не презирает даже, — он как будто иронизирует. Ирония никогда не была матерью большого художественного произведения: в малом чреве не вынашивается большое дитя; — вот и случилось то, что должно было случиться: большое дитя явилось в свет *недоношенным*, и «Петербург» Андрея Белого производит то неприятное, неестественное впечатление, которое производил бы великан-недоносок. Величина тела свидетельствует о поползновениях на огромные размеры, и это, замысленное как нечто огромное, тело являет нам непропорциональность маленьких, *недоросших* частей, — отсюда впечатление дикой смеси: величия и суеты.

Прежде чем закончить наш разбор, необходимо сказать несколько слов об образе «медного всадника» — мотиве, проведенном Андреем Белым в романе «Петербург». Образ «медного всадника», созданный воображением гения, является как бы лейтмотивом «Петербурга». Андрей Белый как бы оркестровал пушкинскую

тему. По поводу этой оркестровки, самой риторики и пустозвона, можно выразиться стихами Пушкина же:

Художник-варвар кистью сонной
 Картину гения чернит
 И свой рисунок беззаконный
 Над ней бессмысленно чертит³.

В пафосе Андрея Белого так же мало законности, как и в его скептицизме; и читая такие тирады, как, например, «Серая каритида нагнулась и под ноги себе смотрит: на все ту же толпу; нет предела презрению в старом камне очей, пресыщению — нет предела, и нет предела — отчаянью.

И, о если бы силу!

Распрямылись бы мускулистые руки на взлетевших над каменной головою локтях, и резцом иссеченное темя рванулось бы бешено; в гулком реве, в протяжно-отчаянном реве разорвался бы рот; ты сказал бы: «То рев урагана» и т. д., — читая такие тирады, читатель пожалеет о том, что суетливостью пафоса сменилась суетливость скептицизма. В смене этой — «стиль» письма Андрея Белого и, следовательно, стиль его творческой личности.

В заключение несколько слов о «Петербурге» как о *прозе поэта*.

Вопрос о том, управляется ли искусство прозаического письма теми же законами, какими управляется искусство письма поэтического (стихотворного), всегда вставал перед нами при чтении скверных стихов хорошего прозаика и скверной прозы хорошего поэта. Интерес к этому вопросу побудил нас к некоторой статистической любознательности в области истории литературы, и результатом этой любознательности явилось весьма, на наш взгляд, любопытное наблюдение: хорошие прозаики писали дурные стихи, а дурные поэты — хорошую прозу; и только вершинные художники умели найти в своем гении совокупность тех условий, которые потребны для творчества и в поэзии (стихотворстве), и в прозе. И точно, — взять хотя бы период современной русской литературы, яркий по отсутствию гения, — кто из хороших поэтов подарил нас хорошей прозой? и кто из хороших прозаиков — хорошими стихами? За исключением Ф. Сологуба, создавшего, несомненно, крупное прозаическое произведение, «Мелкого беса», с именем какого из современных поэтов ассоциируется воспоминание о хорошей прозе? Музы В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого, З. Гиппиус, С. Городецкого, напр<имер>, щедрые на подарки в области стихотворства, какими подарками порадовали нас в области прозы? Читая прозу этих поэтов, мы готовы защищать положение: «чем лучше поэт, тем хуже его проза» (это «лучше», ко-

нечно, *коротенькое*, потому что оно не знает превосходной степени, ибо, повторяем, — *наилучшему*, совершенному поэту открыта область прозы так же, как и область поэзии). Положение: «чем лучше поэт, тем хуже его проза» нашло себе блистательное доказательство в романе Андрея Белого. Если бы мы не знали, что именем этим подписан целый ряд ценных стихов, если бы «Петербург» вышел подписанный чужим, ничего не говорящим нашей памяти именем, нельзя было бы не узнать, что автор этого романа — поэт и хороший поэт, потому что только хороший поэт может быть автором *такой* нехорошей прозы. Для тех, кто хоть сколько-нибудь задумывался над психологией творческого процесса стихотворца, мысль эта не прозвучит безответственным парадоксом. Достаточно погрузиться в любую тютчевскую строфу, чтобы упоение поэтической динамикой сменилось чувством потрясения перед той непостижимой сдавленностью, сгущенностью, так сказать, *экстрактностью* интеллектуальной консистенции, которой полно каждое, в общем рисунке строфы такое легкое, слово. Вглядитесь в сооружение стиха, и поэт представится вам безумцем, творящим мельчайшую мозаику из... миров; он сжимает, сдавливает, сгущает миры за мирами до тех пор, покуда они не обратятся в маленькие, удобопоместимые, огненные компактности, которыми поэт составляет свой рисунок, полный непостижимо-вольного движения. По этим сгусткам-словам, по чрезмерной напряженности слова как интеллектуальной и звуковой единицы в авторе самой скверной прозы угадаешь хорошего поэта. Жестокая узость поэтических форм учит поэта высшей бережливости, даже скупости, при пользовании словесным материалом; в каждом слове, имеющем право на вполне определенное, метрически строго-отмеренное в строке местечко, поэт должен сказать как можно больше, — слово в стихе является целой самодействующей единицей выражения. Прозаик не знает тисков стихотворных форм; в прозаическом произведении, пропорционально большей величине его формы, возрастает и величина единицы выражения: ту роль, которую в стихе играет *слово*, в прозаическом произведении играет уже целая *фраза*; фраза становится единицей выражения, слово же обращается лишь в долю этой единицы, в некую дробь. Если стихотворение пишется только самыми важными *словами*, проза пишется только самыми важными *фразами*, и совокупностью этих самых важных фраз достигается та степень напряженности, которая потребна для того, чтобы произведение было художественным. Если теперь представить себе фразу, составленную только из самых важных, т. е. из самых напряженных слов, и целый роман, написанный не фразами, а словами, то и получится та перенапряженность, которая отличает прозу поэта. Между словами, составляющими прозаическую фразу,

поэт оставляет то минимальное количество воздуха, которое нужно в стихах, где этот минимум вполне пропорционален размеру поэтической формы; но минимум этот, в увеличенных пропорциях прозаических форм, обращается в нечто почти неощутимое, и оттого в прозе поэта читатель как бы замкнут в безвоздушном пространстве. Формальные нововведения Андрея Белого, образцы «обработки» в искусстве прозы, относятся именно к той категории новшеств, которые вводятся в область прозы именно *поэтами*; и корень этих нововведений в непонимании основного различия между приемами письма поэтического и приемами письма прозаического.

Думается, что для того чтобы проложить новые пути в прозе, надо прежде всего не быть стихотворцем.

