



Ольга ФОРШ

«Пропетый Гербарий»

ПРОПЕТЫЙ ГЕРБАРИЙ

Роман А. Белого «Петербург» и сейчас, когда он признан событием в литературе, до конца прочитан немногими, а тех, кому он стал настольной книгой, — раз-два и обчелся.

Читатель, и не какой-нибудь каменный, который по самой природе своей нового не приемлет, а настоящий, с хорошим обонянием, чующий мед везде, где мед есть, — жалуется, что роман ему и непонятен и... неприятен. Редкого ярого почитателя «Петербурга» просто читатель относит к разновидности небезызвестных обезьян Кипплинга «Бандерлогов», зачарованных пляской удава Каа, которого мальчик Маугли, стоящий вне круга чар, воспринимает всего-навсего как кривляющегося хитрого змея¹.

Общеизвестно: принудительность восприятия — замаскированная сила всякой удачи в искусстве. У Толстого сила эта достигает такого давления, что, хочешь этого, или нет, после «Войны и мира» каждый обогащен и расширен на сотню чужих психологий. Как заскорузлая, в камень сбитая целина, поднятая могучим плугом, обсемененная, прохваченная теплым дождем, непременно даст и зеленые всходы, так без всяких усилий со стороны читателя, кровно, плотски, протекает в нем Толстой. По-своему, по-толстовски, он роднит его с чужим человеком и зверем, и с травой, и с землей. Толстовский читатель Толстым вспахан, обсеменен: он зацветает Толстым так ярко, что уже путает собственное детство с «Детством и отрочеством». Толстой в разной степени — отец каждой современной души.

То, что Толстой сделал с плотью и кровью читателя, Достоевский делает с его нервами и совестью: большую или меньшую кладет печать *свою*.

И читатель приучен чувствовать через Достоевского, видеть через Толстого или иного писателя, с которым у него вышла своя, индивидуальная встреча. Словом, писатели читателя досоздавали: приучили его быть пластилином, и читатель полюбил, чтобы его лепили.

Но вот появляется особенный, новый писатель с пренеприятными предложениями: взять читателю свое пластическое усовершенствование *в собственные руки*. При этом, мня себя гражданином не только вселенной, но и всего космоса, «выйти из рамок»! И не так, чтобы эти рамки раздвигать понемногу, проводя выше линию горизонта, набавляя неба и окрестностей, а без лишних слов взяться за подрамок руками и выпрыгнуть вон наподобие гоголевского портрета².

Это гимнастическое упражнение — очередная необходимость, ибо «порог сознания — сознанию уже не присущ» — и географии пора быть упраздненной.

Андрей Белый утверждает в «Кризисе жизни», что сфинксовы тайны можно увидеть совсем не в Египте, а на улице. «Для этого только нужно управление мускулов, способных подымать за порог положенных стен»³.

Заражаемость в этих новых способах восприятия бессильна; без *собственных творческих усилий* читателя никаких тайн ему не прозреть, и улица по-прежнему останется для него только хорошо или худо мощеным пространством.

И вот одна из причин антипатий к «Петербургу»: вкус к безработной приятности в литературе, тяга к волнению только знакомому.

В «Петербурге» ничего нет утробно-теплого, никакого букета вокруг людей и вещей, да просто никакой нет привычной текучести жизни. «Петербург» это какой-то на диво *пропетый гербарий*.

Слова инструментованы так, что по ним, как по нотам, можно писать партитуры; рисунком, прочерченным чуть тверже, как это бывает в сухом растении, обнаружена тончайшая новая графика, незримая в живом организме. Так наблюдаем на бабочке при утрате нежнейшей пыльцы ее крыл.

Да, в пропетом гербарии «Петербурге» нет пыльцы крыльев бабочки, нет последнего плотского покрова, нет трепетов, запахов «Песни песней», которые, как беспроволочный телеграф, смыкают сердце с сердцами.

Автор «Петербурга», так чутется читателю, — это новый какой-то Гомункулус, заключенный в реторту, играющую ослепительной радугой; сквозь новую ее семицветность по-новому преломляются вещи. Но условие видеть по-новому — попасть за стекло. Попадешь и увидишь «Петербург» уже не только событием в области стиля и инструментовки, а как *могучий толчок к расширению познания*, к уменью на улице видеть «сфинксовы тайны». Но не пойти на условия автора, значит увидеть сплошной хитрый выверт удава Каа.

Бывает, что автор «Петербурга» из своей реторты выходит, но и тогда, взамен утраченной последней земности, между собой

и рождаемым он кладет прослойку чьей-нибудь психологии. В «Петербурге» взято преломление через Достоевского, Гоголя, Пушкина. Бывает же с А. Белым и так: он себя самого разлагает на творца и творящего, и с знающей улыбкой да Винчи отходит в сторону. Читателю, не развившему нужных мускулов для выхода за порог положенных стен, такая сложность восприятий утомительна. И признается он, что рад по-детски, просто собачьим повадкам бульдожки Аблеухова. Рад домашнему, простодушному звуку его сопенья приплюснутым носом, без всякой мудрености обертонов. На весь роман бульдожка один в простоте, и Фаустов пудель⁴ ему не закон, он до последней страницы знает себе ходит собака собачкой. Вокруг же всех прочих персонажей, нет-нет, а мелькнется читателю совсем было забытый грубиян из Тургенева и, как в «Дворянском гнезде», нагрубит: «А ну-ка, их вилами в бок, чтобы на свой голос взяли!»⁵

Словом, если читатель человек искренний, то он признается: удивительное искусство автора воспринимает он почему-то как *искусственность*. Один бульдожка ему родной земляк с дальней родины в этом гербаризированном мире.

Есть два лика художников: одни, как бы ни был велик их дар, отражают вселенную, покорные вдохновению, которое льется на них, как ровные нисходящие лучи в картинах прерафаэлитов. Другие, и их очень мало, как Леонардо да Винчи, являются совсем *новой волей*, для созидания совсем *новых ценностей*. Не они зеркало вселенной, им вселенная *материал*. У Рафаэля совершенно незнакомые люди, у да Винчи *новая* порода людей. Впервые и Креститель, и Монна Лиза — мучительны; но, полюбив их, скупаешь с другими.

Но читатель желает эмоций немедленных и доступных и, не получая привычного, ищет, кого укорить: себя или автора? И вот внезапно, ничтожнейшая, в буквальном смысле самая низменная подробность туалета дает ему новый ключ к расшифровке «Петербурга», уничтожая досадность дилеммы.

Впрочем, после того как насморк Наполеона оказался решающим европейским событием⁶, «ничтожность» события упразднена. И почему бы последнему обстоятельству туалета героя романа, зеленой штрипке брюк Николая Аблеухова, не пролить света на взаимоотношения большого произведения и его недоуменного читателя?

ШТРИПКА

Если точно вся литература есть не более, как «явление стиля»⁷, что не без остроумия утверждают иные исследователи сло-

ва, то автор, режиссер и владелец реквизита человеческой комедии, не должен сбиваться в его иерархической оценке.

В добрую старину, когда произведению искусства наивно предъявлялись права диктатур: сердца, мысли или «честного направления», автор твердо знал, что вот это — герой, тот — статист, здесь важнейшие, там пустяковые артикли реквизита. И всему — соответствующая номенклатура.

Так и сейчас: при цеховом ощущении себя «литературных дел мастером» постановление об иерархии сценария должно пребыть в прежней силе, а под номенклатурой скрываться как раз то, что указано. Но вот автор «Петербурга» в человеческой комедии — как чужой, и в реквизите он путает. А иерархическую оценку смещает легкомысленно: там, например, где Достоевский, величайший знаток эффектов, определяет «скипетр», А. Белый меняет «штрипки».

Достоевский — особый мастер ставить человека в «*позорящие обстоятельства*», как символическое выявление его тайной и позорной сущности. Чем глубже, чем сложнее человек, тем углубленнее при нем и «позорящие обстоятельства»; они уж не только внешность и психология — они метафизическая данность. За скуку своей безупречности освобожден от этой повинности разве только один «Идиот», да и то не фактически. Всем прочим людям, иногда умным и добрым, чаще неумным и вовсе недобрым, всем мелковатым и путанным, Достоевским предписана ежеминутность «позорящих обстоятельств».

В изображении им этой незримо-мучительной пытки, конечно, и тени нет пресловутого «жестокоего таланта»⁸, навязанного ему моралистами, а одна бесконечная глубина человечности.

Самые прекрасные объективные истины светят лишь в дни покоя, свои же *действия* человек решает только под молниеносными выкладками былых опытов своей радости и *своего* страдания. Вперед каждый движется только *своим*, одному ему ведомым путем... И для реальности и быстроты движения осознание своей неправоты, глупости и безобразия и есть та благодетельная шпора, которая ускоряет бег коня до перелета над ямой. Человек же над какой-нибудь ямой — всегда.

Позорящие обстоятельства — один из главных *творческих трепетов* Достоевского.

И вот читатель смущен: зачем автор во всех главах «Петербурга» широко применяет прием, с которым нигде не становится первым у источника, не дает совсем нового звука, а берет перевозвук Достоевского слегка ироническим эхом. Ведь превращая «позорящие обстоятельства» в величину отстоявшуюся, А. Белый убивает всю их динамику. Больше того: этот вечный двигатель, один из признаков самодержавия личного начала, его скипетр, капризно

выхватывает из рук героя и совершенно формально перемещает ему под сапог какую-то... штрипкой.

После ряда «позорящих обстоятельств» между ангелом Пери и Аблеуховым, в решающей сцене у Зимней канавки, где «Герман повел себя, как карманный воришка», и в конце концов в красном своем домино растянулся на мостике, и «тогда из-под складок атласа трагически показались панталонные штрипки (эти штрипки-то окончательно вывели ее из себя). Ну, какой же она может быть Лизой, когда Германа нет».

И вот благодаря этой штрипке, формально пропетой на тему «Подполье», весь драматизм героя превращен в арлекинаду, оскорбленная романтика героини — в манекенность кукольного театра.

О недостатке оригинального творчества в «Петербурге» не может быть и речи, тем сложнее загадка этой его настроенности под режиссуру Достоевского с перемещением ценности реквизита. Читатель насторожился: не провокация ли? Но против воли, плененный искусством автора в «лаках, лосках и блесках», уже добродушней решает: автор просто нездешний.

Известно, что при наборе «Петербурга» в типографии не хватило буквы Л. «Автор лунный какой-то...»

И провинциальным символизмом вымещает читатель за непонятности книги:

— Автор — леник луны, инопланетный гастролер!⁹ В инопланетность уводит и нас...

Догадка близка к истине. Да разве у здешнего, у земного, могла бы выйти такая путаница в реквизите, что уж лучше б ей быть злоумышленной?

На балу у Цукатовых появляется некто, Печальный и Длинный, с такими особыми приметами: «белое атласное домино, белая маска на лице, из-под ее кружев связка спелых колосьев вместо бороды». Прикосновение Софьи Петровны Лихутиной обнаруживает, что руки у Печального деревянные. Когда он надевает на белое домино рваное пальтецо, из рукавов висят длинные кисти-лилии...

Кто этот мистификатор? Тронуть его лилию — лилия отпадет (прикреплена к деревянной руке), снять масочку — пусто, торчит связка спелых колосьев. На улице Печальный, совсем как каждый, крикнул: «Извозчик!» И тут же он говорит вдруг слова, единственные, которые к лицу лишь такому, кто так жил и так умер, что стал примером каждому: «Вы все отрекаетесь от меня, я за вами всеми хожу. Отрекаетесь, потом призываете».

Так вот о ком думал автор...

А ведь читатель совсем было припомнил «Бесовское действо» Ремизова и принялся уже высматривать английскую булавку, ко-

торая понадобилась «Главному», чтобы пришпилить обличительный хвост¹⁰.

Читатель ставит в укор автору нарочитость трактовки ряженого, зовет «дрянным бодлэризмом» удушливый дух хлороформа в местах, доселе окуряемых ладаном, а все лирико-эзотерические отступления бранит уже просто, без аргументаций.

Но окончательно и бесповоротно рассержен читатель, когда Андрей Белый, преследуя все те же «подводные цели», взрывает Фальконетову неподвижность некоего заученного в хрестоматии момента.

ПЕТР В САМОВАРЕ

Петр Великий, великан по духовному размаху и физически почти трех аршин росту, сворачивал в трубку серебряную тарелку и резал кусок сукна на лету. Маленькие, точно наклеенные усы на лице круглом, прекрасном, как солнце, или гневном, «как божья гроза»: словом — лицо гения. И к этой внешности и формуляр гениальный:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник¹¹.

Это на троне, а дома, в виде отдыха, знание 14 ремесел в совершенстве, почему бывал как у себя в любой мастерской и на фабриках. И это все мимоходом, безотчетным позывом, органической потребностью. Труд — как дыхание.

После Петра остался Петербург, флот, армия, бесчисленные вещи собственной поделки, от шляпки до табакерок, и вещественный документ практики зубоврачебной — почтенных размеров мешок собственноручно надерганных зубов.

Гениальный самоучка, хозяин-работник и царь-мастеровой по заслугам вознесен Фальконетом, по заслугам воспет Пушкиным.

Какую же новую, неуважительную непонятность делает автор «Петербурга» с могучей цельностью этого облика? Для чего разлагает его на гротески, карикатурирующие великолепие «Медного всадника»?

Два века тому назад сверхчеловеческой воле Петра удалось свершить беспрецедентное магическое действие: из тьмы лесов, из топи благовоний вызвать и заклясть к жизни красу и диво полных стран. Финские болота закрещены были Петром прямыми линиями, такими твердыми, что А. Белый через два века все еще берет от них силу, и, проведя через Александровский строй беломра-

морных колоннад, кристаллизует их в государственное вдохновение сенатора Аблеухова, провоцируя его произвести последнее покушение «с негодными средствами», дабы огеометризировать всю «Российскую империю». До него «империю» пробовали и бюрократизировать и подмораживать.

68-летний сенатор с каменными глазами, окруженными черно-зелеными провалами, завершен до формулы, до геометрического выражения. Лицо его — каменное пресс-папье, призма; и в конечном космическом завершении вожделеет этот сенатор-призма включить и обывателя в свою однобокость-квадрат. Это когда «сеть параллельных проспектов в мировые расширится бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя, чтобы»...

Так в геометрическом дьявольском гротеске сенатор, с лицом-призмой и ушами, возросшими из ушей Каренина¹² в какие-то зеленые лопухи, кастрирует в «Петербурге» всеобъемлющей бющее жизнью многозвучное дело Петрово.

Внешний облик Петров — лицо гения, солнечного существа — с той смехотворностью, с какой самовар безобразит красавца, искажает некий Дудкин. Вместо незабвенного

Какая дума на челе,
Какая сила в нем сокрыта.
А в том коне какой огонь?¹³

картина такая: жирный труп с рассеченным животом и торчащею толстой пяткой. Верхом на трупе «фигурка с белым лицом, вне себя; у нее были усики; они вздернулись кверху, он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он; по его лицу через нос, по губам — уползало пятно таракана».

И опять, словно задавшись непонятной целью глумиться над зрителем бесчинством с сценарием, живее живых, сверхчеловеческой жизнью оживляется А. Белым даже не Медный всадник, а тень этой тени Петра.

Как легкая сажа, отлетает от Медного всадника легкая полутьня и, превратившись в сорокапятилетнего гиганта, в глазах которого сверкают зеленоватые искры, эта тень тени, как подлинный Петр, начинает вершить чужие судьбы. Опрокинув не один стакан огненного аллаша, как делал живой Петр в кабачке с собутыльниками голландцами, медноголовый гигант одним движеньем своей многосотпудовой руки снова губит без возврата героев романа, как сгубил некогда Медный всадник Евгения.

Читатель бежит к Ницше за фонарем «вечного возвращения», но лучи фонаря, преломляясь об иноземную сферу автора, не светят ни зги.

И вдруг, прерывая эти деликатно-просвещенные упражнения, раздается опять грубьянство Пигасова¹⁴:

— Да где, черт возьми, тут зарыта собака?
Ну что же, попытаемся собаку отрыть.

ОТРЫТИЕ СОБАКИ

Конечно, взятая в руки лопата еще ровно ничего не предрешает. Возможно, что отрытый зверь окажется зарытым совсем не автором. Но попытку идти по следам можно сделать. Только попытку.

В летописи мира, хранителе вымерших цивилизаций, всего того, что отпечатало свое слово и свой лик во временах — не историей и не статистикой представлено существо вещей, а медиумизмом художника. Столетия средних веков — «Божественной комедией» Данте и душа мертвой Испании — неумирающим Дон-Кихотом.

В отделе «Россия» одним из документов исчерпывающих окажется «Петербург» А. Белого.

Два гения у колыбели этого исторического существа: Петр — родитель, Пушкин — духовный восприимчик.

В «Пиковой даме» и «Медном всаднике» дает Пушкин зачатки всех психологий, которые могут возникнуть и развернуться в самом «умышленном и фантастическом» городе мира. У Пушкина: существо, вещь, действие взяты в таком совершенстве соотношений, что чуть не каждое предложение таит возможность развития в целостный организм. Намеки Пушкина прорастают в пышный цвет у Гоголя и Достоевского; последний урожай собран А. Белым. Все психологии, зачатые Пушкиным, А. Белым в «Петербурге» завершены до истощения питавшего их мыслеобраза и сгербаризованы для отдела «итогов».

Генетическая связь «Петербурга» с Пушкиным несомненна; неслучайны из него эпиграфы ко всем 8 главам романа. Любопытно проследить родословное дерево персонажей.

Герман — зародыш интеллигента и разночинца по признакам: не роводит, беден, самолюбив.

Едва вместо службы военной окажется штатская — вырастет тот первый обиженный чиновник, который в русской литературе даст такие богатые разновидности у Лермонтова, Гоголя, Достоевского с фабулой, до странности совпадающей.

В самом деле: первый обиженный петербургский чиновник у Лермонтова в «Княгине Лиговской» сбивается с ног незнакомым офицером Печориным¹⁵.

Гоголь тщетно попытается чиновника этого придушить в многочисленных канцеляриях. С распалившимся самолюбием и помневший, он опять пойдет гулять по проспекту.

Новый, опять незнакомый офицер окончательно столкнет его с Невского в «Подполье» Достоевского.

В долгом и злом одиночестве чиновник еще умней, но в той же мере и злей. Обиду свою он выращивает до сгущенной силы, до чудовища, которое, овладев им, в свою очередь вытолкнет его из подполья уже для действия во что бы то ни стало.

Но какое же действие во власти бестворческого самолюбия, иссопавшего организм и устремленного вовне?

Нетворческая сила предпримет и действие нетворческое, разлагающее ткань жизни; нечто вроде действий Липпанченки.

Так, «особая примета» Германа, как гоголевский «Нос», отделившись от владельца, обрстет собственной биографией, и в последнем итоге существования своего, в романе А. Белого — *проводатор*.

Проследим, какие дальнейшие видоизменения претерпевает вторая «особая примета» Германа, интеллигентская: способность *думать* и переходить *за черту и меру*.

Родоначальник этого революционного бытия — отец соответствующих психологий фантастического и злоумышленного города — Петр сгербаризован в «романе итогов» как *воля*. Оттого-то даже «тень тени Петра» у А. Белого живет всех живых. Воля, собравшая воедино все силы души, свинченность до предела, нечто вышедшее из-под знака судьбы, — не гниет. Спинозовская приведенность к «необходимости собственной природы» переживает жизнь тела. Больше того: она как мыслеобраз влияет без тела сильнее, чем в теле. Таков мыслеобраз Сократа и основателей всех религий.

Мыслеобраз Петра — крепкие дрожжи. Зов его — от человека к сверхчеловеку. Путь его — бесстрашный и опытный: путь *свершения*. Но удачен этот путь при одном условии, которое так блестяще он выполнил сам: *не во имя свое*. У Петра было «во имя» — Россия.

История обличает, что Петр, человек, то и другое преступил, не дрогнув пред убийством и сына. Но в той же истории, где сочитаны грехи человека, бессчетны труды и дела Петра сверхчеловека. И вот: убивая, он не убийца. *Дело* Петрово окрылило Петра, он словно всегда на коне, все его темное где-то внизу, осело туманом... Но полет вихрем туман рассекает.

Туманы съедают одну лишь бескрылость, ненайденность формы и движения и обманывают только тех, кто ищет обмана.

«Здесь все обман, все мечта, все не то, чем кажется», напрасно станет предупреждать Гоголь¹⁶. Не послушает его слабодушный художник Пискарев, бросит свой верный компас, кисть и палитру, и поверит миру тумана на Невском. Свою «Прекрасную Даму» спутает с дамой легкого поведения.

«Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают тени в людей, а людей в тени прохожих», скажет и дока-

жет автор «Петербурга». Грезы же «Подростка» о том, «что подыметя вместе с туманом и исчезнет, как дым, и весь осклизлый город»¹⁷, — неверны.

Петрово творение стоит. Найденной формой туман побеждается. Стоит и вознесенный конем всадник, чей мыслеобраз — психический центр влияний два века. Он — волевой магнит, к которому влекутся, бессознательно опьяняясь его сверхчеловеческим зовом, все психологии, отмеченные соблазном выхождения за черту и за меру. Но влекутся они без его предпосылки — на гибель.

Герман, Раскольников, Абреухов — в известном смысле апологеты Петра. Их неправота оттеняет его право: соблазненные далями, куда манит простертая властно рука, ринулись они без оглядки, не имея за душой никакого «во имя», и попали — в миражи.

Обманут графинею Герман; не туз — дама бита. Сильная воля, брошенная пред собою корыстно, вернулась обратно несытая и сглодала виновного, свела человека к маньяку. Так, неудачно владея пращой, ударишь камнем в стену и, отпрыгнув обратно, он пробьет твой же лоб. «Тройка, семерка, туз» — поистине адский пасквиль на высшую тройцу разума, чувства и воли.

Герман — ближайший к Медному всаднику, он отмечен первым, кто пожелал стать хозяином жизни. Герман еще из того же металла: чугунный и точный. Не потому ли в этом рассказе Пушкина Петербург еще взят без тумана; хотя, конечно, он уже *найден* и *дан* по скупому рецепту Флобера в своих двух важнейших, отжатых от подробностей признаках: *дождь и карета...*

Белый прибавит в «Петербурге» — *линию и туман*, а четыремя существительными лицо города будет закончено и готово для сдачи.

Герман чугунный, хорошо сложен, но у него профиль Наполеона. С ним проклятье чужого, другим оправданного очертанья. Не весь он сам.

«У него профиль Наполеона и душа Мефистофеля», — говорит об нем Томский¹⁸. И дальше: когда Лиза после убийства графини подымает заплаканные глаза на Германа, который, сложа руки, грозно глядит в окно, она поражается удивительным сходством его с портретом Наполеона.

Странное опять совпадение: у Раскольникова, этого Германа, из казармы попавшего в университет и вместо наук инженерных познавшего разновидности философий, тот же штамп Наполеона, но уже не на теле, а в душе. Это Наполеон зародил в нем «преступника». Раскольников — его жертва, и в кладовой «Летописи мира» может значиться среди прочих трофеев соблазнителя.

Чем дальше, тем сильнее преемственные носители преступления Германа карикатурят вдохновительный образ дерзанья Петрова, несмотря на их возрастающую будто бы сложность и глубину.

Раскольников обманут, как Герман графиней, своей старухой. Еще живой, убивая мертвую, он убил себя сам. И вот уже нет Раскольникова, он превращен в опытное поле добродетелей Сони.

Он капитулировал, а не возродился. Человек корыстен, и для прочности внутреннего роста это хорошо. Дешево уступить свой внутренний мир может тот, кому он дешево обошелся. Раскольников за свой опыт дал высшую ставку: всю радость, весь покой своей жизни. И чтобы поверить в перерождение его, возведенное в эпилоге, нужен человеческий документ такой же подлинности новой жизни, как «Фиоретти»¹⁹ бывшего гуляки, ставшего блаженным Франциском.

Недостаточно уху слышать осанну — нужна вся достоверность вина нового. И нам важно знать, *как и чем* заселилась пустыня, а не громок ли был возглас...

Если Герман, зародыш интеллигента, еще только начинает думать и, когда другие играют в карты, «стоит часами безмолвно», то преемственный ему Раскольников подлинно знает «одной лишь думы власть»²⁰, забившись на своем чердаке от всего мира.

У мысли, взятой, как содержание жизни, два главных пути: на одном веки расставлены на все времена рукой Гёте в назидательной судьбе Фауста: через мысль к совершенью, от свершенья к служенью.

Другой — путь мысли нарождающей. Слишком часто — путь русской интеллигенции.

И вот: в Германе завелся Раскольников, в Раскольнике зачат бестрепетно Аблоухов. Для точнейшей генеалогии установить можно так: Иван Карамазов, приняв в себя опыт Раскольникова, отработал его в более тонкий вкус к «бескровным свершениям» с умыванием рук. Дальше: в белых ночах фантастического города, к здоровому, злодейскому мыслеобразу Германа, в час очередного космического эротизма, свершилась прививка метафизической похоти Ивана Карамазова — и возник Николай Аблоухов.

Итак: Герман, Раскольников, Карамазов — Николай Аблоухов.

Как и его предшественники по дерзанию «перехода черты и меры», Аблоухов хозяином жизни не станет, из-под знака судьбы не уйдет, он обречен подчиниться символизму герба своего рода: рыцарю, прободенному единорогом.

Герман, Раскольников, Карамазов: ведь он к тому же еще и Евгений, сраженный рукой всадника. У Германа не совсем, но свое лицо есть, у Раскольникова уже лица невозможно запомнить, хотя в какой-то главе и есть описание, но никто не помнит, до такой степени оно уже не лицо — а психология.

Николай Аблоухов с его шапкой слишком белых волос, преследующих с назойливостью парика, гримируется А. Белым то в ставрогинскую маску красавца, то в маску уroda с лягушечьим

ртом. И в том и в другом случае он не обнаруживает ни черточки лица человека.

И как обнаружить ему принадлежность к тому, чего в нем нет вовсе?

Николай Аблеухов — не человек, а какое-то органически притворное существо, которое, будучи, например, насекомым, обнаруживает видимость листа, словом, предается мимикрии.

Под внушающим доверие флагом скепсиса он приспособливает ум стать «великим убийцей реального», он посредством ума выветривает сердечные нервы всяких «во имя» и превращает свою жизнь в пародию, подобно тому как отец его, сенатор, превратил свою жизнь в нумерацию.

Спасаясь от разорения собственной души. Николай Аблеухов, как в последнюю защиту, укрывается в честную Кантову крепость; плющом обвивается вокруг Канта, паразитирует на Канте, отдыхая на нем, как на утесе, от безумных круговращений своей несобранной широты. Но «бич во плоти» — бактерия метафизической похоти Карамазова — выгонит его вон из чужой твердыни и при помощи мудренейших упражнений на окончательную «остуду сердца» научит какому-то беспардонному «пролитию» во вселенную.

Путь подлинной эволюции человека — расширить свой домашний незатейливый ритм до ритма вселенского, но не иначе как храня кровную, любовную связь со всем миром и стенающей тварью. По мере же своей широты ум умножает свою ответственность. Николай Аблеухов Голгофу круговой поруки благополучно огибает, ибо чувство связи с чем бы то ни было он давно из себя вытравил, а сознание свое приспособил выщелкивать из себя куда угодно просто-напросто вон... да хоть в лампу.

Свидетель автор: «Сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола... а тело свое он чувствовал пролитым во вселенную, т. е. в комнату. Голова же этого тела смещалась в голову пузатенького стекла электрической лампы».

Николай Аполлонович научился и пульсировать с «космическим телом», словом, завершил полный курс своей «безголгофной мимикрии». Но несмотря на его умудренность и способность вращаться в атмосферах тончайших — у него общая участь с мышонком, защелкнутым в мышеловку, в ту минуту, как революционер Дудкин передает ему «некий узелочек».

Короче говоря: как Герман и Раскольников, обманут судьбой и Аблеухов. Его беспочвенный выход «за черту и за меру» без всякого «во имя» не сделал его обладателем никакой новой действительности, превышающей нашу действительность, а обладателем всего лишь... «сардинницы ужасного содержания». И хотя по эпи-

логу он в конце концов приведен автором в Назарет, символическое месторождение в духе, как не верится в сибирский рай Раскольникова, так же не верится и возрождению Аблеухова. После столь прочной «остуды сердца» мало отрастить золотую лопатообразную бородку и взять в руки томик Сквороды...

В Николае Аблеухове, думается, дал нам А. Белый картину интеллигентской болезни предпоследних дней нашей истории, и назвать ее можно: «*mimicria mystica*». Переболела ею та часть русской интеллигенции, которая через так называемое декадентство устремилась к псевдосимволизму, поняв его внешне, а не как перестройку всей жизни.

Пройдет десятилетие, Николай Аблеухов может стать нарицательным именем, как Печорин, а микроб аблеуховщины дополнит собою семью раньше открытых микробов «достоевщины и чеховщины». Кстати, аблеуховщина не есть ли прямая преемственность чеховщины?

Этому предпоследнему заболеванию уже дан исчерпывающий диагноз, но главный признак его, *пустынность* — еще можно бы и оспорить. Чеховцы не пустынные, они повышенно нежны сердцем, богаты чувством, часто живой мыслью. Но они словно жертвы той хитрой осы, которая умеючи разит жалом центр движения у добычи. Чеховцы — оцепенелые. От их неподвижности две нисходящие линии: в провинцию (буквально и символически) и в столицу. Обе линии с определенным трупным запахом. Разложение «провинциальное» выражено и закреплено в классическом мастерстве «Мелкого беса» Ф. Сологуба и в символике живописи Е. Замятина «Уездное». Но об них речь особая...

Разложение же столичное — аблеуховщина.

А. Белый угадал верный момент для подведения итогов двухвековому историческому существу «Петербурга» перед возникновением в нем, с новым именем «Петроград», новых центров влияния. Отсюда, при подведении итогов, обоснованность реминисценции всех крупных творцов, пропущенных через последнее преломление — творчество самого автора. Так нужно было для задания.

А задание — сдача в летопись мира отжившего исторического существа «Петербург», рожденного Петром, осознанного Пушкиным, через Лермонтова, Гоголя, Достоевского вошедшего в зрелость.

Андрей Белый это историческое существо похоронил по первому разряду в изумительных словосочетаниях и восьми главах, а в качестве реликвии мастерски закрепил: *каменное пресс-папье, штрипку, ножницы* и прочие аксессуары покойника.

