

Александр Эткинд

**МОЛОДЦЫ:  
ОТ ЗОЛОТОГО ПЕТУШКА К СЕРЕБРЯНОМУ ГОЛУБЮ  
И ОБРАТНО В ПЕТЕРБУРГ**

Царь обратился за помощью в военных делах к мудрому человеку из народа; и тот помог, но так, что царские сыновья убили друг друга. Человек этот был скопцом и в оплату услуг потребовал, чтобы царь отказался от любимой женщины. Тогда царь убил скопца и погиб сам. "Сказка – ложь, да в ней намек". Не прошло и ста лет, как другой царь и вправду обратился за помощью к мудрому человеку из народа; тот помог, но царские подданные убивали друг друга больше, чем прежде. Этот старец, в противоположность предыдущему, очень любил женщин. Его убили. Скоро убили и царя.

Пушкинский "намек" был не для всех: "Добрым молодцам урок". По словарю Даля 'молодец' значит "юноша, парень, [...] нестарый холостяк": хорошее слово и само по себе, а особенно с уточнением 'добрый'. Сравните, однако, как ужасающе зло реализуются эти значения в *Молодце* Цветаевой, под женским пером. Все же *добрые молодцы* тоже заслуживают того, чтобы писать о них и об уроках, ими для себя назначенных.

**Дадон**

Гендерная ориентация *Сказки о золотом петушке* (далее – ЗП) создается наложением нескольких уникальных черт: прозрачной символикой *петушка*; гетерозротизмом царя; скопчеством его магического помощника.

Царству Дадона досаждают враги. За содействием царь обращается к "мудрецу, Звездочету и скопцу". Тот дает царю золотого петушка, который осуществляет функцию внешней разведки. Новый помощник обозревает границы царства и криком оповещает о направлении враждебной атаки. Мир обеспечен самим присутствием петушка, но через пару лет новая стратегия приводит к самым неожиданным результатам. Петушок указывает на восточную границу, и царь шлет туда старшего сына с войском. Тот пропадает. Проходит семь дней, "Петушок кричит опять". Царь

отправляет на войну младшего сына с войском. Пропадают и они. Вновь кричит петушок, и царь сам отправляется к восточной границе, чтобы найти побитые войска обоих царевичей и их самих. "Что за страшная картина! Перед ним его два сына [...] Оба мертвые лежат Меч вознивши друг во друга". Эмоциональный Дадон стонет и воет, и от его плача сотрясаются горы.

Но ни у царя, ни у читателя нет времени задуматься над обстоятельствами гибели царских сыновей. Из шатра выходит женщина. При одном взгляде на нее царь забывает и военное поражение, и личное горе. Женщина вводит царя в свой шатер и укладывает "на парчовую кровать". Царь относится к новой подруге с тотальностью и магием, которые свойственны любви: "Покорюсь ей безусловно, Околдован, восхищен" – так описана зависимость царя от его возлюбленной.

Не выходя из ее шатра, царь проводит тут "неделю ровно". Отец забывает о сыновьях с этой женщиной, из-за которой они убили друг друга: "И забыл он перед ней Смерть обоих сыновей". Но читатель, конечно, помнит о них. В течение отведенной каждому из них недели братья последовательно, друг за другом занимались в этом шатре тем же, чем после них занимался их отец. Поэтому они убили друг друга и поэтому были "без шоломов и без лат". Со стороны Дадона, акт забывания вполне равносителен сыноубийству. Победителем в борьбе за женщину оказался отец: отец своих сыновей и еще, как сказано в тексте, "Отец народа". Женщина достается ему, и он торжественно везет ее в свою столицу. Его встречают как победителя, хотя победу он одержал только над своими сыновьями.

Перед нами – классическая история всеобщей борьбы мужчин за женщину, история конкуренции между сиблингами и поколениями. Да, это эдиповская история, только рассказана она с позиции отца, а не сына: Лая, а не Эдипа. Такой поворот темы позволяет Пушкину включить в трагическую игру любви и смерти третий компонент – власть. В следующем столетии такой же поворот совершил Фрейд, чтобы распространить свой эдиповский миф на проблемы масс. История бунта против отца, рассказанная с точки зрения сына, дополнялась историей подавления сыновних бунтов, рассказанной с точки зрения отца и вождя. В терминах Фрейда, это был переход от анализа индивидуального страха кастрации к анализу социальной угрозы кастрации. На деле психоанализ переоткрыл то, что давно знали и литература и история: что главная человеческая тревога целенаправленно распространяется властью в ее властных интересах.

Но угроза угрожает угрожающему. Во фрейдовском мифе отец и вождь, грозивший своим сыновьям кастрацией, со временем сам подвергается таковой: выросшие сыновья устраняют отца со своего пути к женщинам и власти. В пушкинском мифе царь, вернувшись со своей женщи-

ной в столицу, встречает скопца. "А, здорово, мой отец" – уважительно приветствует его Дадон. Царь, "Отец народа", признает в скопце собственного отца. Но и этот своеобразный отец тоже требует у сына его женщину.

"Крайне царь был изумлен": герой только осваивает логику полового мифа и думает, что, приняв в отцы скопца, он уклонился от неизбежной расплаты. Тут Дадон произносит свое замечательное: "Но всему же есть граница" и недоумевает: "И зачем тебе девица?" Этому отцу, в отличие от Лая и от самого Дадона, женщина нужна не для собственного употребления; и именно поэтому требование скопца оказывается бесстрастным, обобщенным символом отцовской власти. Особенный отец, придуманный Пушкиным – отец-скопца – представляет собой поистине "страшную картину": угрозу, вызов и испытание для мужской сексуальности и человеческой свободы.

Герой Пушкина принимает вызов, платя полную цену. Отказавшись выполнить просьбу скопца, Дадон не сдерживает царского слова и, таким образом, жертвует честью. Войдя в конфликт с мистическими силами, которые обеспечивали безопасность царства, Дадон жертвует властью. И, наконец, он жертвует и жизнью. Дадон отказывается отдать женщину в обмен на власть, и его убивает та мистическая сила, которая воплощает здесь власть: петушок, отчужденная от скопца и самая могущественная его часть. Тот, кто принял помощь скопца, будет вынужден расстаться со своей собственной сексуальностью; тому, кто хочет изменить природу ради власти, придется иметь дело со своей собственной природой, – таков "урок" ЗП.<sup>1</sup>

Его серьезность показана символикой числа, вообще важной для Пушкина, а здесь выдержанной с редкой последовательностью. Весь сюжет ЗП организован циклическим восьмидневным ритмом. Петушок каждый раз кричит на восьмой день, дав обоим сыновьям Дадона по неделе на то, чтобы насладиться царицей, а потом умереть; "неделю ровно" гостит у нее и Дадон, чтобы отправиться в путь и быть убитым на восьмой день. Итак, сыновья Дадона и сам он получали удовольствие по семь дней, чтобы быть наказанными за него в восьмой день недели. В иудеохристианской традиции восьмой день после семи дней творения – день мессианского свершения и высшего суда. В рамках недельного цикла восьмой день есть символ выхода из времени, перехода во вневременное состояние бытия. В Евангелие от Иоанна (20, 26) воскресший Христос является через восемь дней. На восьмой день как день Апокалипсиса или Евхаристии указывают Откровение Иоанна, Книга Еноха, св. Василий Великий, св. Августин Блаженный.<sup>2</sup>

В ЗП, в последнем большом поэтическом тексте, который был им написан, Пушкин подвергает ревизии важнейшие для себя мифы.<sup>3</sup> В плаче Дадона над трупами сыновей слышны муки Иова, подвергшегося божественному испытанию; но в отличие от ветхозаветного праведника, Дадон восстает против мистической власти, требующей от него новой жертвы. История царя Дадона отклоняется и от истории царя Эдипа. Пока Дадон менял сыновей на женщину и считал такой обмен своей победой, он оставался в пределах эдиповского мифа. Но в финале Дадон совершает свободный выбор, и это специально подчеркнуто Пушкиным. В своей смертельной схватке с мистическим авторитетом Дадон похож скорее на богоборцев Прометея или Иакова, чем на Эдипа или Иова, слепых и послушных жертв высшей силы.

Дадон – подлинный герой Нового времени; но в своем быстром развитии он перерастает и фаустовские рамки. В самом деле, отношения между героями ЗП до ссоры очень похожи на отношения между героями пушкинской же *Сцены из Фауста*. И у Дадона, и у Фауста есть магические помощники, избавляющие их от хлопот по удовлетворению желаний; и оба, Дадон и Фауст, сначала не задумываются о плате за эти услуги. Но Фауст не находит в себе сил разорвать свой контракт с дьяволом. Продолжая эксплуатировать нечистую силу, он вынужден отдать ей свою Маргариту; в конце концов, показывая Пушкин, этот Фауст приходит к магии чистого разрушения. Дадон же совершает именно тот выбор, который хочет, но не может сделать Фауст. Ссорясь с искушителем и предпочитая его услугам земные любовь и смерть, Дадон перерастает из доктора Фауста в доктора Фаустуса, из романтического героя – в героя модерна.

В конце концов, главный грех Дадона знаком и прародителю Адаму. Зло появилось среди людей после совершения первородного греха и по-прежнему связано с человеческой сексуальностью. Судьба Дадона – еще одно свидетельство в пользу того, что на земле, вопреки разным мнениям на этот счет, существует Зло. У скопцов был свой способ искупления греха и борьбы со злом, самый радикальный из возможных: искупление означает оскопление. Скопцы верили в то, что сами они с момента оскопления живут в раю, а по достижении определенного числа оскопленных добро воцарится на всей земле. У Дадона была на этот счет иная концепция: зло все то, что препятствует осуществлению его желания. Для автора, убившего обоих героев этой истории, трагизм ситуации состоял в невозможности здорового выбора между их идеями.

ЗП столкнул между собой проблемы, центральные для Нового времени: власть и любовь; революцию и сексуальность; мечту о тотальной перестройке человека и реальность его жизненного цикла. Утопии рассчитаны на бессмертных и бесполов, и если бы люди были таковы, утопия осу-

ществилась бы. Но люди не таковы, они рождаются и умирают, а посредине сталкиваются с тайной половой любви; и именно это делает утопию неосуществимой. Так распадались толстовские коммуны, когда кто-то из их членов находил себе пару и отгораживал свой угол; таков и опыт реального социализма, который знал, как решать все проблемы, кроме любви и смерти, и пытался отрицать существование того, чего не мог регулировать.

Персонажи ЗП напоминают о готических романах и сформированной ими поэтике союзов с нечистой силой; но динамика этой истории направлена в будущее, предсказывая антиутопические романы 20-го века. Как дидактический жанр, анти-утопия сродни классической притче, сказке с "намеком"; индивидуальность героя не так важна, как урок, который дается на его примере. Анти-утопия тяготеет и к роману,<sup>4</sup> потому что половая любовь — главный фактор, который сопротивляется утопической перделке человека. В классическом романе, начиная с Дон-Кихота и Кандида, любовная интрига оказывается сильнее социальной власти и идей, выдуманных культурой. Русский философский роман — *Мы*, *Чевенгур*, *Доктор Живого* — показывал: власть может переделать людей так, что почти все их проблемы будут решены, и лишь отношения между мужчиной и женщиной не поддаются перестройке. Утопию взрывает само существование пола и его производных — секса, любви, семьи. То же и примерно в те же годы утверждал Фрейд в своей *Массовой психологии и анализе человеческого Я*. У Замятина, Фрейда и других — Оруэлла, Хаксли, Набокова и других — была одна и та же, сверх-научная и сверх-литературная, задача: испугать читателя, показав, что те, кто хотят превратить его в народ, лишат его не только хлеба, но и секса.

"У всякого человека в нижнем месте целый империализм сидит", — говорит герой *Чевенгура*,<sup>5</sup> один из тех, кто разными способами пытался избавиться от этого наследства. Если бы Дадон отказался от своей дамы, в его царстве установился бы бесполой рай справедливости и безопасности. Но Дадон решает иначе: "всему же есть граница". Точно как герои замятинского *Мы*, пушкинский Дадон противопоставляет свою личность и сексуальность — кастрирующей надчеловеческой власти; и гибнет он так же, как гибли его литературные последователи — вместе с властью.

Утопия отменяет секс. Пол разрушает революцию. Русские скопцы честнее и буквальнее отнеслись к этой проблеме, чем другие экспериментаторы мировой истории.<sup>6</sup> Это и изобразил Пушкин в своей сказке, первой русской анти-утопии и одновременно — первом тексте об отечественном сектанстве в русской литературе.

### Дарьяльский

Герой *Серебряного голубя* (далее – СГ) Андрея Белого – типический представитель поколения, которое подарило миру русский символизм и русскую революцию. СГ – еще одна русская анти-утопия, в нем воспроизведен и пародирован центральный миф эпохи. Матрена, ее сожитель-столяр и другие сектанты-голуби воплощают в себе обычный соблазн *народа*, перед которым не могли устоять многие поколения русской интеллигенции – простую жизнь, восторженную веру, нерассуждающую мечту, особенные отношения между полами... Белый описывает все это с полным знанием дела. Предмет его реконструкции – отнюдь не реальная жизнь русских сектантов, а скорее "чаяния" интеллигенции, впрочем не менее реальные; и в его романе стоит искать не историческую правду о хлыстах, скопцах или других сектах, но анализ социально-мистических идей позднего народничества и предсказание его близкой уже судьбы.

Дав портрет силы, которая вела русскую интеллигенцию к катастрофе, Белый постарался объяснить, почему интеллигент не может уклониться и жить дальше. Сила эта, вообще важнейший предмет русской литературы, подверглась теоретическому анализу в *Вехах* одновременно с ее портретным изображением в СГ; Белый находился под влиянием Михаила Гершензона именно тогда, когда последний составлял *Вехи*, а первый – писал СГ.<sup>7</sup> Самое точное название, однако, соблазн народа получил в поздней прозе Цветаевой; *чара*.<sup>8</sup> Текстуальный ее образ Цветаева находила у Пушкина, в *Капитанской дочке* и *Истории Пугачева*. СГ – тщательный анализ этой *чары*, итог ее вскрытия и даже более того, целый анатомический театр. Мы знакомимся с чарой извне и изнутри, во всех ее проявлениях, в начале ее действия и в конце его; но показана чара не с отстраненностью анатома, а со смертным ужасом, который чувствует тот, кто сам лежал на столе и только что – на время – встал и осмотрелся.

Разочарованный событиями 1905 года, Петр уходит: из города в деревню; от атеизма интеллигенции – к апокалиптической вере и древним обрядам; от невесты с баронским титулом – к вульгарной любовнице. Все это он делает как свободный человек, зависящий не от рода и общества, а от собственных чувств и желаний – "прохожий молодец" (150),<sup>9</sup> как звал Белый таких людей и в СГ, и четвертью века спустя.<sup>10</sup> В своем выборе Петр инвертирует множество бинарных признаков, на противопоставлении которых строится обычно человеческая жизнь: он создавал культуру – теперь принадлежит природе; был богатым – стал бедным; занимал свое место в социальной структуре – теперь растворяется в бесформенной общине. Он сполна реализует программу, которую проповедовали несколько народнических поколений русской интеллигенции. Он принимает идею

именно так, как и требовалось ее принимать: отдаваясь ей целиком, со всем сознанием и бессознательным, и доводя ее до крайней, последней точки. И с ним происходит то, что часто, до и после него, происходило с его единомышленниками: он гибнет от руки тех, ради которых принес все свои жертвы.

*Чара* в СГ объединяет три своих обычных вектора – мистический, политический и эротический. Петр – жених интеллигентной Кати, но он уходит от нее к крестьянке Матрене; на стороне Кати – все существующие на свете женские достоинства, включая ее вполне искреннюю любовь к герою; на стороне Матрены – иррациональная, но абсолютно реальная сила, которая одна перевешивает замечательные качества Кати. Мировое зло здесь – женского пола, крестьянского сословия, сектантского вероисповедания, социалистических взглядов. Это зло абсолютное, самоцельное. Не имеющее каких-либо внешних оправданий. Оно влечет интеллигентного героя СГ столь же неудержимо, сколь и бессмысленно. Бесцельность жертвы героя подчеркнута всей фабулой; она не имеет ни рационального, ни мистического смысла ни с точки зрения убитого, ни с точки зрения убийц. Автор позаботился о том, чтобы каждый из соблазнов по ходу действия был бы обесценен и для читателя, и для самого героя. Матрена описана некрасивой, неумной и нелюбящей; ее сожитель столяр Кудяров – нелепый и жестокий интриган, который использует в корыстных целях яд и гипнотические способности (магнетизм, рассуждает Дарьяльский в минуту просветления); другие члены секты – заурядные убийцы, не наделенные вовсе никакими способностями; а социалисты, с которыми входят в контакт эти сектанты, способны разве что на поджоги крестьянских изб.

Как неоднократно отмечалось,<sup>11</sup> в конечном итоге Белый рассказывает свою собственную историю. В сокращенной версии она звучала так:

произошла ерунда; потом силы души были отданы Щ.; случился лишь ужас, приведший к ножу оператора; [...] ограбленный жизнью, я был загнан в свой утопический сектор служения общему делу; а дело-то наполовину выдумал; если бы я это осознал в 1907 году, я просил бы хирурга меня дорезать.<sup>12</sup>

В этом фрагменте из воспоминаний, относящемся как раз ко времени написания СГ, содержатся зерна многих его мотивов. Несчастье в любви (Щ. – Л.Д. Блок) соединяется с разочарованием в политических усилиях – и все это вместе создает некий "ужас" на грани самоубийства, принимающий формы хирургии. Телесные последствия наступают по мере того, как герой осуществляет свою философскую идею. Страдания его тела –

специально подходящая к случаю форма искупления его идеологического греха.

Как положено в философском романе,<sup>13</sup> практическая ситуация, которая осуществлялась в жизни героя СГ, была предопределена теоретическим творчеством, в данном случае его собственным. До знакомства с голубями Дарьяльский жил жизнью от них далекой, но писал он так, как будто уже являлся членом секты. Вот что говорит всезнающий автор о его стихах и о том, как отнеслись бы к ним целебеевские *сектанты*: "если б прочли они то, что под фиговым укрывалось листом, нарисованным на обложке книжицы Дарьяльского, – да, – улыбнулись бы, ах какою улыбкой! Сказали бы: 'Он – из наших'" (45). Иными словами, Дарьяльский сначала стал писать как *сектант*-голубь, а потом стал голубем и в жизни. Четверть века спустя и применительно к самому Белому, та же логика осуществления автором своего собственного текста оживает под пером Цветаевой, которая, анализируя странные танцы-кружения Белого в берлинском кафе, писала так: "фокстрот Белого – чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (мое слово) – *христонпляска*, то есть опять-таки *Серебряный голубь*, до которого он, к сорока годам, *физически* дотанцевался".<sup>14</sup> В обоих этих наблюдениях, Белого над Дарьяльским и Цветаевой над самим Белым, обнаруживается один и тот же феномен. Текст выходит за свои пределы: литературная поза становится жизненной ролью; текст автора осуществляется в его жизни; фабула становится биографией. В русском символизме эта идея связывалась с мистическим понятием теургии; в более современных терминах этот феномен выхода текста за пределы текстуальности можно назвать экстратекстуальностью, считая его особым и предельным случаем интертекстуальности. Его парадигмой в русской литературе является сцена из *Братьев Карамазовых*, когда герой, выслушав легенду об инквизиторе, в жизни делает тот самый жест, о котором только что узнал из текста.

Вымышленная Белым секта, соединяющая хлыстовство с социализмом и воплощающая собой *народ*, сливает в себе соблазны, которые герой не в силах преодолеть, хотя и знает их опасность. Последнее делает смерть Дарьяльского не просто злодеянием заговорщиков, как гибель Шатова в *Бесах*. Шатов, идя на свидание к убийцам, ничуть не догадывается об опасности; в отличие от него Дарьяльский знает о реальных намерениях его новых единоверцев и до последнего момента содействует им в совершении их преступления. Как раз во время работы над романом Белый перечитывал *Бесы* причем относился к Достоевскому "с великой злобой" и приветствовал убийство Шатова;<sup>15</sup> будто возвращаясь на место собственного преступления, он дважды ездил на место убийства в Петровское-Разумов-



ское. То, что Достоевский показывал как убийство, под пером Белого становится более похожим на самоубийство.

Белый ставит Дарьяльского перед той самой альтернативой, перед которой Пушкин поставил Дадона,<sup>16</sup> добровольно отдать обратно любимую женщину тому, кто ее предоставил, или погибнуть. Оба героя предпочитают смерть; из обоих текстов мы знаем, как она осуществилась. Но вместе с героями мы можем лишь догадываться о том, что означало бы отречение от любимой женщины и, значит, от собственной мужественности: и в обоих случаях очевидно, что если герой согласился бы с условиями своего партнера (скопца у Пушкина, голубя у Белого), он бы сам ему уподобился. Дадаистические имена героев, Дадона и Дарьяльского (в *Петербургe* эту фонетическую линию продолжит имя Дудкина), тоже несут в себе любопытную общность, в которой можно услышать не только жизнеутверждающее "да", но и протест против негативного, апофатического, кастрирующего мира их оппонентов.

Дадон лишь на время поддался чаре своего помощника из народа, но потом понял: "всему же есть граница!". Это понимание изменяет его поведение: он восстает против чары, чтобы убить врага и по-рыцарски погибнуть от его мести. Дарьяльский тоже вовремя понял, в чем его "ужас, петля и яма"; но в отличие от Дадона он, даже и поняв, не в силах освободиться. Белый тщательно показывает, что попытки сопротивления и бегства не удаются Дарьяльскому только потому, что их разрушает его внутренняя амбивалентность. В финальной сцене СГ элементы финальной сцены *Золотого петушка* переворачиваются: Дадона убивает петушок – сектант Сухоруков убивает Дарьяльского как "куренка" (377). Дадон убивает скопца своим жезлом – похожий на скопца Сухоруков убивает Дарьяльского палкой своей жертвы. Накануне Дарьяльский нерешительно, стараясь скрыть свои подозрения от своего убийцы и от самого себя, пытался не дать ему свою палку. Она, конечно, досталась убийце так же, как и многое другое, что со смешанными чувствами пытались отстоять русские интеллигенты. "Еттой я ево сопственной ево палкой, которую он у меня в дороге вырывал" (413), – говорит Сухоруков над трупом. Дадон в своей борьбе с народной чарой гибнет как рыцарь, а Дарьяльский как интеллигент: такова ключевая интертекстуальная оппозиция.

## Петухи

Метафорические и живые петухи постоянно сопутствуют Петру Дарьяльскому.<sup>17</sup> Это объясняется его именем и соответствующей евангельской символикой: петух, прокричавший апостолу Петру, в христианской иконографии считается его символом. На интертекстуальном уровне, однако,

кажется вероятным, что само имя Петра было определено подтекстом пушкинской сказки. Подтверждение преемственности текста от ЗП находится в СГ сразу же, на первой странице: "Славное село Целебеево [...]; туда, сюда раскидалось домишками, прибранными богато, то узорной резьбой, [...] то петушком из крашеной жести". Нам не сказано здесь, в какой цвет крашен этот петушок; но позже мы узнаем, что в лучах заходящего солнца, "в то время, когда запад разъял свою пасть", петушок становился золотым: "жестяной петушок, казалось, был вырезан в вечер зазорным, малиновым крылом" (71). Петр видит его именно в закатных лучах солнца; как тайный знак, его не видят православные обитатели села, а видят одни сектанты. "Были, правда, иные здесь люди, которые лучше поняли, что нужно моему герою, [...] куда устремлялся тоскующий взгляд его бархатных очей, [...] когда [...] кругозор пылал и светился вечерней зарей" (45). Иные люди называют себя голубями; видит же Петр в лучах закатного солнца, как мы уже знаем, петушка. А вот как смотрит на своего петушка царь Дадон: "на спице Видит, бьется петушок, Обратившись на восток".

В скопческой рукописи, опубликованной в *Белых голубях* Мельникова-Печерского, одном из важных подтекстов СГ, говорится о временах Александра I, "золотом веке" русского скопчества; здесь очевидна атмосфера пушкинского ЗП, и скопец с птицами появляется с востока:

Во славной России красно солнышко появилось и вся вселенная удивилась [...] Со восточной стороны сын Божий прикатитися в золотой колеснице, а вокруг райские птицы распевают гостю дорожному песню нову.<sup>18</sup>

Оба петушка, золотой в ЗП и жестяной в СГ, ориентированы по оси восток-запад, вообще определяющей для обоих текстов. В ЗП петушок кричит, обращаясь на восток; в СГ Петр внимает петушку, глядя на запад. Петух кричит здесь, когда солнце не всходит, а заходит, и кричит он тоже совсем особенно: "на все Целебеево прогорланил петух; и слышное едва пенье отозвалось будто бы из... впрочем, Бог весть, откуда" (227). Как кажется, загадка эта имеет отгадку: петух кричит в Целебеево с запада, потому что является символом Петербурга, города святого Петра. В пушкинской *Сказке*, как ее обычно читают, местом действия является Петербург; а в СГ пушкинский петушок кричит "будто бы из" Петербурга, указывая сюда, на Целебеево, как на угрозу государству. Местные *сектанты* ожидают, что на западе, в столице, крик петуха вызовет именно то, что предсказано в ЗП: гибель царя, крушение царства.

Но и в другом контексте, в помещичьем доме, Дарьяльский видит всю ту же пушкинскую картинку, петуха на спице; только здесь она инвертирована в зеркальном отражении в воде:

там, в озере, Гуголево; [...] обращенный, легко в глубине танцующий теперь дом [...] опрокинутый странно купол, и странно там пляшет проникающий глубину светлый шпиг, а на шпиге — лапами вверх опрокинулась птица; как все теперь вверх опрокинулось для него! И он смотрит на птицу; теперь лапами она оторвалась, и вся как есть она для него в глубину уходит (174).

Сцена первого свидания Петра и Матрены тоже стилизована под Пушкина. Свидание происходит у дуба ("Пятисотлетний трехглавый дуб, весь состоящий из одного дупла"). Как и у Пушкина в зачине *Руслана и Людмилы* (то же в прологе оперы Глинки), дуб используется здесь как метафора времени. Белый хочет видеть встречу своего героя с будущей любовницей на фоне всего хода русской истории, как ее важное событие. Проследим параллели с *Русланом и Людмилой*, на основе которых развивается сцена:

Еще неизвестно, что знал этот дуб (*У лукоморья дуб зеленый*); и о каком прошедшем теперь лепетал он всюю листвою (*Там лес и дол видений полный*); может — о славной дружине (*тридцать витязей прекрасных*) Иоанна Васильевича Грозного (*грозного царя*); может быть, спешивался здесь от Москвы захвативший в глушь одинокий опричник (*несет богатыря*) [...]; и долго, долго глядел тот опричник в бархатный облак, проплывающий мимо (*Там в облаках перед народом*); [...] а может быть, в этом дупле спасался беглый расстрига, чтобы закончить свои дни в каменном застенке на Соловках (*В темнице там царевна тужит*) [...] и еще пройдет сотня лет — свободное племя тогда посетит эти из земли торчащие корни (*И там я был, и мед я пил*); и вздохнет это племя о прошлом (*Там русский дух*).

Первая поэма Пушкина, как неоднократно отмечалось исследователями, наполнена неосуществленными желаниями и прерванными актами; для нашей темы существеннее то, что в *Руслане и Людмиле* эти кастрационные мотивы так же вкладываются в мифологизированный культурный контекст, изображающий встречу и борьбу Запада и Востока. В СГ сюжет инвертирован, но в нем участвуют все те же персонажи: импотентный восточный волшебник, юный русский герой и красавица. В первой поэме Пушкина волшебник крадет Людмилу прямо с брачного ложа, но оказывается бессилён; убив волшебника, Руслан возвращает себе женщину. В

первом романе Белого импотентный волшебник добровольно предоставляет Матрену юному герою, а потом убивает его.

Вполне вероятно, что игра с сюжетом *Руслана и Людмилы* играла свою роль в исходном замысле СГ. Но, конечно, мотивы ЗП выражены яснее, чем мотивы *Руслана и Людмилы*; потому первый роман Белого и был назван СГ (что само по себе является достаточно прозрачной аллюзией к ЗП), а не *Петр и Матрена*. В СГ влюбленный Петр перед встречей с Матреной одевается петухом:

вдруг захотелось еловую сорвать ветвь, завязать концы, да надеть на себя вместо шапки; так и сделал; и, увенчанный этим зеленым колючим венцом, с вставшим лапчатым рогом над лбом, с протянувшимся вдоль спины зеленым пером, он имел дикий, гордый и себе самому чуждый вид; так и полез в дупло (212).

Сидение в дупле, конечно, тоже делает Петра птицей, и встречает любимую он точно как петух: "прыг из дупла перед ней на дорогу". Так Петр и ходит "вокруг нашего села, выделяясь оттопыренной ветвью на себя вздетого елового венка и [...] алого цвета рубахой": петушьи цвета, петуший гребень, петушье имя. При следующем свидании в том же дупле сюжет повторяется: тень опричника, стон растриги и любовный диалог внутри дупла, который перебивается "горластым петухом" (319). Свое будущее любовники обсуждают в птичьих терминах: ждет ли их белый голубок (версия Матрены) или черный ворон (версия Петра). И символическая сцена, когда приехавший спасти Дарьяльского родственник-сенатор зовет его на обратно на запад,<sup>19</sup> происходит под тем самым дубом, "да брэнчал жестяной петушок", и "в воздухе оказалось много пуху" (338).

Нетрудно предположить, что этот брэнчащий петушок, фирменный знак конца русской истории, был изготовлен местным медником, сектантом из голубей по фамилии Сухоруков.<sup>20</sup> Он подобен пушкинскому скопцу не только тем, что владеет петушками: он же является непосредственным убийцей Дарьяльского. В его присутствии сам Кудеяров становится "каким-то петушишкой" и даже "молоденьким петушишкой" (358, 360). Похоже, что не столяр Кудеяров, а медник Сухоруков является главным сценаристом этого спектакля на тему пушкинской *Сказки*. Уговаривая сектантов убить Дарьяльского, Сухоруков объяснял: "што куренок, што человек — одна плоть; и греха никакого тут нет" (377).

### Птицы зла

Для пространства обоих текстов, ЗП Пушкина и СГ Белого, центральное значение имеют птицы; и не только золотой петух на спице и серебряный голубь на палке, возвышающиеся над обоими текстами подобно тотемным столбикам, но и другие представители пернатого царства. Метафоры, ассоциативно порожденные заглавными птицами, складываются в объемный птичий код, точно указанный в ЗП и систематически разработанный в СГ. В ЗП есть не только *петушок*, но и *лебедь* (с ним сравнивается скопец), и некая *птица ночи* (с ней сравнивается Дадон), и соколы (с ними сравниваются сыновья Дадона). У каждого из человеческих героев ЗП есть свой птичий двойник, и только шамаханская царица уподобляется *заре*, а не *паве*.<sup>21</sup>

В СГ мы встречаемся с птицами с первого же абзаца, и они выступают в особой роли. Посредники между небом и землей, птицы здесь являются не проводниками Святого духа, благой вести, творческого начала, а наоборот, несут скуку жизни, дурную бесконечность, вечное возвращение, неудовлетворимое желание; как стрижи рисуют свои восьмерки над крестами человеческой церкви, "выжигая душу неутomным желанием" (31). Едва ли здесь есть хоть один пейзаж без птиц. К разнообразным пернатым, живущим на страницах СГ – голубям, петухам, стрижам, ласточкам, скворцам, грачам, уткам, ястребам, дятлам, воронам, филинам, лавам, кукушкам, бекасам (этот список вряд ли полностью описывает орнитофауну текста), прибавляются еще мухи и стрекозы, тоже крылатые существа. Если люди все время сравниваются с птицами, то птицы ведут себя как люди. Птицы в СГ бывают зловещими, как стрижи, угрожающими, как голубь с ястребиным клювом, или пошлыми, как бывают только люди: "там плавают грустные уточки – поплавают, выйдут на сушу грезцы пощипать, хвостиками повертят, и чинно, чинно пойдут они развальцем за кряхнувшим селезнем, ведут непонятный свой разговор" (36). Птицы участвуют и в портретах. Когда мы встречаемся с шестью дочерьми помещика Уткина, то от этих Уткиных исходит "птичий щебет, да попискивание" (42). На обложке первого издания СГ<sup>22</sup> изображена сказочная птица с хохолком – не то голубь, не то лава, не то петушок; художника же звали П. Уткин. "В жизни символиста все – символ. Несимволов – нет" – писала о Белом Цветаева.<sup>23</sup>

Когда герой и героиня СГ впервые встречаются в церкви (традиция первого свидания, перешедшая из готических романов и *Хозяйки* Достоевского), Матрена сразу же сравнивается с ястребом, а герой хочет, но не может вести себя как селезень: "упорно посмотрела на него какая-то баба; и уже он хотел [...] крикнуть и приосаниться, [...] но не крикнул, не при-

осанился [...] Рябая баба, ястреб, с очами безбровыми" (39). Только наблюдая птиц, герой способен распознать свои желания, и только уподобляясь птице, он удовлетворяет их. Очарованный Матреной, "смотрит Дарьяльский на крест, на колокольню, [...] а в лесу курлыкает глупая птица; жалобно так курлыкает. Чего ей надобно?" (79). А когда акт любви между Матреной и Дарьяльским состоится, в его внешних проявлениях участвуют две главные птичьи породы: "Оханье, аханье; торопливые по двору шаги и возня; раскудахтались куры, хохлушка, хлопая крыльями, взлетает на сеновал, и на чью-то оттуда голову щелкнул сухой, голубиный помет" (226).

Конечно, птицы – не единственный метафорический ряд *Серебряного голубя*; в тексте которого безо всякой субординации соседствуют разные коды (например, в этой же сцене чувство к Матрене сравнивается с "тучей, бурей, тигрой, оборотнем" (40). Но кажется, можно утверждать, что птичий код здесь – самый систематический; он организует не единичные ассоциации, а все пространство этого текста в его целом. Изобретение этого кода приписывается главным героям повести – сектантам, которые именуют себя голубями. На этом птичьем языке они и говорят: "Вот ошшо величат холубями нас; и по всей-то краине мы разлетимся [...]; вот ошшо середь нас живет набольший: [...] холубь сизый. [...] Вот ошшо те казаки [...] то касаточки-пташечки, разнесут они по Руси Свят-Дух" (216).

Русские мистические секты любили птиц особенной любовью. Скопцы, когда они отделились в 18-м веке от хлыстов, называли себя *белыми голубями* в отличие от *серых голубей*.<sup>24</sup> Как и в общехристианском символизме, *голубь* использовался русскими сектантами в качестве символа Святого духа; а поскольку народные мистики верили, что Святой дух живет в каждом праведно живущем, то любой член секты приравнивался к голубю. Совершенно сходное значение придавалось, однако, и нескольким другим птицам – орлу, соколу, соловью. Хлыстовские и скопческие песни переполнены ими. "Все райские птицы, братцы и сестрицы", пели хлысты о себе; "Уж ты птица, ты птица, Птица райская моя"; пели они друг другу. "Сманить птицу" значило привлечь Бога, приобрести благодати, достичь цели радения. "Велик, братцы, человек, кто сманил птицу с небес".<sup>25</sup> В песнях скопцов их герой-искупитель Селиванов постоянно символизируется птицей, как правило золотым орлом.<sup>26</sup> Это и было тем фольклорным источником для пушкинского ЗП, который по понятным причинам предпочли не видеть специалисты.<sup>27</sup>

При всем значении птичьих метафор, они использовались лишь наряду с другими символами, с которыми идентифицировали себя *сектанты*; не меньшее значение имели символы коня и корабля (вовсе не использованные Белым), зеленого сада или луга (наоборот, использованные

очень активно), и еще многие другие. Для текста важно эксплицитное соотношение *серебряного голубя*, как названия вымышленной секты и символа народной религиозности, с не раз упоминаемым *красным петухом*, народным названием пожара и символом русской революции. Все время, что сектанты-голуби занимаются своими проектами, "красный бегал петух по окрестности" (219): крестьяне, возбужденные совместными усилиями "холубей" и "сицилистов", жгли усадьбы. Взаимное тяготение хлыстовства и социализма, главный идеологический предмет повести Белого, в метафорической ткани текста превращается в союз голубя и петуха.

Базой и этой конструкции, по-видимому, является подтекст ЗП. Переключка с ним становится особенно насыщенной в главе "Сладостный огонь", название и тема которой продолжает пушкинскую матафору огня как субстрата любви, мысли и веры.<sup>28</sup> Магические действия столяра Кудеярова описываются как манипуляции с огнем и светом, и метафорика петуха свободно перемещается между мужскими персонажами, Дарьяльским и Кудеяровым: на скатерти у последнего "кайма из красных петухов" (59); стулья Кудеяров любит делать, "чтобы на спинке петушок, али голубок" (230); и, наконец, магические слова *голубя* принимают форму петуха.

Выпорхнет слово, плюхнется о пол, световым петушком обернется, крыльями забьет: "кикерикии" — и снопами кровавых искр выпорхнет из окна [...] Хлынул изо рта света потом и — порх: красным петухом побежало оно по дороге вдогонку Дарьяльскому [...] что за странность: большой красный петух под луной перебежал ему дорогу (314).

Петух осуществляет волю сектанта как его магический инструмент. Точно такой же ролью наделен петушок в ЗП. Крик своего петуха Белый транскрибирует тоже примерно так, как это сделано в ЗП: у Пушкина "Кири-ку-ку", у Белого "кикерикии" и "кокире". Для Белого, с его интересом к фонемам и к глоссалогии, были осмысленны и эти сходства, и различия (ср. еще фамилию сектанта, печатающего прокламации: Какуринский).

Птичьи метафоры Белого мотивированы на разных уровнях. В Апокалипсисе Вавилон перед падением назван "хранилищем всех нечистых и ненавидимых птиц".<sup>29</sup> В Евангелии птицы вместе с лисицами противопоставлены Христу, которому некуда преклонить голову.<sup>30</sup> В пушкинской сказке *Царь Никита и сорок его дочерей* (1822) женские органы, существуя отдельно от своих обладательниц, сразу превращаются в птичек; исследователи этой сказки говорят о частоте птичьих метафор в непристойных русских стихах.<sup>31</sup> Впрочем, давно замечено особое значение

птичьей темы и для других жанров русского фольклора. Николай Гнедич писал даже:

из я

вот

Ни один из народов, коих словесность нам известна, не употреблял с такой любовью птиц в песнях своих, как русские и, вообще, [...] племена славянские. Соловьи, гуси, утки, ласточки, кукушки составляют действующие лица наших песен [...] Есть песни [...], в которых, с необыкновенной веселостию ума русского, перебраны почти все птицы.<sup>32</sup>

Первая книга Михаила Пришвина (1907), важная для связей между сектантством и символизмом, называлась *В краю непуганных птиц*; на деле она рассказывала о раскольниках северного края.<sup>33</sup>

Птицы – натуральные медиаторы между землей и небом, и этим обусловлен их выбор в качестве языка описания сугубо человеческих проблем. Гиппиус писала в 1901: "Все больше 'психология', а это слово телершая молодежь произносит – если б вы слышали, с каким презрением!"<sup>34</sup> О герое должен рассказать не сам герой, а символы его чувств, принадлежащие внешнему миру и связанные с ним самим отношениями, которые мы с некоторой натяжкой назвали бы метонимическими. В *Небесных словах* Гиппиус пыталась описать переживания героя через состояния неба – лучи, тучи и прочее вплоть до солнечного затмения, но была неудовлетворена: "небо у меня так связано с психологией, а психология с жизнью, что их я не умею разорвать". Реализуя ту же программу с помощью своих птичьих метафор, Белый добивается почти полного разрыва литературы и психологии, высот неба – и глубин жизни. Взгляд писателя должен быть обращен не вниз и не внутрь, а вверх, – таковы нормативные идеи Белого накануне работы над СГ. "Достоевский слишком психолог, чтобы не возбуждать брезгливости [...] Часто под тонкостью психологии разумеют тоже ловкое шулерство и передергивание карт [...]. Чтобы земля стала небом, нужно найти небо; а для этого стоит забыть о земле".<sup>35</sup>

Описывая погоду, птиц или цветы, можно передать многие состояния души, но нейтральность любого метафорического кода ограничена. На напряжении между кодом и содержанием построены и любимые Белым *Цветы зла* Бодлера (где эти соотношения эксплицированы в знаменитых *Соответствиях*). В тексте СГ принцип однородной метафоризации, вообще характерный для символистской прозы, проведен с необычайной последовательностью; возможно, Белый сознательно добивался упрощения символической системы. Птицы в его мире напрямую взаимодействуют с Богом и высшими его символами; птицы выражают и осуществляют все то, что в других мирах приходится только на долю людей. И некоторые люди готовы им в этом помогать. "Пррре-доставим небо ворробьям... и



водрузим... крррасное знамя" – говорит напившийся посетитель трактира, в котором сектанты встречаются с социалистами. Эту связь видели и те, кто, следуя за Белым и споря с ним, разрабатывали тему о *сектантстве* и революции. В сборнике Анны Радловой *Крылатый гость* с птицами вообще, и хлыстовским голубем в частности, отождествлялись русская трагедия, лирический герой, его сердце.<sup>36</sup>

В найденном для СГ приеме однородной метафоризации Белый опирался на Гоголя и тут же преодолевал его традицию. Сходный прием играл определенную роль в *Мертвых душах*, где герои часто, хотя и непоследовательно, соотносятся с животными:<sup>37</sup> "целое животноводство", отмечал Белый.<sup>38</sup> Чем более зависим писатель от своих подтекстов и чем лучше он знает это, тем больше пытается эту преемственность скрыть в тексте.<sup>39</sup> Зоологический код, который доминировал у Гоголя, Белый в СГ замещает вновь изобретенным орнитологическим кодом и применяет его более последовательно.

Дальше эта история развивалась как и положено истории – по спирали (во всяком случае, в это одно время верил Белый). Весь текст *Пленного духа* – лирических воспоминаний Цветаевой о Белом – скреплен зоологическим кодом. Этим *Пленный дух* соответствует и противостоит важнейшему своему подтексту – СГ. В тексте *Пленного духа* Белый – птица среди зверей, персонаж *Серебряного голубя* в мире *Мертвых душ*. Люди-барсы, люди-свиньи, люди-козы и прочие породы людей не понимают человека-птицу, не видят ее, пугают ее или боятся ее. "Я очень люблю зверей. Но вы не находите, что их здесь... слишком много?" – говорит Белый в *Пленном духе*.<sup>40</sup> Если орнитологический код СГ был способом подражания и, одновременно, преодоления зоологического кода *Мертвых душ*, то Цветаева, в свою очередь преодолевая этот птичий язык, возвращается к звериным метафорам Гоголя, совмещая оба кода и выстраивая из них свой интертекстуальный сюжет.

На текстах и танцах Белого птичьего тема в русской литературе не остановилась. Увенчивает ее *Стальной соловей*, поэтический сборник Николая Асеева 1922 года. "Со сталелитейного стали лететь Крики, кровью окрашенные": автор пересаживает своего птичьего героя в новую экологическую нишу, составляя за ним прежние повадки. "Он стал соловьем стальным! А чучела – ставьте на полку."<sup>41</sup> Мы не узнаем, кто этот "он", но можем догадываться. На самом деле вид птицы, ставшей титульным героем, не так важен, как металл, в который ее переплавляет время: Золотой век Пушкина. Серебряный век символистов, Стальной век пролетарской поэзии. Последовательность названий выстраивается в линейную картину исторического мифа. Груз прошлого для Асеева – "золотуха веков". А враги все те же – неблагодарные читатели, и

метафора для них традиционная, идущая от Золотого века через Серебряный: "Скопцы, скопцы! Куда вам песни слушать!"<sup>42</sup>, – восклицает Асеев, переписывая пушкинское: "Мы сердцем хладные скопцы."

В 1923 Мандельштам по-своему развивал тему Белого об ужасе, который исходит от людей-птиц.<sup>43</sup> Стихотворение это печаталось в сборнике "авиастихов", и его птичьи метафоры формально мотивированы авиационной темой. Все же противопоставление птиц – зверям и столь же явное предпочтение последних имеет мало общего с самолетами:

И тем печальнее, чем горше нам,  
Что люди-птицы хуже зверя [...]  
Итак, готовтесь жить во времени,  
Где нет ни волка, ни тапира,  
А небо будущим беременно [...]  
А вам в безвременьи летающим [...]  
Хотя бы честь млекопитающих  
Хотя бы совесть ластоногих.<sup>44</sup>

### Отщепенец

Подчеркивая в своем позднем самоанализе зависимость СГ от Гоголя, Белый забывал на время, что он призывал не верить объяснениям, которые писатель дает собственному творчеству.<sup>45</sup> Однако и в *Мастерстве Гоголя* видны следы вполне сознательной борьбы Белого с могущественным предшественником: проза СГ, пишет здесь Белый, "качественно иного теста, чем гоголева".<sup>46</sup> Преодолевая Гоголя, Белый открывал у него самого пушкинские подтексты, находя *Пиковую даму* в некоторых сценах *Мертвых душ*. Так из отца, с которым приходится бороться,<sup>47</sup> предшественник превращается в брата, у которого тот же отец и те же проблемы, и которые тоже скрывал свое родство. На деле и в этом следуя Гоголю, Белый ввел подобные пушкинские конструкции в СГ и *Петербург*.

Согласно Белому, его Дарьяльский – прямой потомок героев Гоголя, "оторванец, [...] тишечно тещающийся примужичиться"; Кудеяров – "сплав Мурина с колдуном"; Матрена тоже включает в себя героинь *Хозяйки Достоевского* и *Страшной мести* Гоголя.<sup>48</sup> В книге Белого о Гоголе *Страшная месть* вообще играет центральную роль. Повесть получает необычную и даже радикальную интерпретацию. В отличие от Белинского и многих других читателей Гоголя, которые обошли ее смущенным молчанием, для Белого *Страшная месть* – "одно из наиболее изумительных произведений начала прошлого века", и в нем скрыто "огромное социальное содержание". Это трагедия людей, вырывающихся из класса, в котором они рождены. Понятие *отщепенец*, или еще *оторванец*, или *про-*

хойжий молодец, в анализе Белого является ключевым. Ему противопоставит особую рода коллектив, который "показан Гоголем как никем, никогда". В его характеристике Белый более всего подчеркивает примитивный или, как часто повторяет он, патриархальный характер. "Быт казацко-крестьянского коллектива [...] у Гоголя – несколько искусственная конструкция; она подана на фоне древней общины, потерянной в тумане тысячелетий; [...] такая архаизация – для жути", – рассказывает Белый. Такой "коллектив" отождествляется с "родом" и сравнивается с организмом, а точнее с деревом или еще – новая метафора – с кишечнорастворимым.<sup>49</sup> В таком коллективе не выделены ни личности, ни поколения; "род – ствол; и листики – личности". В этом мире смерть – лишь физический акт, не нарушающий течения родовой жизни. "Цель жизни – створиться с 'дедом', приняв смерть для поддержания 'древнего обычая'".

Отделение от рода-коллектива само по себе есть страшное преступление. Отщепенство необратимо, непростительно, неизлечимо; у отщепенца – "трещина сквозь все существо (сознание, чувство, волю)". Но, конечно, психологические метафоры здесь самые слабые; на деле отщепенство переживается как конец света. "Преступление против рода грозит гибелью мира".<sup>50</sup> Таков герой *Страшной мести*, грешник неслыханный и несравненный: "никогда в мире не было такого", – говорит знаток этих дел, схимник. Но Белый уточняет: этот герой Гоголя похож на других, являясь "прототипом" всех героев Гоголя и самого их автора, который тоже был отщепенцем.

"Таков бред, очерченный с величайшим мастерством Гоголем".<sup>51</sup> Этот мастерский бред еще больше усиливается Белым: "В перетрясенном, оторванном от рода сознании возникают видения сдвига земли; и – слышатся подземные толчки; для потрясенного Гамлета распалась ведь 'цепь времен'; для потрясенного отщепенца распадаются пространства".<sup>52</sup> Последний тезис доказывается примером, как обычно, из *Страшной мести*: там, чтобы отомстить колдуну, в воронку изгибается сама география. Впрочем, Гамлет переживал распад субъективного времени как особое состояние своей личности, а колдун, более всего чуждый как раз гамлетовских состояний, вызывает чудо реальное, одинаковое для всех. Белый обобщает: "в колдуне заострено, преувеличено, собрано воедино все, характерное для любого оторванца; и тема гор, и жуткий смех, и огонь недр, и измена родине".<sup>53</sup> Как бы ни была мотивирована в сознании Белого связь "оторванства" с "темой гор", в этой ретроспективе понятным становится смысл фамилии Дарьяльского.<sup>54</sup>

У Гоголя герой *Страшной мести* изображен кровосмесителем, всеобщим убийцей и антихристом; но Белый извлекает из его образа скрытый и даже обратный смысл. По ходу рассуждений в *Мастерстве Гоголя* мы

узнаем, что "колдун, как личность, без вины виноват"; что его преступления — "фикция, возникшая в очах мертвого коллектива": Гоголь же выражает здесь собственный "ужас перед патриархальной жизнью", и даже "жуть древней жизни".<sup>55</sup> Старая проблема личности и народа, которая вызвала такую неразрешимую амбивалентность у Дарьяльского, теперь, двадцать лет спустя, переносится на Гоголя. В чтении Белого герой *Страшной мести* так же гамлетовски колеблется, меняет личные чувства и социальные позиции, неустойчиво и странно мерцает, как герой СГ. В конце концов гоголевский колдун оказывается интеллектуалом эпохи Возрождения, астрономом и вегетарианцем (!), любителем кофе и европейских языков; а преступления его — "бред растрюенного соображения потомков сгнившего рода, реагирующих на Возрождение". Белый читает *Страшную месть* как историю интеллигента, который попытался вернуться к своему роду и племени, но не сумел этого сделать и за свое отщепенство подвергнулся тяжкому наказанию. В конце концов Белый, пытаясь доказать преемственность Дарьяльского от гоголевского колдуна, делает нечто иное: вкладывает в чтение *Страшной мести* сюжет своего собственного СГ, — и своего возвращения в СССР.

### Сухоруков

В прозрачной фабуле ЗП скопец действует безо всякой мотивации, как рок в классической трагедии. В противоположность этому, в СГ события получают объяснение. Секта голубей верила, что новый Спаситель может быть получен от особым способом подобранной брачной пары, а Дарьяльский был убит потому, что обнаружил в этом деле свою несостоятельность. История, которую рассказывает Белый, дает общей для хлыстов и скопцов практике экстатического призывания Святого духа новую и, кажется, совершенно чуждую ей метафору, нечто вроде мистической евгеники. Идея эта не находит внешнего подтверждения в исторической литературе о русских сектах; скорее всего, она навеяна темными сведениями о хлыстовских "христосиках", которых зачинали и убивали. И еще кощунственной традицией пушкинской *Гавриилыды*, в которой Святой дух, прикинувшись голубем, зачинает Христа. Важнее, однако, что этой истории не хватает внутреннего обоснования. Почему регулярные встречи Дарьяльского с любовницей так и не приводят к вполне тривиальному результату — беременности Матрены?

Вероника Шаповалов высказала недавно гипотезу о том, что Кудеяров и другие голуби были скопцами.<sup>56</sup> Такая интерпретация, углубляя обычное чтение СГ, создает и новые проблемы. Эротические чувства Кудеярова, не говоря уже о его сожительнице, не соответствуют активному отвращению

скопцов к телу и сексуальности, особенно женской. У скопцов не было мифа о физическом зачатии нового Спасителя, который играет такую роль для голубей; скопцы (как, впрочем, и хлысты) не использовали вина во время радений, что делают голуби. Идея близости голубей к сицилистам (социалистам), столь важная для повести Белого, указывает не на скопцов, а на другие секты – хлыстов, новоизраильтян, штундистов. Что же касается самоназвания голуби, то так называли себя и скопцы, и хлысты.

Возвращаясь в пределы текста, напомним слова Белого о том, что изображенные им в СГ сектанты вымышлены им, но "возможны со всеми своими безумными уклонами".<sup>57</sup> Абрам, показанный с наибольшим сочувствием, только присоединился к голубям: "Абрам человек полевой и вся его стать, прямо сказать, иная была, не братьяина" (107); очевидно, что он из секты бегунов, которая пользовалась наибольшими симпатиями русского народничества. В идеях самого Кудеярова и в его способе обращения с Матреной очевидна близость к хлыстовству.

Менее определенной является сектантская принадлежность самого зловещего, "четвертого" участника этой истории, медника Сухорукова, который задумал и исполнил финальное убийство. "Это был бескровный мещанин с тусклыми глазами и толстыми губами, вокруг которых топорщились жесткие, бесцветные волосы; весь он был дохлый, но держался с достоинством" (353). Так описывали внешность скопцов. В свое время Василий Кельсиев сразу узнал тех, о ком только читал в книжках:

Что это были они – не подлежало сомнению. В лице ни кровинки: оно бледное и мертвенное. Это не бледность старика или больного, даже не бледность трупа [...] Блеска у них ни в чем нет, ни в коже, ни в глазах, даже волосы не лоснятся – все безжизненно [...] У них кожа плотная, и борода хоть и облезлая, неровная, оторванная, редкая, сильно скрывает, что они люди 'третьего полу'.<sup>58</sup>

Сходство этих портретов Белого и Кельсиева разительно. Похоже, в компанию голубей собраны члены разных русских сект – хлыстов (Кудеяров), скопцов (Сухоруков), бегунов (Абрам). В этом Белый идет по довольно традиционному пути русского реализма с его идеей "типических представителей". Но в применении к сектантству путь этот вел к нетривиальным решениям. Если важную роль среди голубей играли скопцы, то, возможно, заключительную сцену нужно читать не как описание убийства главного героя, а как описание его кастрации?<sup>59</sup>

Для такого чтения в тексте, действительно, есть некоторые основания. Те метафоры, которыми описывается ужас Дарьяльского, когда он понял,

что же "над ним" собираются сделать, становится более ясными, если читать их не как страх смерти, а как страх кастрации:

Стоя в углу, он понял, что ему бесполезно сопротивляться; с молниеносной быстротой метнулась в его мозгу только одна мольба: чтобы скоро и безболезненно они над ним совершили то, что по имени он все еще не имел сил назвать; все еще верил он, все еще надеялся:

— Как, через несколько кратких мгновений буду... 'этим'?

Сходные намеки есть в тексте *Петербурга*: "Это он совершил. Этим-то он соединился с ними; [...] с *этим* вошла в него сила", — так описывает Дудкин свое мистическое безумие; "Эдакие не ко всякому вхожи; а к кому они вхожи, тот — поля их ягода", — говорит о Шишнарфне опытный в *этих* делах Степа.<sup>60</sup>

Кельсиева, посетившего скопцов в годы своей революционной агитации, скопцы оставили ночевать в предбаннике (Дарьяльский ночует во флигеле). Он тревожился: "Ну что, если правда, что они опаивают дурманом, связывают, что попадись им в руки — сейчас цап-царап?"<sup>61</sup> На деле скопцы не кастрировали насильственно, что в 19-м веке признавали даже решительные враги скопчества.<sup>62</sup> Позже, правда, неприятные истории о насильственных оскотлениях слышал Короленко в своей сибирской ссылке,<sup>63</sup> и их вполне мог слышать Белый.

Показанные в тексте СГ мотивы расправы над Дарьяльским двойственны. С одной стороны, автор дает понять, что сектанты руководствовались заурядными криминальными мотивами. С другой стороны, многие детали финальной сцены, и более всего поведение ее амбивалентного женского персонажа, Аннушки, указывает на ритуальный характер убийства. Косвенное свидетельство в пользу такого чтения финальной сцены содержится в последних фразах романа. "Одежу сняли; тело во что-то завертывали (в рогожу, кажется); и понесли. Женщина с распущенными волосами шла впереди с изображением голубя в руках". Скопцов хоронили в белых рубахах, в которых они радели; рубаха эта называлась парусом.<sup>64</sup>

В подлинно ритуальном акте жертва должна сотрудничать с палачом (или, в случае кастрации, с оператором); а Дарьяльский сотрудничать отказывается. Эта ситуация хорошо известна русской литературе: убийцы готовят ритуал, рассчитывая на сотрудничество жертвы, — но та своим отказом разрушает совершенство финальной сцены. В этой возможности — последнее убежище человека и минимальная гарантия его свободы. Личность бессильна перед физической реальностью насилия, но обладает властью над его мистикой и эстетикой, которые требуют добровольного содействия жертвы; таков смысл *Приглашения на казнь* Набокова, и дра-

матические сцены отказа от сотрудничества с палачом происходили на московских процессах. Сходная идея питала воображение Белого в сценах пытки героя в *Москве*. Герой СГ так же отказывается сотрудничать со своими мучителями; и, возможно, поэтому его убивают и прячут, а не кастрируют и прославляют в качестве нового скопческого Христа.

Не исключено, что по ходу задуманной трилогии Белый намеревался каким-то способом воскресить Дарьяльского. Можно с некоторым трудом вообразить, что покалеченный, но выживший Дарьяльский мог бы стать героем неосуществленного Белым романа *Невидимый град*, который должен был следовать за *Петербургом*, и, ходя по полям вместе с Аблеуховым и неизменной Степкой, дать некий синтез Востока и Запада. Конечно, здесь остается неограниченное пространство для предположений о психологии творчества Белого и о том, какую роль для него играла идея кастрации, а соответственно, и русское скопчество.

Во всяком случае, понимание смысла финальной сцены как оскотления героя соответствует тому толкованию повести, которое давали ей близкие автору рецензенты. Гендерные формулировки в духе модного тогда Вейнингера организуют всю рецензию Бердяева.<sup>65</sup> Хлыстовская стихия женственна; герою Белого в столкновении с ней не хватало мужества, и вместо того, чтобы оплодотворить ее, он дал себя поглотить.

Гибель Дарьяльского глубоко символична. [...] Так гибли и русские революционеры-интеллигенты за ложное свое отношение к народной стихии. Гибнет наше культурное интеллигентное общество от расслабленности, от отсутствия мужественности

– писал Николай Бердяев в 1910.<sup>66</sup> Его мысль легко продолжить: метафоры СГ означают кастрацию героя, которая, на уровне сюжетной интенции, намечена в последней сцене. Делая этот шаг, Роман Гуль считал "бесполость" Белого главной особенностью его творчества. "В творчестве Белого нет опоры, нет главного, что бы скрепило его – *нет пола*", – писал критик.<sup>67</sup> По его мнению, и Дарьяльский, и Катя с Матреной, и все без исключения персонажи *Петербурга* – бесполы; один Кудеяров, которого Белый, по мнению Гуля, изобразил "с изуродованным полом" – один Кудеяров вышел плотским.<sup>68</sup>

Ходасевич в своих блестящих анализах выявлял повторяющийся эдиповский сюжет романов Белого начиная с *Петербурга*; в них, как показывал исследователь, неизменное значение имеет один важнейший мотив – отцеубийство.<sup>69</sup> Эссе Ходасевича о Белом, которые кажутся психоаналитическими по своим результатам, не являются таковыми по методу. Ходасевич реагировал не на скрытое, а на вполне явное содержание текстов

Белого; рассказывая о них в терминах, которые современному читателю кажутся специально фрейдистскими, Ходасевич мало где выходил за пределы того, что рассказывал о себе сам Белый, и того, как он это сам называл. Ходасевич делал лишь то, что он всегда делал как филолог и критик — собирал и обобщал материал, прямо содержащийся в тексте. Он не строил гипотезы о подсознании автора, а наблюдал повторяющиеся структуры в продуктах его сознания.

В силу своих личных особенностей или исторических особенностей своего времени, Белый осознавал такие свои желания и чувства, которые человек другого склада и другой культуры обычно признает лишь с помощью априорных схем или того тонкого принуждения, которое связано с аналитической ситуацией. Поэтому, наверно, сам Белый так негативно относился к Фрейду, его близкому предшественнику и конкуренту, которому он ничем не был обязан; и потому же другие люди, соприкоснувшиеся с Белым, подобно Эмилию Метнеру или Сергею Соловьеву, так нуждались в профессиональном анализе.<sup>70</sup> Эта самостоятельность Белого в русской литературе не вполне уникальна; другими примерами являются психологические поиски Розанова и Зощенко, тоже независимые от Фрейда и в некоторых пунктах тоже ему параллельные. Их самостоятельность остается недооцененной, когда тексты подвергаются анализу так, будто они представляют собой первичный материал типа сновидения; на деле они более похожи на его интерпретацию, уже написанную коллегой. Такой вторичный материал подлежит, конечно, критике и деконструкции; но прямой его анализ, не учитывающий специфических интересов и методов коллеги, был бы упрощением и неуважением.

### Степка

Любопытно, что Ходасевич, которому экология СГ была столь же чужда, сколь близок был ему фон *Петербурга*, пропустил в своем анализе ранний и, кажется, ключевой для замысла всей трилогии Белого эдиповский мотив в СГ. Его носитель — Степка, "важная птица" (211), организатор "тайной милиции" голубей (220). Уже Валентинов чувствовал центральное значение этого персонажа.<sup>71</sup> Степка познакомил Дарьяльского с голубями и свел его с Матреной, но не захотел делить ее с собственным отцом. Ссора их изображена со всем натурализмом: "парнишка, потеряв честь и разум, харкнул да и плюнул в родителево лицо, кидался на почтенных лет родителя с ножом, и в довершение безобразия разбил на его голове увесистую банку с вареньем" (245). Последняя деталь перекликается с *Балаганчиком* Блока: герой *Балаганчика* истекает клюквенным соком, герой СГ отмывается от вишневого варенья. Разобравшись с отцом



эффективнее всех своих младших братьев в прозе Белого (Аблеуховых-Летаевых-Коробкиных, о которых написал Ходасевич), сектант Степка покидает родные края, чтобы больше никогда туда не вернуться (248). Но мы вновь встречаемся с ним в *Петербурге*, где он вступает с Дудкиным примерно в те же отношения, в которых был с Дарьяльским. Дудкин выздоравливает под народные песни, которые принес Степка, и имитация Белым хлыстовских распецов в них вполне очевидна.<sup>72</sup> По пути из Целебеева в Питер Степка задержался на месяц в Колпино, где "свел знакомство с *кружком*", собрания которого посещают "иные из самых господ".<sup>73</sup> О том, что они там делают "все вместе", мы можем догадываться только по СГ.<sup>74</sup>

Там же мы узнаем о Степке интересную подробность: он писатель. Перед тем, как покинуть Целебеево, он пишет "вступление к замышленной повести". Белый приводит оттуда цитату размером в пол-страницы; не имея ничего общего с сектантскими текстами, она написана подчеркнуто по-гоголевски ("было вовсе не тихо, а, напротив того, очень даже шумно – неуждно ли, пожалуйста", 248). Этой автоцитатой или, может быть, автопародией Белый показывает, что именно Степка воплощает здесь авторское я. Может быть, текст СГ и *Петербурга* написан Степкой? Во всяком случае Степка – единственный сквозной персонаж в неосуществленной Белым трилогии *Восток или Запад*; и возможно, что в СГ Белый задумал формальный эксперимент по превращению периферического персонажа в невидимого автора трилогии, который должен был обнаружиться в ее последнем томе *Невидимый град*, появившись из текста подобно самому Китежу.<sup>75</sup> Во всяком случае, если Дарьяльский ушел из писателей в сектанты, то Степка выходит из сектантов в писатели: встречное движение, которое по праву стало бы символом эпохи.

Другой стороной того влечения к матери и стремления убить отца, которые Ходасевич обнаружил у Белого, а Фрейд – у остальных мужчин, является страх. В соответствии с классической теорией, он принимает форму страха кастрации, но редко осознается как таковой. У Белого этот комплекс чувств принимал столь явную форму не только потому, что он осознавал свою агрессивность в отношении отцовской фигуры, но и потому, что легко накладывался на литературные (ЗП) и исторические (русское скопчество) подтексты. Культурное опрошение, растворение в народе, жизнь в секте, участие в радениях естественно перетекали в добровольное оскотление героя. Такой финал соответствовал бы логике отказа от позитивных признаков культуры, важнейшим из которых, наряду с ответственностью, является сексуальность; такой финал вписывался бы в историческую этнографию русского сектантства, дать художественный образ которой хотел Белый; и он был бы сильным и верным символом русского

народничества в его эволюции от подпольного терроризма к сентиментальному толстовству. Если бы Белый пошел по этому пути, он бы опередил Блока, который в *Катилине* дал не очень ясный, но зато восторженный образ скопца-революционера,<sup>76</sup> и Платонова, который в *Иване Жохе* и, менее определенно, в других текстах использовал скопчество как метафору русской утопии. Идеологическая позиция Белого в СГ, однако, была прямо противоположна позиции Блока и Платонова: Белый писал не интеллигентскую апологию революции, а предупреждение о ее страшных последствиях для интеллигента. Народничество Дарьяльского приводит его к физической гибели, и конечное намерение Белого состояло в том, чтобы показать смерть героя безо всякой амбивалентности, во всей ее отвратительной необратимости; и испугать читателя, убедить его не повторять путь героя.

Р.В. Иванов-Разумник, сравнивая пять последовательных редакций *Петербурга*, отметил серьезные изменения авторской позиции за годы работы над романом. Это естественно: время идет, автор меняется и меняет уже написанный текст. Собственная история текста соответствует истории его автора, но чужда внутренней логике самого текста. Если же идеи меняются так быстро, как это было свойственно Андрею Белому, то любой большой текст завершается уже после того, как его первоначальные идеи отжили свое; вбирая в себя фрагмент интеллектуальной истории автора и его эпохи, текст противоречит своим собственным основаниям. Согласно Иванову-Разумнику, последовательные редакции *Петербурга* все больше отдалялись от СГ, обрубая сюжетную преемственность и меняя идеологические акценты вплоть до "противоположности диаметральной".<sup>77</sup> Подобный феномен можно проследить и внутри текста, существующего в единственной версии, как СГ. Именно эта внутренняя по отношению к тексту, никак не разрешенная Белым оппозиция давала возможность делать из этого текста выводы, прямо противоположные друг другу, чем и занимались ранние рецензенты СГ. Действительно, воспринять эту двойственность текста как таковую легче на основе критического опыта, связанного с идеями деконструкции, чем на основе реалистических и символистских моделей, с которыми работали читатели 1910-х годов.

Идеи СГ колеблются между двумя авторскими позициями. Одна отражена в лирических отступлениях СГ; ее можно охарактеризовать как про-народническую. Сюжетным ее воплощением было бы самопожертвование героя, его отказ от Матрены, растворение в сектантской стихии, исчезновение и, может быть, добровольное оскотление. В фабуле же СГ происходит нечто противоположное – финальное разочарование героя и его отвратительное убийство. Эту позицию СГ, в историческом плане резко анти-народную, Вячеслав Иванов назвал "метафизической клеветой на

[...] тайное темное богоискательство народной души".<sup>78</sup> Была то клевета или нет, но идеи Белого в момент написания им финала СГ резко отличались и от общего для символистов сочувствия к русским сектам, и от собственной позиции Белого при написании им предшествовавших частей текста. Возможно, в ранних версиях СГ сектанты задумывались более симпатичными людьми, вроде Степки; их контакт с социалистами сулил России новые перспективы, а Дарьяльский умел передавать им свои идеи и перенимать у них их народный опыт. В таком случае его любовь должна была преобразиться в новое состояние, в котором он стал бы, подобно своим друзьям и учителям, свободен от личности, культуры, насилия и пола. Предельной метафорой такому развитию сюжета было бы добровольное оскотление героя, физическое или "духовное"; так Толстой писал скопцам послания, в которых призывал сектантов более не кастрировать себя, но жить так, как будто они оскотлены.<sup>79</sup> Но под влиянием Гершензона и веховских настроений Белый пересматривал свои идеи как раз в процессе работы над текстом, и получилось иное: не апология опрощения, преобразования и революции, а обличение исторических ошибок, беспочвенных надежд и бессмысленных жертв.

### Дудкин

*Это* он совершил. Этим-то и соединился он с *ними*; а Липпанченко был лишь образом, намекавшим на *это*; *это* он совершил; с *этим* вошла в него сила

— говорится в романе *Петербург*<sup>80</sup> о его герое Дудкине. Совершил же *это* один из самых загадочных персонажей романа, "персианин из Шемахи"<sup>81</sup> со странным именем Шишнарфнэ. Исследователи справедливо указали на то, что национальность связывает этого Шишнарфнэ с Заратустрой;<sup>82</sup> но его родной город находится не в Персии и не имеет видимого отношения к Ницше.

В русской и, вероятно, мировой литературе Шемаха упоминается впервые после *Золотого петушка*, где это место в Закавказье играет важнейшую роль: отсюда исходит угроза царству Дадона, там убивают друг друга его сыновья, там Дадон встречает свою красавицу, шамаханскую царицу. В русской истории Шемаха известна тем, что туда после присоединения ее в начале 19-го века стали ссылать скопцов из разных мест России, и под Шемахой образовались известные их поселения.<sup>83</sup> В черновиках ЗП и сам скопец-звездочет "все время называется шамаханским скопцом и шамаханским мудрецом";<sup>84</sup> В белой версии географическое определение от скопца перешло к девице. Этого Белый не знал; но внимательное чтение ЗП и без того убеждает, что скопец связан с этой Шемахой. Ассоциацию с

ЗП подтверждает характеристика Зои Флейш, подруги Шишнарфнэ и Липпаченко, как "жгучей восточной брюнетки" (ср. шамаханскую царицу из ЗП).<sup>85</sup>

В этом контексте легче понять и авторитетные предостережения Степки, знавшего целебеевских сектантов и сразу распознающего природу Шишнарфнэ: "Нет, барин, коли уж *эдакие* к вам повадились, тут уж нечего делать; и не к чему требник... Эдакие не ко всякому вхожи; а к кому *они* вхожи – тот – поля их ягода".<sup>86</sup> С преемственностью этого персонажа от пушкинского скопца связано и его загадочное имя: Шишнарфнэ читается как знак отсутствия в таинственном месте, шиш на рфне. Согласно анализу самого Белого, имя персианина действительно проведено от "шиша".<sup>87</sup> Такое имя выразительно противостоит именам типа Дадон и Дарьяльский, как отрицание – утверждению. Когда Дудкин рассуждает в духе Ницше, Блока и Дарьяльского "о необходимости разрушить культуру, потому что период здоровой историей изжитого гуманизма закончен [...]: наступает период здорового зверства", то рядом с ним, вдохновляя его на разрушение культуры – наш шамаханский персонаж; точно такую же роль несколько лет спустя будет играть образ скопца Аттиса в пореволюционном "крушении гуманизма" Блоком.<sup>88</sup>

В своем безумии, индуцированном Шишнарфнэ, Дудкин перевоплощается в петуха:<sup>89</sup>

Если бы со стороны в ту минуту мог взглянуть на себя обезумевший герой мой, он пришел в ужас бы: в зеленоватой, луной освещенной каморке он увидел бы себя самого, ухватившегося за живот и с надсадой горланящего в абсолютную пустоту над собою; вся закинулась его голова, а громадное отверстие орущего рта ему показалось бы черною, небытийственной бездной.<sup>90</sup>

Сходство с пушкинским петушком, кричащим на спице, подчеркивается топографией *Петербурга*. Как указывали исследователи,<sup>91</sup> чердак Дудкина – самая высокая точка романа; и именно здесь с ним происходит превращение в петуха. В этой сцене Белый повторяет процедуру, которую он уже использовал в СГ: Дудкин превращается в петуха так же, как это делал Дарьяльский, и делает он это вновь под влиянием мистического персонажа, наследника пушкинского скопца. Тот же мотив можно видеть в бредовой сцене, в которой Дудкина куда-то уносили "для свершения *некоего там* обыденного, но с точки зрения нашей все же гнусного акта", причем по пробуждении Дудкин "не помнил, совершил ли он *акт*, или нет". Сон этот играет центральную роль в развитии Дудкина и во всем сюжете романа; он был началом болезни Дудкина и повлиял на прекращение его

нищеанской проповеди, а также и на его решение расправиться с Липпанченко; и он ясно связан с идентификацией с петухом. Сама сущность "гнусного акта" осталась неразъясненной;<sup>92</sup> но можно предполагать, что тот самый акт, который Шишнарфнэ совершал над Дудкиным во сне, Дудкин осуществил над Липпанченко наяву. На вершине своего бреда Дудкин сливается не только с пушкинским петушком, но и с пушкинским же скопцом.<sup>93</sup>

Похоже, что в *Петербурге* структура персонажей *Серебряного голубя* усложняется множеством новых элементов, но сохраняет основную композицию СГ, воспринятую из *Золотого петушка*. Белый восстанавливает в большом интертекстуальном пространстве ту симметрию, которая была заложена в заключительных строчках *Золотого петушка*, где Дадон убивает скопца (которого, напомним, называет отцом) и сам гибнет. В финале *Петербурга*, в акте последнего сопротивления, Дудкин убивает мудрого человека из народа и своего политического отца, Липпанченко, и сам сходит с ума верхом на его трупе.

Если в СГ функцию основного подтекста выполнял *Золотой петушок*, то в *Петербурге* эта сказка Пушкина уходит в более глубокий план, а на поверхность выступает *Медный всадник*, в СГ отсутствующий. Дадон (в СГ – Дарьяльский) превращается в Дудкина, а пушкинский скопец (в СГ – Кудеяров) – в Шишнарфнэ. Петушок как посредник магического влияния замещается тикающей бомбой и скачущим повсюду Медным всадником. Романтический конфликт отщепенца и народа, которого было достаточно для СГ, в *Петербурге* осложняется пережитым историческим опытом. И, конечно, в новой художественной среде символы обрастают иной тканью.

## Сатурн

В *Петербурге* герой видит своего отца скопцом: "издали можно было принять то лицо за лицо скопца, скорей молодого, чем старого".<sup>94</sup> Тут Николай Аполлонович продолжает традицию Дадона ("А, здорово, мой отец", – приветствует тот скопца) и еще Рогожина из *Идиота*, отец которого на портрете похож на скопца и, узнаем мы, "скопцов тоже уважал очень".<sup>95</sup> Новым, обобщающим мифологическим уровнем стал в тексте *Петербурга* миф о Сатурне. Этот бог множество раз появляется в романе, чаще всего в бреде Николая Аблеухова в 6-й главе. Связанный с идеей золотого века, царством всеобщей сытости и справедливости, Сатурн оскотил своего отца и съел своих детей. Воплощая центральный сюжет отношений между отцом и сыном, в котором они делят между собой роли убийцы и оскотителя, Сатурн чудесным образом соединяет известные уже мотивы, утопию с одной стороны, кастрацию с другой;<sup>96</sup> не хватает только

отсылки к русскому сектанству. С помощью языковой игры эта языческая фигура подвергается дополнительному осмыслению.

Все падало на Сатурн; [...] все вертелось обратно – вертелось ужасно. – "Cela... tourne..." – в совершенном ужасе заревел Николай Аполлонович, окончательно лишившийся тела [...] – "Нет, Sa... tourne..."<sup>97</sup>

В бреду Аблеухова, созвучие французских слов связывает античного бога с русскими хлыстами. Ритуальное верчение было главной особенностью их культа; именно его воспроизводил Белый в своих "фокстротах" в берлинских кафе, а до того в литературе. "Стиль А. Белого всегда в конце концов переходит в неистовое круговое движение. В стиле его есть что-то от хлыстовской стихии", – писал Бердяев.<sup>98</sup>

Своеобразную обработку получает у Белого и классическая проблематика теодицеи, которая имела личное значение в связи с фигурой его собственного отца, последователя Лейбница. Из воспоминаний Белого мы знаем выразительную полемику между Бугаевым и Эллисом, занимавшими полярные позиции в отношении ключевой проблемы мирового зла. Первый вслед за Лейбницем был уверен в том, что мир уже совершенен, а страдания нужны для всеобщего блага; второй видел в зле онтологическую силу, а долгом поэта вслед за Бодлером считал демонстрацию мирового зла, перечисление его плодов.<sup>99</sup> Цель романов Белого, с их нарастающим натурализмом страдания, осуществляла бодлерианскую программу друга и опровергала лейбницевы идеи отца.

"Мировая манила тебя молодящая злость", – писал Мандельштам на смерть Белого.<sup>100</sup> В масштабе, который возможен только в прозе (или в революции), Белый рассказывал то же, что показывал Бодлер в *Цветах зла*: зло как таковое – бессмысленное, немотивированное, абсолютное; и его привлекательность,<sup>101</sup> которая не уменьшается от знания его природы. В СГ самим качеством лирического текста Белый добивается того же эффекта, что и Бодлер, герой которого любит уродов и целует трупы: читатель то и дело верит в невероятное – в то, что и он вслед за героем любил бы глупую и некрасивую крестьянку, по доброй воле ночевал бы в сараях и дал бы сделать себя жертвой нелепого убийства. В *Петербурге*, в отличие от ЗП и СГ, зло не одерживает абсолютной победы: Николай Аблеухов остается жив, чтобы ходить по полям и читать Григория Сковороду.<sup>102</sup> Если его собственный опыт не доказал ему онтологическое существование зла, его убедит чтение Сковороды, которого не раз обвиняли в манихействе.

Актуальным для Белого предшественником здесь был Вольтер, классический оппонент Лейбница, и особенно его *Кандид* (новый перевод кото-

рого, принадлежащий Федору Сологубу, вышел в 1911). Поклонник Лейбница изображен здесь в виде Панглосса, резонера и сифилитика. Подобно Бугаеву-старшему, Панглосс верит в конечное совершенство этого мира, а оппонентов считает манихейцами; его ученик Кандид, подобно Белому, соревнуется с товарищами в описании своих бессмысленных страданий. Романтическая любовь стоила Панглоссу "кончика носа, одного глаза и уха", а после очередного приключения его подвергают "крестообразному надрезу",<sup>103</sup> что напоминает о судьбе Липпанченко. Возможно, от Вольтера ведут свое происхождение главные фонетические линии *Петербурга*, столь важные для Белого: Кандид мог дать свое имя Дудкину, Панглосс – Липпанченко.

Движение философского модернизма – движение круговое; здесь сознание оплодотворяет себя самого; оно – гермафродитно [...] Новокантианец [...] есть именно такое чудовище: смесь младенца со старичком – ни ребенок, ни муж, а гадкий мальчишка, оскотлившийся до наступления зрелости и потом удивившийся, что у него не растет борода. Этот веселый бесстыдник – философистик, философутик – чрезвычайно начитан и мозговит. Но он – совершеннейший идиот.<sup>104</sup>

– писал Белый в статье, имевшей ключевое значение для *Петербурга*. Уже отмечалось, что этот портрет похож на Липпанченко,<sup>105</sup> но не только на него; на деле этот кастрат-неокантианец – прообраз едва ли не всех мужских персонажей романа. На всем его протяжении кастрация либо угрожает им в физическом плане, либо уже совершилась в некоем мистическом пространстве. "Где-то это я все уже знаю", думает Дудкин при встрече с Шишнарфнэ.<sup>106</sup> Если наши интертекстуальные выкладки совпали с его воспоминаниями, то получается, что Дудкин, производя над Липпанченко "акт", возвращал его обратно к его подлинной сущности – к пушкинскому скопцу, кастрату-неокантианцу, Шишнарфнэ из Шемахи. В *Петербурге* убийство Липпанченко путем разрезания маникюрными ножницами его спины и живота описано во всех подробностях; на уровне фактического текста нет сомнений в том, что Белый описал именно убийство. Возможно, Белый заменил этим убийством первоначально задуманное им оскотление Липпанченко,<sup>107</sup> оставив, однако, ножницы в качестве памятника своим первоначальным намерениям.

Психоаналитическое понимание кастрации, как универсально действующего и априорно подозреваемого мотива, для анализа текста является слишком грубым инструментом. Археолог, который точно знает, что он ищет, подвержен ошибкам двоякого рода: он может не заметить что-то другое, возможно более интересное; и он может принять за искомое совсем другие находки. Не каждая палка обозначает фаллос, и не каждые

ножницы – кастрацию; а только те, на природу и предназначение которых указывает сам текст.

В отличие от палки, которой был убит Дарьяльский, маленькие ножницы, которыми был убит Липпанченко, действительно годны разве что для кастрации. Ножницы эти имеют какое-то значение; сами они и их маленький размер, контрастный плотной фигуре жертвы, упоминаются множество раз. Этот свой инструмент сумасшедший Дудкин, сидя верхом на трупе, держит в протянутой вперед руке с видом победителя. Давно замечено сходство его позы и усиков с фигурой Петра на его медном коне. Правда, Петр ни коня, ни России не убивал, но может быть, он их оскотил? Безумие Дудкина проявляется в том, что он сначала, в паре с Шишнарфнэ, идентифицирует себя с горланящим петухом, а потом в паре с Липпанченко – со скачущим всадником. Такое развитие обратно генезису мотивов у самого Пушкина; как ее описывал Якобсон, согласно схеме которого Золотой петушок был трансформацией Медного всадника, Дадон – Евгения, а скопец – самого Петра.<sup>108</sup> Подобные ли пушкинистические соображения руководили Белым, или мифологические образы сатурнова круга, или не вполне проявленная историческая схема, но способ убийства Липпанченко в Петербурге, подобно способу убийства Дарьяльского в СГ, кажется отсылкой все к тому же сюжету ЗП.

Возможность такого чтения придает новый смысл конфигурации *Петербург*, кастрирующий персонаж которого сначала воплощается в Шишнарфнэ, а потом в Дудкине. Круг замыкается: теперь уже наследник Дарьяльского угрожает кастрацией наследнику Кудеярова. Липпанченко сливается со своим гостем из Шемахи, осуществляя так мучившее Белого, и действительно происходившее в его романах, круговое движение. Так ниццешенианская идея вечного возвращения совмещается с хлыстовской и скопческой практикой верчений, западная современность – с русской традицией.

Мотивы ЗП были связаны, наряду с перечитыванием Пушкина, и с оперой Римского-Корсакова *Золотой петушок* (первая постановка 1909). В 19-м веке опера играла роль, которую можно сравнить разве что с позднейшей ролью кино и телевидения; и более чем символично, что великое столетие русского оперного искусства завершалось именно *Золотым петушком*. Римский-Корсаков прошел в своем творчестве полный цикл от апофеоза русской утопии в *Садко* и *Сказании о невидимом граде Китеже* (ср. *В поисках невидимого града* Пришвина и замысел *Невидимого града Белого*) до острой сатиры на нее в *Золотом петушке*. В этой опере, варьирующей пушкинский сюжет, звездочет не назван скопцом, но поет он редким голосом альтино, тем самым, которым пели итальянские кастраты<sup>109</sup> (Шишнарфнэ, появляющийся в *Петербурге* как оперный певец,



поет голосом "совершенно надорванным, невозможно крикливым и сладким"<sup>110</sup>). Перед постановкой *Золотого петушка* в 1909 году опере сопутствовало множество цензурных неприятностей: в ее сюжете слишком легко читался союз царя и старца, главное политическое действие эпохи.<sup>111</sup> На оперное действо выразительно накладывались актуальные политические события. В опере застрелили Столыпина, поссорившегося с Распутиным; пели другую сказку Пушкина и Римского-Корсакова, *Царя Салтана*.<sup>112</sup> В кругу Кузмина *Золотой петушок* Римского-Корсакова продолжали обсуждать и в конце 1920-х.<sup>113</sup>

В финале *Золотого петушка* оперный Звездочет своим голосом кастрата рассказывал все о том же – о победе женственно-оскопленного начала на сцене и в культуре.

Вот чем кончалася сказка,  
Но кровавая развязка  
Сколь ни тягостна она,  
Вас тревожить не должна.  
Разве я лишь да царица  
Были здесь живые лица,  
Остальные – бред, мечта,  
Призрак бледный, пустота.<sup>114</sup>

### П р и м е ч а н и я

- 1 ЗП посвящена обширная литература. Особенностью классических работ является игнорирование того, что магический помощник в этой сказке назван скопцом: А. Ахматова, "Последняя сказка Пушкина", *Сочинения в двух томах*, Москва, 1990, т. 2; М.К. Азадовский, "Источники Сказок Пушкина", *Литература и фольклор*, Ленинград, 1938, 65–105; Р. Якобсон, "Статуя в поэтической мифологии Пушкина", *Работы по поэтике*, Москва, 1987, 145–180; М.П. Алексеев, "Пушкин и повесть Ф.М. Клингера *История о золотом петушке*", *Пушкин и мировая литература*, Ленинград, 1987, 502–541. Следуя за Ахматовой, советские и американские исследователи видели в сказке политическую сатиру: Г.П. Макогоненко, *Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы*, Ленинград, 1982; В. Непомнящий, *Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине*, Москва, 1983, 143–209; Андрей Коджак, "Сказка Пушкина 'Золотой петушок'", *American Contributions to the 8-th International Congress of Slavists*, Columbus, Ohio, 1978, v. 2, 332–374; S. Hoisington, "Pushkin's Golden Cockerel: A Critical Reexamination", *The Golden age of Russian Literature and Thought. Selected Papers from the Fourth Congress for Soviet and East European Studies*, 1992, 25–33. Более разнообразные интерпретации последних лет в удивлении останавливаются на харак-

теристике пушкинского героя как скопца: Е. Погосян, "К проблеме значения символа 'Золотой петушок' в сказке Пушкина", *В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана*, Тарту, 1992, 99–106; М. Безродный, "Жезлом по лбу", *Wiener Slawistischer Almanach*, 30, 1992, 23–27; В.Э. Вацуро, "Сказка о золотом петушке (Опыт анализа сюжетной семантики)", *Пушкин. Исследования и материалы*, Санкт-Петербург, 1995, т. 15, 122–133. Интересно, что ЗП не упоминается в современных исследованиях эротического и мистического мира Пушкина: И. П. Смирнов, "Кастрационный комплекс в лирике Пушкина", *Russian Literature*, 1991, 29, 205–228; Б.М. Гаспаров, *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 27, Wien, 1992.

- 2 Обзор см.: А. Шмеман, *Введение в литургическое богословие*, Париж, 1961, 90–93.
- 3 В ранней сказке Пушкина *Царь Никита и сорок его дочерей* кастрационный сюжет разворачивается в его женском варианте. Дочери Никиты от рождения лишены женских органов. Помощник находит ведьму, которая изготавливает их отдельно. Сорок влгалищ летают как птички, но помощник собирает их на свой член и привозит княжнам. На радостях пируют семь дней. В награду царь шлет ведьме, тоже отдельно, вот что: "Из кунсткамеры в подарок Ей послал в спирту огарок (Тот, который всех дивил)". Возможно, это его собственный член? Любопытно здесь сочетание тех же сюжетобразных мотивов, что и в ЗП: кастрации, семи дней, птичек, награды; в раннем произведении (1822) те же элементы не образуют того смысла, которое их сочетание дает в итоговом тексте (1834). Как и в случае с ЗП и в отличие от всех остальных сказок Пушкина, фольклорных источников для сюжета сказки нет; об этом см. Г.А. Левинтон, Н.Г. Охотин, "Что за дело им – хочу. О литературных и фольклорных источниках сказки А.С. Пушкина *'Царь Никита и сорок его дочерей'*", *Литературное обозрение*, 1991, 11, 20–35.
- 4 G.S. Morson, *The Boundaries of Genre. Dostoyevsky's Diary of a Writer and the Tradition of Literary Utopia*, Austin, 1981.
- 5 А. Платонов, *Чевенгур*, Москва, 1989, 56.
- 6 См.: А. Эткинд, "Русские скопцы: опыт истории", *Звезда*, 4, 1995, 131–163.
- 7 Н. Валентинов, *Два года с символистами*, Stanford, 1969, 213; А. Белый, *Между двух революций*, 1990, 265; современный исследователь не сомневается в достоверности этих воспоминаний (А.В. Лавров, *Андрей Белый в 1990-е годы*, Москва, 1995, 272).

- 8 М. Цветаева, "Пушкин и Пугачев; Искусство при свете совести", *Собрание сочинений*, Москва, 1994, т. 5.
- 9 СГ цитируется указанием страницы в круглых скобках по изданию: А. Белый, *Серебряный голубь*, Москва, 1989.
- 10 А. Белый, *Мастерство Гоголя*, Москва-Ленинград, 1934, 46–48.
- 11 О прототипах Дарьяльского и биографической основе СГ см.: В.Н. Топоров, "Куст и 'Серебряный голубь' Андрея Белого: к связи текстов и о предполагаемой 'внелитературной' основе их", *Блоковский сборник*, 12, Тарту, 1993, 91–109; А.В. Лавров, "Дарьяльский и Сергей Соловьев. О биографическом подтексте в 'Серебряном голубе' Андрея Белого", *Новое литературное обозрение*, 1994, 9, 93–110.
- 12 А. Белый, *Между двух революций*, Москва, 1990, 265. Бахтин видел в Дарьяльском портрет Александра Добролюбова; см. М. Бахтин, "Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р.М. Мирской)", публ. С.Г. Бочарова, *Диалог. Карнавал. Хромотоп*, 2–3, 1993, 139.
- 13 I. Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism. a Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford University Press, 1988; И.П. Смирнов, "Антиутопия и теодицея в 'Докторе Живаго'", *Wiener Slawistischer Almanach*, 34, 1994, 142.
- 14 М. Цветаева, "Пленный дух", *Избранная проза в 2-х томах*, New York, 1979, т. 2, 118; ср. с этим наблюдение трезвого Д.Е. Максимова, который в 1921 записал, что глаза у Белого "под цвет голубя": Д. Максимов, "О том, как я видел и слышал Андрея Белого", *Воспоминания об Андрее Белом*, Москва, 1995, 473.
- 15 Н. Валентинов, *Два года с символистами*, 175; ср. Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы*, 194, 268.
- 16 Ср. сказку Ремизова "Царь Додон", *Заветные сказки*, Петроград, 1920, 1920; цит. по публикации М. Козьменко в: *Литературное обозрение*, 1991, 11, 77–79. Могучему царю Додону помогает одноглазый Лука. У дочери Додона женские органы слишком велики, и никто не хочет на ней жениться. Лука разыскивает для нее пастуха, у которого достаточно большой член. Ремизов инвертирует и контаминирует мотивы обоих пушкинских сюжетов о кастрации – ЗП и Царя Никиты. Любопытно, что сказка Ремизова датирована тем же 1907, когда писалась опера Римского-Корсакова *Золотой петушок* (в либретто имя героя пишется через о, как в сказке Ремизова: Додон) и был начат СГ.

- 17 В лирике 1900-х тема петуха связывалась с символизмом зари, воскресения, революции; Белый (*Между двух революций*, 71–72) сам дает примеры в своих воспоминаниях.
- 18 Н. Мельников, "Белые голуби", *Русский вестник*, 1989, 5, 256; ср. в скопческих песнях: "Со восточной было со сторонушки Не то князь идет, не то царь грядет, А святой дух острый меч несет" – в: Т.С. Рождественский, М.И. Успенский, "Песни русских сектантов-мистиков", *Записки Императорского Русского Географического общества по отделению этнографии*, т. 35, Санкт-Петербург, 1912, ном. 27.
- 19 И слова барона Дарьяльского воспринимаются как "крик ночной испуганной птицы" (340); ср. у Пушкина в ЗП: "птица ночи".
- 20 Автор не устает заниматься этим мотивом: "Сухоруковых знают все: и в Чмари, и в Козликах, и в Петушках", – представляется медник (355).
- 21 Паве уподобляется героиня *Сказки о царе Салтане*, тоже полной птици. Но и в ЗП паву можно услышать в центральном действии, которое совершает царица: "уложила отдыхать на парчовую кровать".
- 22 А. Белый, *Серебряный голубь*, Москва, 1910.
- 23 Цветаева, "Пленный дух", 83.
- 24 Мельников-Печерский, "Белые голуби".
- 25 См. ном. 257, 213 и 214 в: Рождественский, Успенский, *Песни русских сектантов-мистиков*; ср. ном. 213, 257, 283, 290, 360.
- 26 там же, ном. 38, 44–46, 48, 51, 64; также "золотой сокол" (ном. 54–57), "райская птица в златых своих крыльях" (65).
- 27 Этой проблемой специально занимались Ахматова (Последняя сказка Пушкина) и особенно Азадовский (Источники Сказок Пушкина). Последний, не найдя золотого петушка в записях русских сказок, перешел к тем, что не вошли в классические сборники, и все же результат ему самому не казался убедительным. Но у скопцов свои сказки; наличие в пушкинском тексте скопца должно было натолкнуть на поиск источников в сборниках скопческих текстов, которые вряд ли были неизвестны фольклористу. Неудача Азадовского представляет собой чистый случай исследовательской слепоты, вызванной идеологическими мотивами.
- 28 Эту символику увлечено исследовал Михаил Гершензон. Его сравнительное исследование Пушкина и Гераклита, в фокусе которого был символизм огня, вышло много позже (М. Гершензон, *Гольфстрем*, Москва, 1922); но очевидно, что Гершензон обдумывал его годами.

- <sup>29</sup> Откровение Иоанна, 18, 2.
- <sup>30</sup> Обзор цитат этой евангельской фразы у русских символистов см.: М. Безродный, "Конец цитаты", *Новое литературное обозрение*, 1995, 12, 271.
- <sup>31</sup> Левинтон, Охотин, "Что за дело им – хочу...", 31.
- <sup>32</sup> Н.И. Гнедич, "Простонародные песни греков. Введение", *Сочинения*, т. 1, Санкт-Петербург, Москва, 1884, 234.
- <sup>33</sup> М. Пришвин, *В краю непуганных птиц. Очерки Выговского края*, Санкт-Петербург, 1907.
- <sup>34</sup> З. Гиппиус, "Небесные слова", *Сочинения*, Ленинград, 1991, 461.
- <sup>35</sup> там же, 197.
- <sup>36</sup> А. Радлова, *Крылатый гость. Третья книга стихов*, Берлин, 1922.
- <sup>37</sup> Ноздрев – с собаками, Плюшкин с мышью, Чичиков с боровом, Собакевич с медведем и т.д. Метод Гоголя даже сравнивают с "анималистикой": Ю. Манн, *Поэтика Гоголя*, Москва, 1988, 295–301.
- <sup>38</sup> А. Белый, *Мастерство Гоголя*, 273.
- <sup>39</sup> Н. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, 1973.
- <sup>40</sup> Подробнее см.: А. Эткинд, К. Грельц, "Недосказанное о неосуществленном: Из чего сделан *Пленный дух* Цветаевой", *Новое литературное обозрение*, 1996, 17.
- <sup>41</sup> Н. Асеев, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель, 1976, 131-132.
- <sup>42</sup> Там же, 457.
- <sup>43</sup> О споре Мандельштама со "Стальным соловьем" Асеева см.: Omry Ronen, *An Approach to Mandelstam*, Jerusalem: Hebrew University, 1983, 299.
- <sup>44</sup> О. Мандельштам, *Сочинения в 4-х томах*, т. 1, Москва, 1991, 147; люди-птицы Мандельштама, "в безвременьи летающие", похожи на голубей Белого, для которых во время радения "нет будто вовсе времен и пространств" (112).
- <sup>45</sup> А. Белый, *Ритм как диалектика и Медный всадник*, Москва, 1929.

- 46 А. Белый, *Мастерство Гоголя*, 99.
- 47 ср.: Н. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, 1973.
- 48 там же, 301; здесь же Белый объявляет и *Хозяйку Достоевского* "откликом" *Страшной местности*.
- 49 А. Белый, *Мастерство Гоголя*, 48.
- 50 там же, 46.
- 51 там же, 51.
- 52 там же, 53.
- 53 там же, 66.
- 54 Другой подход к этой фамилии, связывающий ее с подтекстом Лермонтова, см.: Лавров, "Дарьяльский и Сергей Соловьев".
- 55 Белый, *Мастерство Гоголя*, 48.
- 56 V. Shapovalov, "From *White Doves* to *The Silver Dove*: Andrej Belyj and P.I. Mel'nikov-Pečerskij", *Slavic and East European Journal*, 1994, 38, 4, 591–602. Более обычной является интерпретация, сближающая голубей с хлыстами; так понимали СГ и современники (Бердяев, Амфитеатров, Бахтин, Цветаева). Западные работы о СГ ранее не задавались этим вопросом (напр., J.P. Elsworth, *Andrej Bely: a Critical Study of his Novels*, London, 1983). В работах последних лет связь голубей с хлыстами сомнений не вызывала, но и специальному обсуждению не подвергалась; ср. Ж. Нива, "Андрей Белый", *История русской литературы. Серебряный век*, Москва, 1995, 117; J.R. Döring-Smirnov, "Сектантство и литература (Серебряный голубь Андрея Белого)", *Christianity and the Eastern Slavs. v. 2, Russian Culture in Modern Times*, Berkeley, 1994, 191–199; A. Hansen-Löve, *Allgemeine Häretik, Russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41*, Wien, 1996, 171–294; Лавров, *Андрей Белый в 1900-е годы*, 285–286.
- 57 V. Shapovalov, (op. cit.) подчеркивает преемственность СГ от "Белых голубей" и других произведений Мельникова-Печерского; напротив, А.В. Лавров (*Андрей Белый в 1900-е годы*, 279) сомневается в знакомстве Белого с романами Печерского, и вообще осторожно оценивает знакомство Белого с литературой о сектах. Устная традиция, однако, играет в подобных делах не меньшую роль, чем чтение; среди собеседников Белого постоянно были люди, увлеченно изучавшие русские секты – Мережковские, Бердяев, С. Соловьев, А.П. Мельников, Гершензон; к их числу можно отнести и Блока.

- 58 В. Кельсиев, "Святорусские двоеверы", *Отечественные записки*, 1867, октябрь, кн. 2, 587. Одна последняя фраза могла привлечь внимание круга, в который входил Белый, к этой статье: формула "третий пол" была популярна в кругу Мережковских. Следы подробностей, сообщенных Кельсиевым в его "Святорусских двоеверах", отчетливы в известном рассказе Гиппиус "Сокатил", *Сочинения*, Ленинград, 1991, 546–553.
- 59 Почему-то эта проблема оказалась обойдена в статье Шаповаловой.
- 60 А. Белый, *Петербург*, Москва, 1991, 298, 294.
- 61 В. Кельсиев, "Святорусские двоеверы", *Отечественные записки*, 1867, октябрь, кн. 2, 592.
- 62 Н.П. Гиляров-Платонов, *Вопросы веры и церкви*, Москва, 1905, т. 1, 35.
- 63 В.Г. Короленко, *Собрание сочинений*, Москва, 1955, т. 7, 388–391.
- 64 В.С. Толстой, "О великороссийских беспоповских расколах в Закавказье", *Чтения в императорском обществе истории и древностей российских*, 1864, кн. 4, 58.
- 65 Об источниках этих идей Бердяева см.: Е. Naiman, "Historectomies. On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age", *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, 1993, 255–346. О преобладании женского начала в хлыстовстве рассуждал, применительно к СГ, и Бахтин ("Лекции...", 139).
- 66 Н. Бердяев, "Русский соблазн", *Собрание сочинений*, Париж, 1989, т. 3, 422.
- 67 Р. Гуль, *Пол в творчестве. Разбор произведений Андрея Белого*, Берлин, 1923, 10.
- 68 там же, 35–36.
- 69 В. Ходасевич, "Аблеуховы-Летаевы-Коробкины", *Современные записки*, 31, 192. В мемориальном докладе 1934 года (В. Ходасевич, "Андрей Белый", *Колеблемый треножник*, Москва, 1991) он распространил тот же способ анализа на личность Белого, показывая миграцию мотивов из жизни в текст.
- 70 По словам Берберовой, Белый о Фрейте слышал, но его не читал; см. N. Berberova, "A Memoir and a Comment: The Circle of Petersburg", *Andrey Bely. A Critical Review*, The University Press of Kentucky, 1978, 115–126. Об отношении русских символистов к психоанализу см.: А. Эткинд,

*Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Санкт-Петербург, 1993; психоаналитические занятия Метнера подробно рассмотрены в М. Ljunggren, *The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner*, Stockholm, 1994.

<sup>71</sup> Валентинов, *Два года с символистами*, 194.

<sup>72</sup> Например, "Прости, Исусе! [...] Дом продам – нищим раздам, Жену отпущу – Бога сыщу", 301; хлыстовские мотивы этих песен остались неотмеченными в комментариях к *Петербургу*.

<sup>73</sup> Белый, *Петербург*, 103.

<sup>74</sup> Отношения Степки и Дудкина в проекте трилогии Белого рассмотрены в: P. Pesonen, *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta*, Helsinki, 1987, 351–353; анализ идей Степки в связи с христологическими мотивами *Петербурга* см.: П. Пессонен, "Образ Христа в 'Петербурге' Андрея Белого, *Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия. Ученые записки Тартуского университета*, вып. 897, 1990, 102–118.

<sup>75</sup> На неясность позиции рассказчика в СГ обратил внимание Бахтин, "Лекции..." 138.

<sup>76</sup> См. А. Эткинд, "Русская мистика в прозе Александра Блока", *Studia Slavica Finlandesica*, 1974, 11, 22–76.

<sup>77</sup> Иванов-Разумник, *Вершины. Александр Блок. Андрей Белый*, Петроград, 1923, 99, 108.

<sup>78</sup> В. Иванов, "Вдохновение ужаса (о романе Андрея Белого 'Петербург'", *Собрание сочинений*, т. 4, Брюссель, 1987, 620.

<sup>79</sup> Л. Толстой, "Письма о скопчестве", *Материалы к истории русского сектантства и старообрядчества*, Санкт-Петербург, 1908, т. 1, 73–76.

<sup>80</sup> Белый, *Петербург*, 298.

<sup>81</sup> там же, 269.

<sup>82</sup> R.A. Maguire, J.E. Malmstad, "Petersburg", *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*, Cornell University Press, 1987, 127; авторы этого проникательного анализа *Петербурга* прошли мимо Шемахи и считают персидского героя выходцем из Тегерана (там же, 127). Интересна, впрочем, и другая географическая примета персидского гостя. Шишнарфне представлен Дудкину так: "Персианин из Шемахи, чуть было недавно не



павший жертвою резни в Испагани" (268). Для выбора Испагани из сотен возможных названий важным кажется созвучие с "поганью": так Дудкин в той же главе называет Липпанченко (284, 304). Шишнарфнэ — из погани, то есть из Липпанченко. Дудкин узнает, что Шишнарфнэ чуть не зарезан в *Испагани*, и после этого собирается резать погань Липпанченко.

- <sup>83</sup> Толстой, "О великороссийских беспоповских расколах в Закавказье", 52.
- <sup>84</sup> А. Ахматова, "Последняя сказка Пушкина", *Сочинения в двух томах*, Москва, 1990, т. 2, 42.
- <sup>85</sup> Возможно, это кавказское название для Белого принадлежало к тому же кругу литературных ассоциаций, что и фамилия главного героя СГ; в таком случае дарьяльский Дудкин в *Петербурге* оказывается противопоставлен шемаханскому Липпанченко, как в ЗП Дадон противопоставлен скопцу.
- <sup>86</sup> Белый, *Петербург*, 294.
- <sup>87</sup> Белый, *Мастерство Гоголя*, 304.
- <sup>88</sup> См.: А. Эткинд, "Революция как кастрация: психология пола и политика тела в поздней прозе Блока", *Октябрь*, 1994, 8, 162–188.
- <sup>89</sup> Интертекстуальная игра *Петербурга* рассмотрена в ранних работах Н. Пустыгиной, которая выявила важные подтексты романа (она указала, в частности, на *Записки сумасшедшего*, *Бесы*, *Балаганчик* и *Вехи*) и попыталась описать механизм цитации; петушинная тема в ее анализе, однако, отсутствует: Н. Пустыгина, "Цитатность в романе Андрея Белого 'Петербург'. Статьи 1 и 2", *Труды по русской и славянской филологии. Ученые записки Тартуского государственного университета*, 414, 1977, 80–97; 513, 1981, 86–114.
- <sup>90</sup> Белый, *Петербург*, 298.
- <sup>91</sup> Maguire, Malmstad, "Petersburg", 126.
- <sup>92</sup> Исследователи *Петербурга* справедливо указывали, что смысл *акта* намеренно не разъяснен Белым; см. Maguire, Malmstad, "Petersburg", 130–131. Имеющееся в одном из рукописных вариантов *Петербурга* (676) разъяснение акта как сатанинского культа (с целованием козлиного зада и топтанием креста) остается вне контекста. Читателю опубликованных вариантов становится известно только, что при свершении *акта* Дудкин произносил слово Шишнарфнэ (299). Важно, что для защиты от своего повторяющегося кошмара Дудкин стал читать Апокалипсис и Требник (последний приносит Степка), что может быть

понято в рамках борьбы хлыста Степки против скопца Шишнарфнэ. Скопцы верили, что Конец света можно приблизить, так как он произойдет по достижении определенного числа осклопленных. Хлысты, в отличие от скопцов, признавали церковную службу и следовательно, читали Требник.

- <sup>93</sup> Но эта структура, как и вообще мотивы кастрации у Белого, остается неясной и зыбкой; в данном случае, ей противоречат другие факты из жизни Дудкина ("стал он пьяницей, сладострастие зашалоило и т.д.", 298). Автор сопротивляется любой диагностике бреда его героя, более определенной, чем его собственная.
- <sup>94</sup> Позднее Розанов в *Апокалипсисе нашего времени* сравнивал с Сатурном самого Христа; см. В. Розанов, *Мимолетное*, Москва, 1994, 438.
- <sup>95</sup> Белый, *Петербург*, 159.
- <sup>96</sup> Достоевский, "Идиот", *Полное собрание сочинений*, Ленинград, 1973, т. 8, 173.
- <sup>97</sup> Белый, *Петербург*, 239. Комментатор читает "Sa... tourne" как неправильное повторение французского "это вертится"; интереснее видеть здесь неправильное "Saturne"; орфографическая ошибка Белого оказывается этимологизацией, полной смысла в этом контексте.
- <sup>98</sup> Н. Бердяев, "Астральный роман", *Собрание сочинений*, т. 3, 434.
- <sup>99</sup> Белый, *Начало века*, Москва, 1990, 51; об этих идеях Эллиса см.: Валентинов, *Два года с символистами*.
- <sup>100</sup> О. Мандельштам, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва, 1991, т. 1, 203; "лобная кость" в этом стихотворении, вероятно, из *Петербурга*.
- <sup>101</sup> Рената Деринг-Смирнова указала на сходство сюжетных линий между романами Захер-Мазоха и *Серебряным голубем*; R. Döring-Smirnov, "Сектанство и литература (Серебряный голубь Андрея Белого)".
- <sup>102</sup> Скорее всего, это было двухтомное издание рукописей Сковороды в *Материалах по русскому старообрядчеству и сектантству* Бонч-Бруевича. По мнению Милюкова, "Сковорода в душе был сектантом" и учение его совпадало со взглядами духоборов; П. Милюков, *Очерки по истории русской культуры*, Москва, т. 2, ч. 1, 1991, 118. Бахтин причислял Сковороду к хлыстам (Бахтин, "Лекции...", 139).
- <sup>103</sup> Вольтер, "Кандид". Перевод Ф. Соллогуба в кн.: Вольтер, *Философские повести*, Москва, 1978, 233, 228.

- <sup>104</sup> Белый, "Круговое движение", *Труды и дни*, 1912, 4–5, 57.
- <sup>105</sup> Maguire, Malmstad, "Petersburg".
- <sup>106</sup> Белый, *Петербург*, 293.
- <sup>107</sup> Вообще этот герой везде выступает как олицетворение мужской силы, похоти и телесности. Кажется, что Магнус Лjunggren пошел по ложному пути, считая Липпанченко на основе некоторых признаков (в основном это грамматический род слова "особа", как часто называют Липпанченко в романе) олицетворением женского начала и понимая финальную сцену как коитус; см. M. Ljunggren, *The Dream of Rebirth. A Study of Andrei Belyj's Novel "Peterburg"*, Stockholm, 1982.
- <sup>108</sup> Якобсон, "Статуя в поэтической мифологии Пушкина".
- <sup>109</sup> Т. Чередниченко, "Музыка и геополитика", *Новый мир*, 1995, 6, 107.
- <sup>110</sup> Белый, *Петербург*, 267.
- <sup>111</sup> Сергей Булгаков впервые услышал о Распутине в 1907 году (С. Булгаков, "Агония", *Христианский социализм*, Новосибирск, 1991, 306). Эта датировка заставляет поставить под сомнение известные слова Андрея Белого о том, что в *Серебряном голубе*, написанном в 1909, он "предсказал" Распутина; см.: А. Белый, *Между двух революций*, 316, 341.
- <sup>112</sup> Двойственная роль убийцы Столыпина, раскаявшегося доносчика и слишком далеко зашедшего провокатора, напоминает сюжет *Петербурга*; вероятно, это был один из исторических прототипов изображенного в *Петербурге* покушения на сенатора-отца: см. П. Долгополов, *Андрей Белый и его роман 'Петербург'*, Ленинград, 1988, 265.
- <sup>113</sup> *Золотой петушок* Римского-Корсакова продолжали обсуждать и в конце 1920-х; см. любопытные воспоминания о его постановке приятелем Кузмина Виктором Панфиловым: J.E. Malmstad, "M. Kuzmin: A Chronicle of his Life and Times", М. Кузмин, *Собрание стихов*, München, 1977, в. 3, 312.
- <sup>114</sup> М. Янковский, *Римский-Корсаков и революция 1905 года*, Москва, Ленинград, 1950, 205.