

3. Román

ПРОБЛЕМАТИКА РАССКАЗЧИКА В РОМАНЕ "ПЕТЕРБУРГ" АНДРЕЯ БЕЛОГО
И ПРОБЛЕМЫ РОМАНА САМОСОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА¹

Pekka Pesonen (Helsinki)

Способы повествования в прозе Андрея Белого, несмотря на свое новаторство, тесно связаны с традицией. В Петербурге эта связь прямо показана с помощью бесконечной стилизации и пародирования.

Способы использования автора-рассказчика у модернистов можно определить как "полемизирующую игру" с литературной традицией, особенно с традицией реализма. У Белого - именно в Петербурге - эта игра наиболее хорошо заметна.

Корни стили и способов повествования в Петербурге находятся в эстетических теориях А. Белого. Основу его решений в области повествования можно искать и в антропософии, и в традиции русской литературы, но анализируя эти решения, надо остановиться именно на том, что сказано на страницах самого Петербурга, на тех критериях, которые предлагает рассказчик романа. Как известно, сказано, что Петербург отличается от других романов А. Белого тем, что в нем "обсуждается характер повествования".² Он является ярким примером "романа самосознания".

В Петербурге подчеркивается все время его "сделанность", постоянная конфронтация между уровнями рассказчика, персонажей и читателей и она заставляет читателя обратить внимание на стыки повествования.³

Способы повествования у А. Белого и Д. Джойса иногда оценивались как параллельные или считалось, что оба пользовались потоком сознания, но вообще их повествования считают противоположными именно из-за противоположного употребления рассказчика. У Белого рассказчик видный и действующий, у Джойса - нет.⁴ Джойс употребляет поток сознания, который предполагает отсутствие всезнающего рассказчика. Петербург является монолитом одного сознания. Рассказчик остается тем же самым на протяжении всего романа, только его положение и его "лицо" меняются.⁵

Рассказчик у Белого является организатором всего процесса повествования, который повергает все свои мысли читателю. Также и внутренние размышления, изображения сознания одного персонажа часто излагаются с точки зрения рассказчика. Очень часто повествование курсирует туда и обратно между испытывающим сознанием персонажей и точкой зрения рассказчика. Р. Альтер видит именно в этом разницу между Белым и Джойсом.⁶ По Альтеру "сознание" у Белого подчеркивает "сделанное". Роман показан как творение авторского сознания. За его конкретным миром - за городом Петербургом - ничего и сам город Петербург является "только" продуктом авторского сознания. Фикция действительно есть фикция. В этой фикции и рассказчик является абсолютно фиктивным, хотя его часто соотносляли с самим автором.

В проблематике рассказчика возможно выделить три типа так называемых рассказывающих "агентов"⁷: персонажи, рассказчик и текст. Текст изображает, "как рассказчик рассказывает, что персонажи наблюдают". То, что "над рассказчиком" показан и текст, изображающий самый акт повествования, необходимо подчеркнуть, когда мы говорим о факции. Физический писатель в своем романе ничего не может "рассказать", а только написать текст, который изображает то, что фиктивный рассказчик рассказывает. Это особенно ясно видно в Петербурге. Роль рассказчика является частью осознаваемой игры, которая и сама является объектом игры. Совершенно очевидно, что рассказчик у Белого является "всезнающим", в его знаниях всегда больше наблюдений, сделанных персонажами. Они являются в его руках. В этом иерархическом порядке есть все-таки исключения или стремление к ним. В общем персонажи Белого подчинены рассказчику, потому что они не могут его сознать. Рассказчик, в свою очередь, подчинен тексту, потому что нормально рассказчик не может знать, что он является объектом изображения в тексте, написанном кем-то другим. И этот факт Белый делает объектом осознаваемой игры.

В Петербурге и в его анализе это обстоятельство является проблематичным в отношении между автором и рассказчиком. Употребление терминов очень пестрое: говорят о писателе, авторе, рассказчике.⁸ Очень часто их сопоставляют друг с другом. Причиной сопоставления являются многие автобиографические черты романа, даже их преувеличение, собственные намеки Белого на происхождение романа.⁹ Автобиографический материал романа рассеян по всему тексту и выражен как фон многих персонажей ярче, чем в образе рассказчика.

Самыми смущающими являются намеки рассказчика на себя как автора, писателя и в то же время как "писательское творение". Также и рассказчик изображен как объект "мозговой игры", господствующей во всем мире романа. Он ставит под вопрос и свое существование.

Рассказчик является все-таки рассказчиком, положение которого в произведении надо определить, хотя он и сам им играет. В романе Белого изображаемый мир не всегда подчинен рассказчику. Слово рассказчика также "обусловлено" в фиктивном мире романа, "рассказывающих" может быть и много.

У рассказчика Петербурга нет конкретных, персональных черт, нет биографии, нет ярких сведений об участии в событиях романа, хотя он сам иногда изображает себя среди них. Но несмотря на это, все в романе окрашено личными эмоциями рассказчика.¹⁰ Иногда рассказчик подчеркивает свое существование, иногда он полностью исчезает. Он все время меняет маску. Все рассказанное в романе полно сомнений, неадекватных выводов, неправ. точной логики - которую сам рассказчик, подчеркивая, хочет представить неправильной - внезапных прекращений. Рассказчик все время намекает на недостоверность всего рассказанного и т.

Это подчеркивание недостоверности является частью всезнающей власти рассказчика в мире повествования; у него есть власть прекращать, он все знает наперед, он может намекать на то, что он знает, и объяснять только позднее. Сам рассказчик говорит, что расширяющаяся напряженность сюжета его смущает, и он намекает на свои собственные представления о городе. Он

созидает постоянную амбивалентность, обманывающую атмосферу изменения и существования на рубеже, сам и подчеркивает ее, и присутствует в ней. В фиктивном мире границы фикции и действительности ставятся под вопрос.

Рассказчик Петербурга в значительной степени именно такой "ненадежный" (unreliable), употребляющий иронию и пародию рассказчик, о котором много писалось в нарратологических исследованиях последних лет.¹¹

За всезнающим рассказчиком, Петербурга явно стоит "внутренний" автор (implied author),¹² в руках которого находится и рассказчик тот, который сознательно управляет тем миром неверности и амбивалентности, о котором рассказчик должен рассказать.

В Петербурге вся ситуация повествования поставлена под вопрос. Можно утверждать, что в нем совсем не существует повествования в традиционном смысле.¹³ Сам термин повествования можно с точки зрения техники повествования понимать в более широком метафорическом значении: взгляды и утверждения, выраженные рассказчиком, оказываются сомнительными в отношении к информации, полученной из остального текста и читатель должен осмыслить и оценить значение этого противоречия. Рассказчик "рассказывает", несет в свет и обсуждает факты и утверждения, показывает и в то же время смеивает все отношения, находится над изображенным им, постоянно изменяя свою точку зрения. Этот вид повествования выражает представление внутреннего автора об изображаемом: об иллюзорности всего мира Петербурга.

Этому пониманию подчинено то знание, которое рассказчик сообщает читателю, находящемуся с ним на том же уровне фиктивности. В Петербурге эта публика ярко конкретизирована, к ней обращаются постоянно, начиная с начала пролога:

"Ваши превосходительства, высородия, благородия, граждане!" (Белый 1981:9)

"Если же Вы продолжаете утверждать нелепейшую легенду - существование полуторамиллионного московского населения - то придется сознаться, что столицей будет Москва, ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население; а в городах же губернских никакого полуторамиллионного населения нет, не бывало, не будет." (Белый 1981:10)

Конкретизация публики находится в прямом отношении к конкретизации рассказчика. За этим конкретизированным контактом в Петербурге заметен и ясный контакт между внутренним автором и читателем. Читатель является частью автора-рассказчика, прежде всего его игры, у которой есть и смешное, пародийное, и серьезное лицо. И к Петербургу подходит определение Белого из его Записок чудака: "...всякий роман, игра в прятки с читателем."¹⁴ Во всем творчестве Белого происходит игра с читателем "ищи и найди!"¹⁵ Читатель должен быть ко всему готов. Он никогда не знает, на что надеется, и рассказчик прямо говорит ему об этом.

"Было ли это, - может быть, не было этого...нигде, никогда?" (Белый 1981:121)

Диалог с читателем может быть чрезвычайно пародийным. Читатель будет участником в пародийной игре, но в этой игре рассказчик пародирует и самого себя.

"Обследуем теперь его душу, но прежде обследуем рестораник; даже окрестности рестораника; на то есть у нас основание; ведь если мы, автор, с педантичной точностью отмечаем путь первого встречного, то читатель нам верит: постулок нам оправдается в будущем. В нами взятом естественном смысле предвосхитили мы лишь желание сенатора Аблеухова, чтобы агент охранного отделения неуклонно бы следовал по стопам незнакомца: славный сенатор и сам бы взялся за телефонную трубку, чтоб посредством ее передать, куда следует, свою мысль; к счастью для себя, он не знал обиталища незнакомца (а мы же обиталище знаем). Мы идем навстречу сенатору; и пока легкомысленный агент бездействует в своем отделении, этим агентом будем мы.

Позвольте, позвольте...

Не попали ли мы сами впросак? Ну, какой в самом деле мы агент? Агент - есть. И не дремлет он, ей-богу, не дремлет. Роль наша оказалась праздною ролью." (Белый 1981:36-36) Читатель является элементом повествования, но ему "не рассказывают". Его втягивают в диалог, который рассказчик ведет с самим собой, в который внутренний автор заставляет его вступить, чтобы выразить противоположное мировоззрение всего произведения.

"Раз мозг его разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец тот - есть, действительно есть: Не исчезнет он с геттербургских проспектов, пока существует сенатор с подобными мыслями, потому что и мысль - существует.

И да будет наш незнакомец - незнакомец реальный! И да будут две тени моего незнакомца - реальными тенями!" (Белый 1981:56)

Современность рассказчика конкретизируется именно в диалоге с читателем. Если проанализировать способ рассказчика обращаться к читателю, можно заметить два лица рассказчика или двух рассказчиков.¹⁶ Первый рассказчик вводит читателя в заблуждение, он является своего рода провокатором любопытства и веселья читателя, который часто пародически представляет себя как "автор". Этот рассказчик соединяет космическую сторону жизни с властью рассказчика. Читатель беспомощен в его руках. На такой же "олимпийской" высоте находится и близнец этого рассказчика, торжественно обращающийся к читателю рапсод ("О, русские леди..."). С помощью этих разных обращений к читателю создано новое отношение к нему, которое является противоположным в сравнении с отношением между учителем и учеником и с традиционным обращением к читателю. Оба обращения являются способами, с помощью которых рассказчик вовлекает читателя в интимную игру с собой. На эту игру он намекает разными маленькими словами. Из игры вырастает и своеобразный "идейный разговор",¹⁷ касающийся корней мировоззрения романа. Он начинается с иронического "между нами" - отношения и является знаком всезнания, дающего рассказчику неограниченную свободу перемещения. К этому всезнанию приглашен и читатель.¹⁸

"Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками..." (Белый 1981:36)

Хотя читателя заставляя выступать активным участником повествования, все же точка зрения всегда принадлежит рассказчику. Но граница между "мыслями" персонажа и рассказчика показана как переменчивая. Очень часто точка зрения рассказчика существует, хотя рассказывание происходит в сознании персона-

жа.

"И - да, да!

Дать следствию показания, но такие, которые ... на кого бы то ни было (разумеется, не намерено) ... будет все же брошена тень; и должна быть тень брошена - тень на кого бы то ни было; если нет, - тень падет на него ... Как же иначе?

Тень будет брошена.

.....

Дурачок, простачок
Коленька танцует:
Он надел колпачок -
На коне гарцует.

.....

И ему стало ясно: самый тот миг, когда Николай Аполлонович героически обрекал себя быть исполнителем казни - казни во и м я и д е и (так думал он), - этот миг, а не то иное, явился создателем вот такого плана, а не серый проспект, по которому он все утро метался; действие во имя идеи соединилось, как ни был взволнован он, с диавольским хладнокровным притворством и, может быть, с оговорами неповиравших лиц (всего удобнее камердинера: к нему ведь таскался племянник, воспитанник ремесленной школы, и, как кажется, беспартийный, но ... все-таки ...).

На хладнокровие расчет все же был. К отцеубийству присоединялась тут ложь, присоединялась и трусость; но, что главное, - подлость.

.....

Благороден, строен, бледен,
Волоса как лен.
Мыслью щедр и чувством беден
Н. А. А. ... Кто ж он?

.....

Он - подлец .. (Белый 1981:330-331)

Хотя эта граница переменчива, слова и мысли, выраженные во внутренних монологах, всегда являются логически построенными значительными единицами. Мысли "ясные" персонажу, рассказчик стремился их "пояснить" читателю. Белый совсем не употребляет свободный ход ассоциаций, который свойственен потоку сознания у Джойса. Трудные слова, фразы и мысли поставлены в логические связи, повторяя, намекая и цитируя. Всезнающий рассказчик является амбивалентным и смущает, внутренний автор создает порядок.

По запискам - очень коротким - о лекциях Бахтина по Белому¹⁹ - рассказчик Петербурга такой же болтающий, сплетничающий как рассказчик Гоголя и Достоевского, который забывает своих героев и начинает без толку сплетничать. Такой рассказчик, по Бахтину, не может быть над своими героями, а все время на одном уровне с ними.

Рассказчик у Белого во многом диалогизирован. Его можно определить этим термином Бахтина,²⁰ хотя в романе и можно отличить голос рассказчика. Но именно его изменение и выступление на одном уровне с персонажами создает постоянный диалог. Рассказчик не столько говорит о герое, сколько с героем - он будет участником во внутреннем монологе. И внутренние монологи

диалогизированы. Рассказчик вмешивается в мысли героя - иногда он предвосхищает их иронически, иногда он сливается с внутренним голосом героя, с его внутренней борьбой "за и против". Из внутреннего монолога получается "микродиалог", и этот микродиалог подчеркивается метафорами и символами, которые становятся элементами внутреннего монолога героя.²¹ Микродиалог органически связан с символикой и мифологией, созданными Белым.

Диалогичность является частью постоянного изменения положения рассказчика. Считали,²² что Петербург выделяется среди символических романов тем, что в нем символика сатира, "лирические отступления" и ирония поддерживают полифоничность голоса автора. Именно эта полифония ведет "реальные события" в область фантазии и наоборот.

Как заметил М. Дрозда,²³ весь роман основывается на уничтожении традиционной иерархии отдельных уровней текста. Все уровни - связанные с точкой зрения рассказчика - сделаны амбивалентными. Рассказчик постоянно присутствует, комментирует иронически, вступает в полемику, представляется как автор и т. д., как уже отмечалось выше. Это все-таки не значит, что он - хотя и является суверенным - единственный субъект текста. Такая же "мозговая игра", как в сознании рассказчика, происходит и в сознании персонажей. Персонаж рождается в сознании другого персонажа как результат его "мозговой игры". Раз рожденный, он становится партнером своего автора. Он с ним согласен, что существует в его голове только иллюзорно, а реально - вне его. На уровне повествования это обстоятельство рождает многоплановость точек зрения. Из них ни одна не является постоянной или надежной.

У Белого новый персонаж, выдуманный другим персонажем, выступает на уровне сюжета в отношениях с другими, для которых он "реально" существует, то есть, в "мозговой игре" персонаж будет и субъектом текста - или он играет эту роль. Например, один персонаж романа - "незнакомец с ерными усиками", который появляется в поле зрения рассказчика после его рождения из "мозговой игры" одного персонажа, сен: гора Аплеухова, и после этого он как будто возвращается в руки рассказчика, его контекст. Так в романе действуют параллельно две точки зрения, исключая друг друга: но они показаны так, как если бы они действовали аналогичным, подобным образом.²⁴ Эта "мозговая игра" - подчеркиваемая особенно в главе "Наша роль" - является и многоплановой и многозначительной игрой с ролями.

Все способы повествования в романе Белого комментируют традицию литературного повествования. Эти комментарии сильно пародийны. Они являются стилизованными цитатами. Рассказчик имитирует традицию, ясно сознавая ее. Из цитат на уровне повествования прежде всего заметны цитаты из Гоголя. Весь текст романа построен на них. Рассказчик со своими лирическими отступлениями, патетическими проповедями, ироническими комментариями предстает в свете гоголевской традиции. На это намекал уже сам Белый.²⁵ В стилистической имитации и пародировании Белый уничтожает законы традиционного повествования, используя и вымучивая их. В этом отношении сл следует русской традиции "сказа", которую он усвоил прежде всего от Гоголя.

Пародирование, ассоциирующееся со стилистической традицией, связано с мировоззрением всего романа, как и все другие решения повествования в нем. Кроме национальной традиции

- особенно Гоголя и Достоевского - осознанная и выраженная традиционность связана с традицией так называемого "романа самосознания". Исследователь и теоретик этого типа романа Р. Алтер²⁶ замечает, что повествование романа самосознания сделано, чтобы напомнить о том, что изображение действительности всегда является стилизованным. Типический пример этого - вставный рассказчик, традиция которого прослеживается от Сервантеса до Набокова. Рассказчик верит в себя, хочет показать этот факт, но объясняет все время свои решения и так ведет читателя в лабиринт повествования. Каждый способ, тема и мировоззрение в романе поставлены под вопрос через цитирование, в котором господствует пародирование. Пародирование традиции значит всегда выражение особенного кризиса: в романе - кризиса романа.²⁷ Рассказчик представляет этот кризис. Акт писания будет элементом романа, у Белого - одним из уровней его.

И этот акт писания в Петербурге подчинен "мозговой игре". "Мозговая игра" является независимой, творческой силой, с помощью которой действует ирония рассказчика, но с помощью которой и над ним иронизируют.

Мозговая игра, господствующая, но и в то же время незначительная, мимоходная, делает всех персонажей равнодушными к тому, что происходит вокруг них. В этом отношении Белый цитирует себя самого, свои теории символизма, свои мировоззренческие проповеди и это цитирование глубоко ироническое по своему характеру.²⁸

Рассказчик Белого пытается быть дидактом в духе реалистического романа XIX века, но его дидактичность становится только комической в мире романа. Рассказчик хочет влиять на читателя, вести его в мир высших истин. И поэтому он все время хочет обратиться к читателю, быть рядом с ним, рассказать ему "тайны" персонажей, мира вообще, своего мировоззрения. Рассказчик ведет себя навязчиво. Своей навязчивостью он намекает, что память и мысли формируются вне сознания людей. Мысли, выраженные рассказчиком, больше обращены к читателю, чем связаны с мыслями и действиями персонажей. Для них они имеют мало значения.

Двуликое (амбивалентное) лицо рассказчика романа Петербург - выражение этого лица то на одном уровне с точкой зрения персонажей, то над ними - основная черта повествования романа. Мир рассказчика амбивалентен и хаотичен. Но таким же является и мир, созданный внутренним автором, в руках которого находится рассказчик. И этому миру свойственно стремление к целостной картине мира с помощью уничтожения, параллелей и цитат²⁹ - то есть многоплановость повествовательных решений. Рассказчик смотрит на мир романа, в котором смотрят и на него. Это подчеркивает основной тезис символизма Белого: все, осознанное нами, является только иллюзией, воображением. Этот взгляд не очень оригинален. Но, повествование современного романа часто стремится к раскрытию субъективности знания и познания. В романе Белого это будет игрой, которая не только является иллюстрацией картины мира, но и сама становится картиной мира.

В этой игре ни одна картина мира не является окончательной. Мир романа остается открытым. Но именно будучи открытым роман решает кризис современного романа. Как и рассказчик Петербурга, весь роман комментирует традицию. Своими открытыми комментариями он созидает новый роман.

Примечания

- 1 Статья основывается на одной главе моей книги, Pesonen 1987: 130 - 143.
- 2 Alexandrov 1982:9
- 3 Сипард 1982:80, см. также Szilard 1981.
- 4 Woronzoff 1982: IX - X.
- 5 Первый раз Джойса и Белого сопоставил, вероятно, Reavey (1932), потом Замятин (1934; см. 1955:80). После этого сопоставителей много. Лучше всего отношения между этими писателями обсудили Сипард в статье (1979) и Woronzoff в монографии (1972).
- 6 Alter 1975:145 - 146.
- 7 Термин "рассказывающие агенты" (narrative agents) заимствован из исследования по поэтике Набокова Tammi (1985:29 - 56)
- 8 Границы между терминами автор, рассказчик и повествователь в советском литературоведении не совсем ясны. Термин "автор" часто имеет то значение, которое в терминологии западного литературоведения означает имплицитный/внутренний автор (implied author); термин впервые появился в монографии Booth 1961. Бахтин, чьи взгляды об "авторе" считаются авторитетными, не проводит ясной границы между рассматриваемыми терминами, см., например, главы: "Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского" (Бахтин 1979:54:88); "Автор и герой в эстетической деятельности" (Бахтин 1979 а:17 - 180) и Бахтин 1977.
- 9 См., например, Белый 1934 и Белый 1937:453 - 454.
- 10 См. Старикова 1974:205 - 206.
- 11 Возможно и не согласиться с тем, что рассказчик Петербурга "ненадежный", намекая на то, что он бесспорно "всезнающий", все повествование подчинено его "мозговой игре". Но именно с помощью этой игры рассказчик изображает созданный им мир как иллюзорный. Однако будучи всезнающим, он только марионетка в других руках - и можно сказать - в руках внутреннего автора.
- 12 См. сноска 8.
- 13 См. Kovacs 1976:105.
- 14 Белый 1922, I:63.
- 15 См. Ljunggren 1982:123.
- 16 См. Holthusen 1979.
- 17 Сипард 1982:81.
- 18 Klotz 1969:257.
- 19 Бахтин 1983:229.
- 20 См. Бахтин 1979 6:54 - 88.
- 21 Там же:293 - 311.
- 22 См. Имре 1977:68 - 70.
- 23 Drozda 1981:139.
- 24 Там же:140.
- 25 Свое отношение к Гоголю и к сказу Белый объяснил особенно в Мастерстве Гоголя (Белый 1934); на гоголевский сказ у Белого ссылались, например, Старикова 1974:270; Holthusen 1979:286; Woronzoff 1982:161
- 26 Alter 1975:30.

- 27 Там же:39.
- 28 Самоцитирование и самоиронию видели уже в раннем творчестве Белого, особенно в Симфониях. О них в Петербурге см.: Maquire a. Malmstad (1978:316); Alexandrov (1982:14); Lavrov (1978).
- 29 О проблематике цитатности в изучении творчества русских символистов и творчества Андрея Белого см. Минц 1973, Пустыгина 1977 и 1981.

Литература

- Белый, Андрей, 1922: Записки чудака 1-2. Москва-Берлин.
- Белый, Андрей, 1934: Мастерство Гоголя. Исследование. Москва-Ленинград.
- Белый, Андрей, 1937: Воспоминания, том III, часть II. Литературное Наследство 27-28. Москва.
- Белый, Андрей, 1981: Петербург. (1916) Москва.
- Бахтин, М. М., 1977: Проблема автора. Вопросы философии 7.
- Бахтин, М. М., 1979а: Эстетика словесного творчества. Москва.
- Бахтин, М. М., 1979б (1963): Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-ое. Москва.
- Бахтин, М. М., 1983: Записи лекции М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе. Публикация С. Бочарова. Комментарии Л. Силард. *Studia Slavica Scientiarum Hungaricae*, XXIX, Budapest.
- Дрозда, Мирослав, 1981: Петербургский гротеск Андрея Белого. *Umjetnost Riječi*, god XXV. Zagreb.
- Замятин, Евгений, 1955: Лица. New York.
- Имре Л., 1977: "Петербург" Андрея Белого и русский символический роман. *Annales instituti philologicae slavicae universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth Nominatae. Slavica XV.*
- Лавров, А. В., 1978: Мифотворчество аргонавтов. Сб. Миф - фольклор - культура. Ленинград.
- Минц, З. Г., 1973: Функция реминисценции в поэтике А. Блока. Ученые записки Тартуского Государственного Университета, выпуск 308. Труды по знаковым системам VI. Тарту.
- Пустыгина, Н. Г., 1977: Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург". Ученые записки Тартуского Государственного Университета, выпуск 414. Труды по русской и славянской филологии XXV. Литературоведение. Тарту.
- Пустыгина, Н. Г., 1981: Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург" (статья вторая). Ученые записки Тартуского Государственного Университета. Труды по русской и славянской филологии, XXXII. Литературоведение. Тарту.
- Старикова, Е., 1874: Реализм и символизм. Развитие реализма в русской литературе. Том 3. Москва.

- Силард, Лена, 1979: Андрей Белый и Джеймс Джойс (к постановке вопроса) *Studia Slavica Academia Scientiarum Hungaricae*. XXV. Budapest.
- Силард, Лена, 1981: Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы). *Umjrtnost Riječi*. God XXV. Zagreb.
- Силард, Лена, 1982: От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами юродства и мотовства (набросок темы). *Studies in the 20th Century Russian Prose*. Ed. N-A^o. *Stockholm Studies in Russian Literature* 14. Stockholm.
- Alter, Robert, 1975: *Partial Magic. The Novel as a self-conscious Genre*. Berkeley.
- Alexandrov, Vladimir E., 1982: Unicorn Impaling a Knight: The Transcendent and Man in Andrei Belyj's "Peterburg". *Canadian-American Slavic Studies* 16, I.
- Booth, Wayne C., 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Holthusen, Johannes, 1979: Belyj, Petersburg. *Der russische Roman*. Hrsg. von Bodo Zelinsky. Düsseldorf.
- Klotz, Volker, 1969: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München.
- Kovac, Anton, 1976: Andrei Belyj: The "Symphonies" (1897-1908). A Re-Evaluation of Aesthetic-Philosophical Heritage. *Europäische Hochschulschriften. Reihe XVI. Slavische Sprachen und Literatur*, Bd. 8. Bern.
- Ljunggren, Magnus, 1982: *The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel Peterburg*. *Stockholm Studies in Russian Literature* 15. Stockholm.
- Maguire, Robert and MALMSTAD, John E., 1978: *Notes. Bely, Andrej, Petersburg*. Stanford.
- Pesonen, Pekka, 1987: *Vallankumouksen henki hengen vallankumoksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta*. *Studia Slavica Helsingensia. Supplementum II*. Helsinki.
- Reavey, G., 1932: *A Note on Andrei Biely*. *The New Review* 4.
- Tammi, Pekka, 1985: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. *Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia*. Sarja B. Nide 231. Helsinki.
- Woronzoff, Alexander, 1982: Andrei Belyj's "Peterburg", James Joyce's "Ulysses" and the Symbolist Movement". *American University Studies. Series III. Comparative Literature*. Vol. I. Iern and Francfort.