

Chałacińska-Wiertelak, Halina

**Феномен Петербурга Андрея Белого : роман и эссе :
(фрагмент)**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [469]-478

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132407>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk
University provides access to digitized documents strictly for
personal use, unless otherwise specified.

**ФЕНОМЕН ПЕТЕРБУРГА АНДРЕЯ БЕЛОГО.
РОМАН И ЭССЕ. (ФРАГМЕНТ)**

Halina Chałacińska-Wiertelak (Poznań)

Роман «Петербург» Андрея Белого в процессе глубинного вникания в его текст выявляется как исключительное явление русской культуры. Оно может быть воспринято даже как сравнимое с «новым словом» Достоевского. В данном случае это «слово» может определиться как результат сознательной установки на те достижения и неудачи, которые кумулировались в контексте поисков универса русской культуры XIX столетия¹ с одной стороны, и с другой — как заповедь тех дилем, которые определились в нашей двадцативечной современности. Экстенсия романного мира Андрея Белого провоцирует уже самим заглавием к прочтению этого сочинения как синдрома таких, незамкнутых, явлений, как: все не разгаданная амбивалентность «Медного всадника», двойное видение реалий имманентно оппозиционных, но постигающих ипостась тождественных в оптике гоголевского мира, или же — воплощенная идея превышания официального существования периферийным бытием, зарождаемым внутри этого признанного центра в петербургском космосе Достоевского. Такая онтологическая ориентация романа «Петербург», сейчас уже руководящаяся принципом действия максимально расширенных ассоциаций, легко присоединяет дополняющий контекст. В данной ситуации — поиски таких гигантов, как: Лев Толстой, Иван Гончаров, Николай Лесков. Их миры кодируют поиск по принципу положительной утопии «успешно» обходящей опасности минусовой реализации петербургской действительности и постигают статус положительной системы ценностей, проявляемой каждый раз в ипостасях адекватных выстраивае-

1 Одновременно мир Андрея Белого при явном наличии творческого эксперимента, отсылает к тем способам игры с «mimesis», которые стали у основ философии, в сущности неразделимых и взаимопроникающих, поэтик символизма-экспрессионизма-футуризма. См. С. Е. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Ossolineum 1968, H. Chałacińska-Wiertelak, *Symbolistyczny dramat Bloka, ekspresjonistyczny dramat Andrejewa i futurystyczny dramat Majakowskiego w świetle typologii rosyjskiego dramatu modernistycznego*, „Z polskich studiów slawistycznych, seōia V”, Warszawa 1978, s. 197–207.

мому их миру. Они выявляются как: мотив поля синонимически выражающий вечную Россию крестьянской (и христианской) неколебимой морали; уходящий мир Обломовки, мифологически ориентированной на переживание; пространственно-временный хронотоп лесной глуши, хранящей залог неограниченных возможностей «памяти сердца», превосходящей физическую ограниченность реальной действительности.² Вышеупомянутые дополняющие друг друга контексты — по-разному кодирующие системы ценностей, определяющих для русской культуры — взаимопроникаются в перспективе русского почвенничества, внутренне направленного на постижение статуса культурного универса. Экстенсивный, символистски-экспрессионистский мир Андрея Белого³ (уже с точки зрения установки на, так сказать, любое воплощение системы ценностей) представляется как гигантское предприятие в пределе русской цивилизации рубежа XIX/XX веков. Кодированное морфологией текста романа «Петербург» осознание промежуточного состояния представленного мира — как в смысле несостоятельного способа выражения в поэтике цирковой клоунады, так и в плоскости потаенной системы отсылок, в принципе снижающей миф об единной Аркадии — отправляет за многообразными аналогиями.

В расширяющейся гетерогенной перспективе объяснений аналогии эти помещаются в целостном мире самого Андрея Белого⁴ Мир этот, как можно предполагать, может выявить то исходное конфликтное начало, которое каждый раз определяло возникновение жанровой формы произведения (романа, эссе, стихотворения) и сам творческий акт. Не располагая, в данном случае, возможностью установить космос Андрея Белого (по образцу «космоса Достоевского»),⁵ мы не в состоянии выстроить хаос. Тем временем, по-

2 Х. Халациська-Вертеляк, Ипостаси мечты. Дон Кихот-Обломов-Мышкин (в печати). Текст выступления на конференции посвященной Гончарову, Internationale Fachkonferenz Ivan A. Goncarov: Leben, Werk und Wirkung, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg 1991.

3 Комментируя, можно здесь поставить тезис о необходимости глубоких исследований вопроса взаимопроникания мира возретенских систем «измов» в мире Андрея Белого.

4 Смысл такого грандиозного предприятия неоспорим во время усиливающихся попыток определения места русской литературы XX столетия в общей национальной культуре. Позиция Белого между двумя эпохами может многое высветить. См., например: Г. Б. Бендерман, теоретические проблемы изучения русской литературы XX века, сс. 2–3; г. В. Берковская, Под знаком Гераклита (идейно-художественное своеобразие мира А. Белого «Москва»), сс. 94–104. В: Русская литература XX века, вып. 1, Екатеринбург 1992; H. Chałacińska-Wiertelak, Fenomen «Petersburga» A. Bielego. Powieść i esej, «Studia Rossica Posnaniensia», Poznań 1993, vol. XXIII, s. 23–30.

5 Ф. Д. Гачев, Космос Достоевского. В: Проблемы поэтики и истории литературы,

следний — в силу его провоцирующей реализации, порочащей образец какого-то идеального сочинения — следовало бы понимать как неповторимую модель мира русского модерниста. Не задаваясь столь глобальным намерением (требующим подготовительных исследований), предлагаем здесь концентрироваться на контексте ближайшего романа «Петербург». Предупреждая ожидаемые результаты наблюдений, констатируем, что эссе «трагедия творчества — Достоевский и Толстой», переключаясь с биографическими фактами и с миром вышеупомянутого произведения, переносит их на высший уровень осмысления. Одновременно, беспощадно выявляет кажущуюся ущербность мировоззрения и художественного темперамента писателя, в принципе выясняемых в эпохальном контексте. Жизненно-творческая ситуация Белого позволяет видеть кризисное положение писателя как интенсивный поиск точки опоры. Усилия, и отсутствие их положительных результатов фиксируются такими фактами, как: 1. побочная позиция в любовном треугольнике и в политическом хаосе времени, которые представляют художника (склонного к страстному, преувеличенному способу реагирования) в функции наблюдателя, 2. неразрешимая дилемма в лично-творческом контакте с Александром Блоком, обвиняемом в отсутствии искренности (определение «фальшивый Христос», адресованное Белым Блоку как человеку и как художнику). В то же время сама многогранная личность Андрея Белого сама определяется как конфликтообразующее начало. Феномен этот открывается следующими явлениями: структурализация жанровой формы романа, текст герменевтического эссе, который выявляет подвижную типологию, насыщенную отсылками, также к мировоззрению символизма — экспрессионизма. Последнее сцепление фиксирует в свою очередь концепцию гения, близкую пушкинскому моцартизму. Следовательно, идея точки опоры каждый раз ускользает от возможности воплощения; как в жизни так и в творческой практике. Пожалуй, категория пустого места, принцип минусовой реализации мыслятся как тот стержень, морфологическая схема, на которой зиждется мир хаоса Андрея Белого. Кодированная разными средствами выражения несовместимость минус-мира и того неопределенного плюсового начала, которое выстраивается намерением потребителя,⁶ можно приблизить к концепции Г. Лукача. Неоспоримым кажется здесь замечание, что «патологическое состояние на-

Саранск 1973, сс. 110–12.

6 См.: H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia. Leonida Andrejewa 1906–1911. Interpretacja*, Poznań.

пряжений», отнесенное к модернистской драме,⁷ может стать плодотворной перспективой для раскрытия смысла оттачивания-усваивания в мире автора «трагедии творчества». Немаловажным контекстом внутренних сцеплений с хаосом Белого является лирическая драма Александра Блока, на вид оппозиционная к упомянутому миру. Вот в пределе антропологии театра (рубежа веков и начала XX столетия) «Балаганчик» проявляется в идеальной форме симметрии, как результат преодоления временных столкновений и эстетики уродливого в пределе мифа Художника и — в позиции сознательного внетекстового зрителя. Эго присутствие блоковский «театр в театре» последовательно кодирует.⁸ Лирико-трагический финал драмы в целом определяется как миниатюра Космоса, а постижение трагического (правда, за пределами текста) может восприниматься как вершина возможностей искусства. Намеченная здесь имманентная противоположность (блоковского космоса и хаоса Белого), на вид неожиданно, подтверждается сознательным восприятием мира символиста автором эссе. Вот «преступное» поведение Блока и его искусство читается Белым как мир статический (определения «столб», «маска»). В такой ситуации может удивлять факт, что неудержимый и, хотелось бы сказать, максимально искренний мир Федора Достоевского, в той же перспективе видения, оценивается как богатство содержания, которое «вываливается» за рамки жанровой формы романа,⁹ в догадке, за пределы художественной формы как таковой. Следовательно, трагизм («трагедия творчества») отождествляется здесь с состоянием хаоса, а его исследователь обходит смысл катарсического сотрясения и возможность сублимирования (в пределе трагизма) самых высоких ценностей; в сущности преодоливших хаотическое начало. Эта аксиологическая «ошибка» Белого может оказаться весьма плодотворной как новая перспектива видения петербургского хаоса русского модерниста. По принципу обратной аналогии она отсылает к теории символа и к его месту в художественной практике автора «трагедии творчества», а также к высокой функции потребителя в театрализованном мире романа «Петербург» и к филологической интуиции интерпретатора шедевров русской литературы. Сознательное намерение писателя, «прогнать хаос сквозь форму», в пота-

7 С.: С. Samojlik, *Dramat mieszczański — dramat mieszczaństwa. Wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu* G. Lukácsa. W: *O współczesnej kulturze literackiej*, Ossolineum 1973; М. Микулашек, *Жанровые изменения русской советской драматургии («Мистерия-Буфф»)*. W: *Zagadnienia rodzajów literackich* 1973, t. XVI, z. 3, s. 5–33.

8 H. Chałacińska-Wiertelak, *Fenomen teatru Bloka*. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego*, Gdańsk 1985, nr. 14, s. 51–58.

9 А. Белый, *трагедия творчества — Достоевский и Толстой*, Москва 1911.

енном предположении — постигнуть космос, на художественном языке жанровой формы романа выразилось как реализация (желаемой гармонии?) по принципу отрицательной метонимии. Но такая часть, замещающая целое, локализуется в расширенном, ассоциативном, мире Андрея Белого. Она конструирована здесь по принципу сниженной гипперболизации уродливого, раздробленности геометризованного «порядка» и экспонирования богатых возможностей проявления человеческого бытия в поэтике взаимопроникающихся форм выражения из области цирка и театра. Отрицательная метонимия динамизируется по принципу экстенсии, преодолившей границы вербальной реализации, и стремится к постижению статуса «фрагмента» в таком его понимании, которое предложил Юрий Тынянов в исследованиях поэтики жанров Александра Пушкина.¹⁰ Поглащающей функции хаоса в, р а с ш и р е н н о м , мире романа Белого сопротивляется — ориентированный на множество ассоциаций — потаенный не-связный событийный ряд. Он распирает изнутри метонимическую реальность клоунады, стремящейся постигнуть статус целостного космоса. Только присоединение экстенсивной энергии ассоциаций принципу действия необходимого дополнения представленного мира каким-то идеальным образом (мира) — противоположным началом (ожидающим воплощения), позволяет развернуться богатой гамме отсылок. Театрализованный мир суженых петербургских интерьеров и экстерьеров выявляет свое онтологическое начало: игру. Кодированный действием категории «маски» (определяющейся в функции камуфляжа на уровне фабулы) и не заполненным пространством (отсутствующего) автора в хаосе происшествий, мир этот пунктирует раскрывающую энергию маскирующего начала и следы присутствия виртуального (задуманного) режиссера. Имманентная, изначальная, предвзятость «игры» (якобы уязвимая желанием экспериментатора «прогнать форму сквозь хаос»),¹¹ тождественна здесь эпической конечной цели: постигнуть точку опоры для (бытовой, художественной) реальности. Одержимый мыслью воплотить неуловимое — облагораживать хаос; отделить атрибут гения, сумашествие, от него самого; обойти трагическое и постигнуть невозмутимую гармонию — русский модернист предпринимает всеобъемлющий эксперимент. Процессу игры подвергает: материал собственного мира («жизни — творчества»), слова-действия, а также чужое слово, чужой текст. Читаемые в пределе вышеупомянутого синдрома («жизни — творчества»), они проявляются каждый раз

10 Ю. Тынянов, Пушкин и его современники, Москва 1969.

11 А. Белый, трагедия творчества..., *op. cit.*

адекватно призываемому миру (Пушкина, Толстого, Достоевского, Блока и самого Белого). Таким образом явление <Петербург> как временно-пространственное существование, целиком заполненное хаосом (или заполняющее «предел» хаоса) — впрямую вопреки минувшей реализации безудержа — сулит возможность очертить какие-то границы. Превращается в знак хаоса и даже может быть воспринято как его центр. Следовательно, попытка разгадки (танны) структурализации хаоса в романе должна стремиться по, прерывистой, линии прочтения «пустых мест» и отсутствующих знаков.

Исходя из концепции Андрея Белого о невозможности завершения художественной формы романиста XIX столетия (Достоевского) из-за «максимального сближения /.../ Высшей гармонии и Высшей Дисгармонии», предлагаем замысел такого толкования центрального для нас вопроса, которое, по ходу анализа, может воссоздать основательную перспективу для вникания в «патологическое состояние напряжения» мира Белого. Оставляя в стороне проблему возможного заблуждения автора «трагедии творчества», сигнализируем лишь, что перспективу для плодотворных наблюдений явления <Петербург> — шире, опровергнутой середины в русско-культуре — усматриваем в: инспирующих рассуждениях Пумпянского об «античности» трагизма Достоевского, бахтинской концепции поэтического слова и в исследованиях современных мифографистов.¹²

Петербург, постоянное место происшествий в творчестве Достоевского, подспудно опровергается периферией, зарожденной внутри центра. Подвал, забытая лестница, коморка, напоминающая гроб, чердак образуют совместный контекст угла, из которого подпольный индивидуалист вбирает мир в себя. Расширяющееся поле зрения угла, весьма перспективное как в физическом, так и в интеллектуальном планах, способствует с одной стороны обширному осмотру человеческого космоса и с другой — максимальному вниканию в мир наблюдателя. Говоря образно, перспектива угла способствует вниканию по принципу суживающегося, максимально концентрированного пространства на точке, в точке. Самые содержательные моменты внутреннего озарения, прозрения героя Достоевского происходят в перспективе угла, несмотря на то, что происшествия, подготовляющие этот процесс, выводятся на площадь. Роман «Бесы», оппозиционное продолжение произведения «Идиот»,

12 Л. Пумпянский, Достоевский и античность, Петербург 1922; М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, Москва 1963; M. Bodkin, Wzorce archetypowe w poezji tragicznej, „Pamiętnik Literacki 1969“, z. 2, s. 211–223; Ю. Селезнев, В мире Достоевского, Москва 1983.

весьма показателен в этом плане. «Шумевший» в центрах тогдашней России Ставрогин, кончает самоубиством на чердаке. Если принять только на вид рискованный тезис, что физическая смерть является здесь моментом трансцендирования героя, то Достоевского пространство угла оборачивается перспективной вечности, опровергая тем самым, в пределе своего мира, смысл существования территории псевдо-духовного пространства Петербурга, как центра построенного из камня. Следовательно, духовное начало, наблюдаемое в подвижной перспективе творчества русского классика в целом, может определиться в функции символической середины, пуповины мира.

Андрей Белый, теоретик символа, не замечает в художественной форме Достоевского (которая, напомним, якобы «вываливается» за свои пределы) возможности самоперехода, постижения высшей степени совершенства,¹³ но, вникая глубоко в текст «Воскресения», устанавливает связную систему ценностей толстовского мира. Постигание целостной художественной формой (Льва Толстого) мыслителя писателя XX века как просвет на уход из Ясной Поляны. Объясняя внетекстовый поступок в категории символа, ориентированного на самораскрытие, Белый экспонирует последний жест гения (двинувшегося после тридцатилетнего молчания), на весомый результат которого ждал весь мир. Если продолжить интерпретацию Андрея Белого, касающуюся «смерти — воскресения» Толстого, то смерть писателя, ассоциирующаяся с категориен «великого тела» в эстетике романной формы русского классика, выводит даже за пределы искусства и внушает возможность прочтения столь неожиданной и одновременно (иманентно) подготавливаемой смерти, как «решение» поддаться временному заморозке (хибернации). Так задуманный (художественной формой и соответствующим ей образом жизни) синдром смерти (жизни — творчества) Толстого с установкой на переживание, выявляет потаенную готовность к оживлению замороженного тела, также в плане эстетической категории, вместе с целой спящей под белым снегом станцией Астапово. Этот содержательный контекст, понимаемый сейчас уже символически, содержит в себе намек на разрешение в неопределенном будущем, который можно воспринимать как залог уверенности, подтверждаемой здесь правдой искусства, возможностями современной науки. Потаенная сила спящей периферии, снабженной столь богатым контекстом духовных ценностей, может обернуться центром, серединой.

13 А. Белый, *op. cit.*

Использованный нами, а предложенный Белым, метод прочтения художественного произведения в расширенной перспективе внетекстового происшествия, в результате чего выявляется единый содержательный контекст, должен быть здесь соотнесенный с миром самого автора «Петербурга». Обоснованной кажется в этом случае надежда, что с помощью такого способа исследования, сейчас уже обогащенного опытом прочтения чужого мира, удастся определить то структурное начало, которое организует самораскрывающийся механизм в мире хаоса. Двигаясь по следам интуитивно намеченной Белым системы отсутствующих знаков, устанавливаем исходную, для дальнейших наблюдений, оппозицию: Петербург Достоевского, ассоциирующийся с побочным существованием, прозябанием — толстовское Астасово с его неограниченным пространством русского зимнего пейзажа, понимаемого как залог уверенности в воскресении, в находке возможности духовного самоопределения. По принципу положительной метонимии, стимулированной текстом эссе, в колеблющемся мире Белого выстраивается объемный контекст проснувшегося русского поля, Ясной Поляны, России. Контекст этот на вид неожиданно, сопрягается с жизнью «крестьянина» экспонированной в финале романа «Петербург». Возможный иронический подтекст такого решения, неукладывающегося в рамки реализации хаоса, устраняется в перспективе связной системы явлений, с которыми роман ассоциируется как читаемый в пополняющей перспективе «творческих сомнений» его автора. Следовательно, знаки интуитивно копированные эссеистом, и сейчас уже открывающиеся миром его романа, вводят корректуру в вербальную запись своеобразной дороги русского «сумасшедшего гения». Она, по предложению модерниста, вела от Пушкина к Толстому. В оценочном восприятии потребителя «дорога» эта нуждается в продолжении, вплоть до самого Белого, и в заполнении ее пространства. Скрытая последовательность поиска русской литературы XIX века и начала XX столетия выявляется в совместном контексте временно-пространственного преобразования; дифференцированного принципами отдельных поэтик и объединяемого в одно целое их внутренним, единым намерением.

Конфликт и бунт как пространство перехода божьего запрета, диалектика странника и обрешшего место, крестьянская усадьба как доходное место, отождествляющееся с раем, мотивы порога и столба как распознавательные точки опоры в хаосе, а в общем — поиск середины как возможности самоопределения помещаются в объемной категории «дом». Как таковой «дом» воспринимается не только в смысле уютного места пребывания, но как духовный контекст,

олицетворенный самим человеком, основателем, шире — основополагающим началом.¹⁴ В контексте Андрея Белого — ввиду искажения элементов расштатавшегося, разъятого физического мира — реконструкция «дома» может двигаться лишь по следам, пунктированного, потерянному космоса. Забегая вперед предстоящего анализа объемной категории «дом», сигнализируем, здесь не обоснованное, соображение. Усилия современного литературоведения, направленные на определение поэтики, в которой хаос был бы познаваемый и предлагающие, в первую очередь, исследование таких аспектов дезорганизованного мира, как пародийность, гротескность, диалогичность, должны быть отнесены также к, хотелось бы сказать, не — представленному миру Андрея Белого. В пределе так расширенной реальности художественные средства выражения хаоса могли бы быть проверены в поэтике театра. В таком варианте этого вида искусства, какое определялось представителями Реформы, совпадающей с творческим экспериментом автора «Петербурга». В такой перспективе наблюдений процессуальная реальность театрализованного романа (мира Белого в целом) в состоянии определить (открытие) грани хаоса, стремящегося к постижению организованного начала. Оно выражается здесь в таких эстетических факторах, как: (создатель) драматизированный творческий процесс, направленный на находку середины — (потребитель) активное восприятие, ориентированное провоцирующим экспериментом на постижение очищающего начала. Тогда художественная реальность Андрея Белого (его синдром «жизни — творчества»),¹⁵ в намерении — космосом. Содействие маскарада (искусственного) и карнавала (организованного) в расширенном видении художественного мира, предложенным самим Белым как способ со-творчества, создает здесь шанс для исследования принципа сублимирования того художественного начала, которое должно определиться как середина, пуповина мира.

Идея превышания хаоса воплотилась бы в духовном пространстве потребителей и автора-режиссера. В перспективе Андрея Белого «дом» выявляется как проба находки середины в себе, в человеческом микро-хаосе.¹⁶ Тожество «человек-дом», в данном

14 См.: Eliade, Sacrum, mit, historia, przel. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1976; D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, Dom w tradycji ludowej, Wrocław 1992; T. Pozniak, Orient biblijny u Dostojewskiego (Babilon i Jeruzalem). W: Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej, Lublin 1988

15 Ch. J. Hulzinga, Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, Warszawa 1969.

16 J. Brach-Czaina, Etos nowej sztuki, Warszawa 1984; S. Haus-Brandt, G. Holoubek, Teatr jest światem, Warszawa 1986.

случае семиотизированное вариантом «художник (гений) — дом» определяет статус основателя: дома — вселенной — художественного произведения — творческого акта... это и есть «доходное место» в жанровой гибриде Белого, которое одновременно мыслится как исследовательская перспектива. Как для русской культуры XIX столетия, фиксирующей драму потерянной середины через оппозицию «периферия-центр»,¹⁷ так и для ментальности XX века, выдвигающей трагедию изживания духовных ценностей в «ничтожное» (по определению Хендегера) время цивилизации, которая уже и еще не является культурой.

В открытое заключение лишь поставленной здесь проблемы предлагаем видеть поиск «дома» как процессуальное явление, зафиксированное также современным русским феноменом «жизни-творчества» от Осипа Мандельштама к Ерофееву. Подвижная оппозиция «культура — цивилизация», как кажется, открывает широкую перспективу на возможность преодоления этого «патологического состояния напряжений» в мире Джеймса Джонса. В мире, который «выплывает» наслаивающиеся псевдоценности, упаковки нашей современности в запутанной дороге к Итаке и — в художественной реализации Боргеса, выявляющейся в постцивилизационной, духовной, библиотеке. Место «русского мастера» (Достоевского) фиксируется там в пространственно-временной игре ценностями человеческого космоса. Позиция категории «дома-середины» Андрея Белого, в максимально расширенной перспективе наблюдений, определяется как промежуточная и одновременно центральная.

17 Стоит обратить здесь внимание на тождество «человек — дом», подсказываемое техникой персонажа Достоевского (герой — интерьер, Рогожин и его дом).