

Тартуский университет  
Факультет гуманитарных наук и искусств  
Институт иностранных языков и культур  
Отделение славистики

«Петербург» Андрея Белого в русскоязычных исследованиях

Магистерская работа  
студента отделения славистики  
Яна Винниченко

Научный руководитель –  
Доцент Л.Л. Пильд

Тарту 2024

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Л. К. Долгополов – исследователь романа Андрея Белого «Петербург» .....	6
Глава 2. Н.Г. Пустыгина – исследователь полицитатности в романе Андрея Белого «Петербург» .....	23
Глава 3. Характеристика подходов к роману Белого в книге М. Левиной-Паркер и М. Левина «Шедевр трудного чтения. „Петербург“ Андрея Белого» .....	35
Заключение.....	52
Список литературы.....	54
Kokkuvõte.....	55
Summary.....	57
Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks.....	58
Autorsuse kinnitus.....	59

## Введение

Серьезное изучение творчества Андрея Белого (1880-1934; настоящее имя и фамилия – Борис Бугаев) в советскую эпоху фактически началось в 1960-е годы, когда в 1966 г. в серии «Библиотека поэта» было опубликовано второе издание книги Белого «Стихотворения и поэмы». Вступительная статья к ней была написана Татьяной Юрьевной Хмельницкой, которая и подготовила издание к печати. В краткой аннотации к книге говорилось:

При всей сложности и противоречивости идейно-творческого пути А. Белого, он не разделил судьбы многих своих литературных соратников, искренне приветствовал Великую Октябрьскую революцию и закончил свой путь советским писателем. В настоящем издании впервые с должной полнотой собрано все наиболее значительное, что было написано Андреем Белым в стихах за тридцать лет — с 1901 по 1931 год. Ряд стихотворений публикуется впервые [Белый 1966].

До этого Белый был почти запрещенным автором, несмотря на то, что в начале 1930-х гг., он выпустил свои трехтомные мемуары: «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций», а после его смерти, в 1937 году в 27/28 томе «Литературного наследия» была опубликована часть из его мемуаров и другие материалы [ЛН 1937].<sup>1</sup>

К изучению романа «Петербург» в 1970-е гг. приступил русско-советский ученый Леонид Константинович Долгополов (1928-1995). В 1977 году вышла в свет его монография «На рубеже веков. О русской литературе конца XIX-начала XX века». Среди очерков, посвященных другим писателям (А. Чехов, В. Короленко, Л. Андреев, А. Блок и др.), здесь есть также глава о творчестве Андрея Белого. Долгополов очень высоко оценивал литературное наследие писателя, обращая внимание читателей на многообразие жанров, в рамках которых он творил, а также на «редкую цельность» его творческого наследия:

В ряду других видных представителей русского символизма Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева, 1880–1934) выделяется исключительной широтой творческого самовыражения. Один из наиболее интересных поэтов начала XX в., Белый в то же время – создатель своеобразного прозаического жанра («симфоний») и романов, представлявших собой новаторское явление в повествовательном искусстве [Долгополов 1977].

В работе Долгополова была охарактеризована эволюция Белого, ученый кратко остановился на каждом из его значимых произведений (4 симфонии, сборники стихов «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», сборник статей «Луг зеленый» и многие другие сочинения). «Вершинными сочинениями» Белого автор книги считал романы «Серебряный голубь» и «Петербург». Характеризуя образ города в последнем из двух романов, Долгополов пишет:

Сам Петербург, в конечном счете, – совершенная Петром историческая провокация, которая обусловила неразрешимую трагедию России, механически воспринявшей «западное» начало и не сумевшей создать новое органическое единство из смешения в себе «запада» и «востока». «Западная» рационалистическая,

<sup>1</sup> О публикациях второй редакции романа «Петербург» в 1920-е и 1930-е гг. см. на стр. 18 нашей работы.

прагматическая культура, столкнувшись с «восточной» духовной косностью и разрушительными инстинктами, породила лишь чудовищную фантазмагорию, исполненную мистических губительных сил, во власти которой оказываются все герои романа [Долгополов1977].

Интерпретируя финальные главы романа, Долгополов приходит к выводу, что Белый дает негативную оценку «петербургскому периоду» русской истории:

Если фальконетовский Медный всадник предстает символом начала «петербургского» периода русской истории, то Белый гротескно преобразует его в символ ее конца: сошедший с ума Дудкин со вздернутыми петровскими усиками на безумном лице усаживается верхом на голый труп зарезанного им Липпанченко, простирая вперед руку с окровавленными ножницами – орудием убийства [Там же].

В этом очерке автор книги выявляет также реальных и литературных прототипов главных и второстепенных героев романа. Это Аполлон Аполлонович (Победоносцев и Плева), Дудкин (Гершуни), Николай Аполлонович (Блок), Лихутина (жена Блока, Л.Д. Блок).

Таким образом ученый вписывает творчество Белого в литературный процесс начала XX века, а роман «Петербург» становится в интерпретации исследователя доминантой всего творчества автора и одним из величайших достижений русского символизма.

В 1981 году «Петербург» публикуется в авторитетной серии «Литературные памятники» с сопроводительной статьей Долгополова и комментариями С.С. Гречишкина, Долгополова и А.В. Лаврова.

В 1988 году была опубликована монография Долгополова, целиком посвященная «Петербургу». Во втором издании романа, в серии «Литературные памятники» в 2004 году, сопроводительная статья и комментарии почти не изменились концептуально по сравнению с изданием 1981 г., хотя был сделан ряд мелких дополнений и исправлений. Параллельно с изучением «Петербурга» петербургскими учеными творчество Андрея Белого изучалось и в Тарту. В 1977 году вышла первая часть статьи Надежды Пустыгиной «Цитатность в романе Андрея Белого „Петербург“», а в 1981 году — ее вторая часть под тем же заглавием. Методологически работы Пустыгиной отличались от исследований петербургских ученых, так как Пустыгина ориентировалась на структурно-семиотический метод, методика ее анализа близка трудам Зары Григорьевны Минц. В 2020 году в свет вышла работа Маши Левиной-Паркер и Михаила Левина «Шедевр трудного чтения: „Петербург“ Андрея Белого». Авторы интересуются внутренней структурой романа и языковые особенности текста. Работа соавторов отличается не только фокусом внимания на другом объекте исследования в романе, но особой формой изложения. В работе мы не рассматриваем труды западных славистов о романе «Петербург», написанные на русском языке, ввиду ограниченных размеров магистерского сочинения.

Наша магистерская работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и резюме на английском и эстонском языках. Цель работы – прореферировать и аналитически описать выбранные для рассмотрения труды четырех исследователей, которые внесли серьезный вклад в изучение романа и всего творчества Андрея Белого.

Первая глава работы называется «Л.К. Долгополов – исследователь романа Андрея Белого „Петербург“», она основана на рассмотрении сопроводительной статьи ученого к

роману Белого, изданного в серии «Литературные памятники» в 2004 году. Во второй главе «Н.Г.Пустыгина – исследователь полицитатности в романе Андрея Белого “Петербург”» мы обращаемся к двум, упомянутым выше работам тартуской исследовательницы, и ставим перед собой задачу понять, чем этот текст отличается от подхода Долгополова к сочинению Белого. В третьей главе «Характеристика подходов к роману Белого в книге Маши Левиной-Паркер и Михаила Левина «Шедевр трудного чтения. „Петербург“ Андрея Белого» мы рассмотрим более подробно все три главы книги, где исследуется язык и внутренняя структура романа.

## Глава 1.

Л.К. Долгополов — исследователь романа Андрея Белого «Петербург»

В этой главе мы рассмотрим исследования Л.К. Долгополова, которые посвящены роману Андрея Белого «Петербург». В 1981 году в серии «Литературные памятники» вышло издание романа с сопроводительной статьей Л.К. Долгополова и примечаниями Долгополова, С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова. Второе издание этой книги было опубликовано в той же серии в 2004 году, с небольшими изменениями и дополнениями, в частности, с учетом вышедшей более, чем за два десятилетия исследовательской литературы о Белом и публикаций архивных материалов.

Остановимся более подробно на сопроводительной статье к роману «Творческая история и историко-литературный контекст романа Андрея Белого “Петербург”». Первая подглавка этой работы называется «От “Симфоний” к “Серебряному голубю” и замыслу трилогии». Долгополов здесь включает «Петербург» Белого в широкий контекст русской литературы XIX и начала XX века. Это не только контекст эволюции русского символизма, но и других литературных направлений, в частности, реализма, который оказывается, по Долгополову, чуть ли не основным литературным течением в указанный период:

Подходя к замыслу «Петербурга», Белый двигался в общем русле развития русской литературы начала века. Ее центральной темой становится к 1910-му году широкая тема кризисного состояния, в котором оказалась ныне Россия. Тему эту затрагивают не только Блок и Белый, но М. Горький и И. Бунин, Л. Андреев и А. Ремизов, Б. Зайцев и А. Серафимович и др. И очень важно то, что материалом, на котором она решается, оказываются в ряде характерных случаев события Первой русской революции [Долгополов: 2004: 526].

Как считает ученый, исключительно важным для Белого при создании «Петербурга» оказался общественно-политический контекст, т.е. исторические события начала XX в.: Русско-японская война, Первая русская революция и ее неуспех, политическая реакция, начавшаяся после разгрома революции.

Общественный кризис начала 1900-х гг. был вызван прежде всего революцией. Сам Белый объясняет кризис, опираясь на взгляды философа Владимира Соловьева, согласно которому, Россия находится на пересечении двух противоположных тенденций мирового исторического развития — «западной» и «восточной». Особая роль России в противостоянии Востока и Запада изображена в романе Белого «Серебряный голубь» (1909), но начало этой объемной темы можно обнаружить уже в «Симфониях» Белого, прежде всего, во «2-ой, драматической». Симфонии стали одними из первых законченных произведений Белого. Они превратились в попытку создания нового литературного жанра, который отразится и в «Петербурге». Некоторые первоначальные идеи и формальные приемы получают в романе творческое развитие. Уже в «симфониях», а также сборниках стихов «Золото в лазури» (1904) и «Пепел» (1908) одной из главных тем становится «город»:

Город воспринимается Белым как замкнутое кубами домов, улицами и перекрестками пространство, где подавлен человеческий дух, где нет подлинной свободы, где нет и не может быть никакой естественности — ни чувств, ни стремлений, ни дел. Человек тут частица замкнутого мира, он живет как бы под колпаком, забыв о том, что есть на свете иная, естественная жизнь, есть поля и леса, горы и небо, есть солнце — источник живой жизни [Долгополов 2004: 527].

Личность утопает в просторах огромных площадей, парков и дворцов. Город у Белого противопоставляется «естественной жизни», природе, космосу. Лирический герой Белого — «полевой пророк», которому «душно» и одиноко в городе, потому что на него никто не обращает внимания. В романе «Петербург» тема города получает свое наивысшее выражение и завершается в творчестве писателя.<sup>2</sup> Появление этой темы у Белого и его современников, как пишет, Долгополов,

...было вызвано обстоятельствами исторического развития России во вторую половину XIX в., когда после отмены крепостного права и проведения ряда буржуазных реформ город начал становиться капиталистическим городом, центром буржуазной культуры, которая вскоре стала расцениваться не как культура в собственном смысле слова (т. е. выражение духовных потребностей), а как цивилизация (т. е. выражение внешнего усложнения жизненных процессов, отодвигающего на задний план и подавляющего внутренние потребности человека как личности)[Долгополов 2004:527].

Белый родился и вырос в Москве, в семье профессора математики Николая Бугаева, в Петербурге бывал редко и относился к этому городу без симпатии, хотя некоторые переломные в его жизни и творчестве события произошли именно здесь:

Неприкаянностью», чувством катастрофы, отсутствием оседлости Белый и был привязан к Петербургу, хотя глубоко не любил его и относился к нему с опаской и предубеждением. «В Петербурге я турист, наблюдатель, не житель...» — жаловался он Блоку [Там же: 528];

ср. также:

...не Москва, а Петербург оказался местом, где сосредоточились важнейшие личные интересы и привязанности Белого в зрелый период его жизни; в Петербург рвался он за разрешением конфликтов, от которых зависело дальнейшее течение его жизни [Там же].

Художественную силу и значительность этого произведения Долгополов объясняет тем, что Белый был привязан к Петербургу, так как пережил сильное чувство к жене Александра Блока Любови Дмитриевне Блок-Менделеевой в 1905-1907 гг., а к самому Блоку был по-человечески сильно привязан, несмотря на конфликт и эстетические разногласия. Так случилось, что страсть Белого хронологически совпала со временем Первой русской революции и была окрашена в эсхатологические тона, как и переживание самой революции.

Белый, по Долгополову, «вторгается в чужую сферу творчества», обращаясь к петербургской теме и петербургским образам у Пушкина, Гоголя и Достоевского, интерпретируя их по-своему. Здесь ученый пытается объяснить заимствования из произведений других писателей индивидуальным и творческим своеобразием Белого, однако, заметим, что «заимствования» в произведениях символистов объясняются также их общими эстетическими принципами, предполагающими видеть везде «соответствия» и переносить их в создающиеся произведения. По мысли исследователя, писатель являлся в большей степени носителем «общих идей» того времени, нежели оригинальным автором.<sup>3</sup> Роман как бы заключает в себе «дух эпохи», передавая главное, предреволюционное,

<sup>2</sup> На самом деле тема города была продолжена в позднем романе Белого «Москва».

<sup>3</sup> С этой мыслью можно поспорить, так как роман Белого безусловно противостоит по своему исполнению и замыслу всем другим произведениям начала XX века и его можно назвать гениальным романом.

ощущение того времени – предчувствие «взрыва». Тем не менее, Долгополов, возможно, отчасти прав, когда заключает:

Никто из современников Белого не использовал так широко и так открыто опыт предшественников вплоть до прямых заимствований, как это делал он сам. Уже в первом опубликованном произведении Белого, «симфонии» «2-ой, драматической» все построено на эсхатологии Соловьева [Долгополов 2004:530].

В «симфониях», по мысли Долгополова, «не выраженный непосредственно смысл» доминировал над тем, что было показано конкретно в художественной форме. Между отдельными фразами и фрагментами симфонии не было внешней связи, но была связь внутренняя. Это должно было заставить читателя ощутить все те «знаки и знаменья» приближающихся мировых событий, которые ощущались символистами в воздухе. Опираясь на свои предчувствия и на заимствованные идеи В. Соловьева, Белый описывает современное состояние России в своем произведении. Ученый выделяет три семантических ряда в симфониях, которые стали основой для «Петербурга» и задуманной Белым прозаической трилогии в целом: 1) внешние факты и события, под покровом которых действуют таинственные силы, определяющие ход истории; 2) сам ход мировой истории; 3) гармонизирующая идея (образ «Жены, облеченной в солнце», заимствованный у Соловьева) как единственное спасение мира. Понимание хода истории и наличие идеи спасения являются основными элементами, которые Белый «позаимствовал» у Соловьева. Однако, по мнению исследователя, в «Петербурге» концепция «Симфонии» претерпит существенные изменения, она усложнится, преодоление реально текущего времени будет происходить здесь не по линии замещения его отвлеченным символом, а по линии выдвижения на передний план нравственных основ личности, ее способности к перерождению в процессе индивидуального совершенствования. Правда, и его Белый будет воспринимать в общефилософском (вневременном) аспекте, всего лишь как отвлеченный выход из тупика истории [Там же:531].

Изменение авторской позиции в «Петербурге» (по сравнению с симфониями) исследователь видит также в том, что происходит поворот от Вл. Соловьева ко Льву Толстому – идее опрощения, выражающей теперь гармонию [Там же].

Третья симфония Белого «Возврат» (1905) также представляет собой некую первооснову «Петербурга», но с иной стороны – в Третьей симфонии мы встречаемся с концепцией циклического времени, согласно которой все, что происходит в истории является «возвратом», повторяемостью, дурной бесконечностью:

Движение жизни, если понимать это слово широко (причем, не только исторической, но и доисторической, праисторической, «природно-вселенской»), имеет, согласно Белому, круговой характер, оно есть сложная система «возвратов», в которой каждое последующее воспроизведение, сохраняя всю видимость самостоятельности, сохраняет вместе с тем и прочную связь со своим праистоком. В результате то или иное явление предстает перед ним в нескольких проявлениях одновременно: и как уже бывшее, далекое, и как настоящее, новое, и как возможное будущее [Там же:512].

Следуя логике Белого, необходимо понимать, что один из главных героев романа, Аполлон Аполлонович, – это сенатор, возглавляющий Учреждение, но одновременно и бог Сатурн в космогонии Белого; Николай Аполлонович – интеллигент начала XX века, но и древний туранец, его далекий восточный предок. Террорист Дудкин является

одновременно и пушкинским Евгением из «Медного всадника», взятый в перспективе его возможной судьбы, и вневременным символом извечно гонимого по «периодам времени» скитальца и неудачника [Долгополов2004:533]. Петербург в свою очередь является местом, «где столкнулись» две стороны исторического процесса: «восточная» и «западная». Над героями романа тяготеет «прошлое», от которого они не могут освободиться.

Таким образом, некоторые важные особенности поэтики романа, как уже было сказано выше, восходят к ранним сочинениям Белого – второй «Драматической» и третьей симфониям. Сам город также раздвоен: здесь столкнулись два полюса исторического процесса: «Восток» и «Запад». Над героями романа нависает «прошлое», которое не может оставить их в покое. Как показывает исследователь, различие в изображении внешней реальности, города, в «симфониях» и в «Петербурге» довольно велико. Если в «симфониях» повествование сосредоточено на множестве конструируемых символов, то в «Петербурге» можно увидеть такие же символы, например в изображении городской топографии. Улицы и дома названы, но они описываются как индивидуальная рефлексия, внутреннее переживание героя. Процесс преобразования личности, а уже, вследствие этого, смыслов окружающей ее реальности – становится у Белого основным объектом изображения. Начало работы над «Петербургом» Долгополов описывает так:

Потерпев поражение в отношениях с Л.Д. Блок, Белый уезжает за границу и в течение какого-то времени работает параллельно над двумя произведениями – будущим «Петербургом» и будущим романом «Серебряный голубь». Два эти произведения обозначили две главные темы, вызревание которых определили те линии, в сфере которых происходило формирование ние художественного мирозерцания Белого в годы революции и в годы реакции. Это тема России и тема Петербурга, в ином плане — тема деревни и тема города [Там же:536].

Тема России, как страны, переживающей исторический перелом, по мнению исследователя, оформляется сначала в статьях, собранных в сборнике «Луг зеленый» и поэзии (книга стихов «Пепел», 1908) Белого. Тема Петербурга складывается в литературно-критических статьях 1906-1908 гг. Публикуя их в журнале Брюсова «Весы», Белый расправляется с петербургскими писателями, подвергая их сочинения жестокой критике:

В ходе полемики в статьях Белого и вырисовывается образ Петербурга как общее широкое обозначение мрака, пошлости и серости, карьеристско-службистских наклонностей и отсутствия «живого» дела [Там же].

Во втором разделе подглавки «От “Симфоний“ к „Серебряному голубю“ и замыслу трилогии» Долгополов характеризует роман «Серебряный голубь» как самостоятельное произведение и как сочинение, связанное по замыслу с романом «Петербург», которое было опубликовано в журнале «Весы» в 1909 году.

В первой половине 1909 года произошло два события, серьезно повлиявшие на замысел «Петербурга». Это – разоблачение агента охранного отделения Азефа, одного из руководителей Боевой организации эсеров, и открытие конного памятника императору Александру III:

Подробности провокаторской деятельности Азефа, роль правительства, пошедшего на сделку с провокатором, большая оправдательная речь председателя Совета министров П. А. Столыпина — все эти материалы широким потоком хлынули на страницы демократической печати. В газетах появились портреты Азефа; имя его стало нарицательным. Белый внимательно следит за газетами; в его сознании история Азефа вырастает до

размеров грандиозного обобщения; провокации придаются в «Петербурге» черты исторического рока, во власти которого находится Россия [Долгополов2004:538].

Появление же в Петербурге памятника Александру III создавало параллель к уже существующему конному монументу – Медному всаднику. Если памятник Петру I знаменовал начало «петербургского периода», то конная статуя Александра, открытая 23 мая 1909 г., появилась в преддверии конца этого времени. Два памятника составляли контраст по уровню исполнения этих статуй. Если монумент Петру был выполнен блестящим скульптором Фальконе, то конная статуя поражала каждого смотрящего на нее своей тяжеловесностью и символизировала в глазах Белого конец эпохи:

С одной стороны, страна в преддверии своего величественного «европейского» будущего, открытого Петром, с другой — само это «будущее», ставшее нелепым и жестоким настоящим. Под таким углом зрения и будет Белый исследовать в «Петербурге» историю страны. Вслед за Вл. Соловьевым он будет отыскивать в ней разнородные начала, противостоящие явления и черты, но в отличие от Соловьева историческую загадку России Белый будет <sup>4</sup>решать путем их сближения, а не противопоставления [Там же: 539].

Заметим, что Белый, конечно, не исследовал «историю страны» и Долгополов это прекрасно понимал, но он вынужден делать такие заключения, так как Белый еще совсем недавно был полузапрещенным автором, и Долгополов его таким образом оправдывал перед советской цензурой.

Белый будет отыскивать в своей стране контрастные явления, как это до него делал Вл. Соловьев, но Белый будет решать «историческую загадку» путем сближения, а не противопоставления разнородных начал. В романе «Серебряный голубь» Белый приходит к выводу, что для России пагубно развитие как восточной, так и западной тенденции, страна должна преодолеть оба направления. Такой исторический поворот вернет Россию к национальным истокам – к домонгольскому и допетровскому периодам. В «Серебряном голубе» Белый обновляет традиционную прозаическую форму повествования, заменяя ее сказовой манерой, ведущей к Гоголю. Как отмечает Долгополов, в повествовании доминирует «лично-лирическое начало», но, кроме того, Белый обращается к изображению характеров:

Белый переходит к индивидуализированным, хотя и символически-многозначным характерам, за которыми без особого труда угадывается конкретная историческая концепция. Не изолированные психологические состояния интересуют теперь Белого, а люди — носители этих состояний [Там же: 540].

В «Серебряном голубе» Л.Д. Блок становится прототипом одной из героинь – Матрены. А жена самого Белого, Ася Тургенева, является прототипом Кати, символизирующей в романе уходящую дворянскую культуру, Главный герой — Петр Дарьяльский — разрывается между двумя женщинами. С одной стороны, дворянская девушка Катя, с другой, — невежественная баба Матрена, богородица секты голубей. Подобно тому, как современная Россия находится между Востоком и Западом, так главный герой повести находится между их женскими олицетворениями. Матрена и ее страсть являются для Белого Востоком, засевшим в самом сердце России, со всеми его отклонениями и аномалиями. Но в романе показаны также помещики Тотрабен-Граабе, которые символизируют Запад. Казалось бы, неожиданно образ Петра Дарьяльского спроецирован на Петра Первого:

<sup>4</sup> Отметим, что не все части романа «Серебряный голубь» написаны сказом.

Петр Дарьяльский — и своеобразный «вариант» Петра Великого, уже как бы испытавшего разочарование в своем деле, и символ новой России, снова очутившейся на историческом перепутье. Он явно предвещает Петра «Петербурга» — уже в «Серебряном голубе» у Петра Дарьяльского оказываются «распаленная грудь» и «стальные руки», «зеленый огонь» очей [Долгополов2004:544].

Таким образом, в «Серебряном голубе» демонстрируется конфликт Востока и Запада в провинциальной России. Противостояние Востока и Запада в повести (так ученый определяет жанр этого романа), помимо влияния Соловьева, имело и другой источник — реальные исторические события:

Главным из них явился выход на историческую арену стран азиатского востока — нового исторического «образования», противостоявшего буржуазному западу. Перед Белым возникает вопрос о силах, повинующихся которым Россия и вступает в новый круг своего бытия... [Там же:541].

В Русско-японской войне (1903-1904) Белый также видит символ, предвещающий грозные события. Результаты этой войны (поражение России) писатель, вслед за Владимиром Соловьевым, писавшем о «желтой опасности», рассматривает как укрепление Востока в скором времени. Восток и темное восточное начало проявляется, по Белому, в «исступленной страсти», «исступлении духа и плоти», которое писатель видит в сектантстве, «секте голубей». С другой стороны, Белый персонифицирует свои личные переживания, безответную страсть к жене Блока. В этой страсти и в самой Л.Д. Блок писатель больше «не видит духовного начала».

Подводя итоги размышлениям о «Серебряном голубе», Долгополов заключает, что Белый еще не пришел к мысли об абсолютном тождестве Запада и Востока с точки зрения их разрушительной роли для России в своем первом романе:

В «Серебряном голубе» мысль о Западе и Востоке присутствует в виде общего предположения о наличии в мире двух крайних тенденций общественного и психологического развития, между которыми очутилась Россия. В «Петербурге» эти две тенденции сольются в одну; из этого слияния образуется мистически-роковое тождество, которое будет грозить России тупиком. И там-то Белый, уже на более широком материале, станет искать для нее выход, но уже вне истории, «помимо» нее и над нею [Долгополов 2004:545].

Особую заслугу Белого Долгополов видит здесь в создании «особого сказового стиля», многозначного и «изобилующего намеками». Так, например, символический «намеки» усматривается в том, что Петр Дарьяльский одет в красную рубаху, которая в «Петербурге» обернется образом «красного домино» Николая Аполлоновича Абреухова. В следующей части сопроводительной статьи, которая называется «От “Серебряного голубя” к “Петербургу”», рассматривается возникновение замысла романа в связи с концепцией «Серебряного голубя». Поскольку Белый в это время собирается писать трилогию, то только что написанный роман рассматривается им как первая часть трилогии. В 1911 году он возвращается из-за границы и стремится найти место для публикации ее второй части. Он вспоминает о Брюсове, который после закрытия журнала «Весы» перешел сотрудничать в «Русскую мысль».

Исследователь подробно рассматривает историю замысла романа «Петербург», одно из первоначальных заглавий которого, — «Адмиралтейская игла» (а также «Тени»). Об этом сообщалось в прессе. Важно также то, что над романом «Серебряный голубь» и будущим «Петербургом» Белый работал параллельно уже в 1907-1908 гг.

Автор статьи обращается также к истории восприятия «Петербурга» первыми

читателями, которыми стали издатель журнала «Русская мысль» Петр Струве и сотрудничавший в журнале Валерий Брюсов. Струве печатал символистов, но хотел, чтобы их тексты были доступны широкому читателю. В журнале «Русская мысль» были опубликованы две положительные рецензии на «повесть» Белого «Серебряный голубь». Видимо, поэтому Белый обратился в журнал с просьбой напечатать его новый роман, хотя была еще одна причина, вполне прозаическая – Белый остро нуждался в это время в заработке. В процессе переговоров со Струве и Брюсовым Белый понял, что его замысел написать прозаическую трилогию не сможет реализоваться, так как новый роман никак не связывается с сюжетом «Серебряного голубя». Система поэтики «Петербурга» также совсем не похожа на стилистику «Серебряного голубя». В «Петербурге» основные персонажи являются вполне конкретными личностями, но каждый из них при этом носитель «системы символических значений». Идея связывающая всех героев романа и придающая ему цельность – это «нереальность реального мира» [Там же:550]. Герои романа Белого не являются характерами-типами [Там же]. Среди русских писателей XIX века Белый находит близких ему авторов – Гоголя и Достоевского, обращаясь к теме Петербурга в их произведениях как города «фантастического», «призрачного», «как бы завершая» эту тему. Поскольку Гоголь не отличался особым интересом к психологии своих персонажей, то в этой сфере Белый находит возможности обращения к героям автора «Преступления и наказания»:

Петербург возник в романе как чиновный и бюрократический центр империи, неживое видение, марево, скрывающее перекрест двух основных тенденций исторического развития. Двойственность проникла в души героев, разложила, разъяла их, проникла в психику, отравила ее ядом противоречий. Люди и события приобрели карикатурный оттенок, поскольку оказалось утраченным основное свойство человека, каким представляет его себе Белый в идеальном виде — единство и цельность натуры [Там же:551].

В начале января 1912 года Белый завершает работу над первой половиной романа и сообщает об этом Брюсову в письме от 10 января. Однако издатель журнала «Русская мысль» Петр Струве, от которого Белый ожидал положительного ответа, категорически ему отказывает в печатании романа. Причиной стала, по словам Струве, «небрежность до последней степени». Струве не считал Белого лишенным таланта, но был абсолютно уверен в том, что его талант погряз в «море настоящей белиберды, невообразимо плохо написанной» [Там же: 555]. Попытки Белого и Брюсова убедить Струве не увенчались успехом. Белый настаивал, что нет ничего страшного в том, чтобы позволить роману быть опубликованным для читателей «Русской мысли». Струве же утверждал, что «роман плох до чудовищности» сам по себе, и Белому не стоит тратить на него время. Основная же причина неприятия романа заключалась, как показывает Долгополов, в другом:

Струве, один из идеологов конституционной монархии и лидеров кадетской партии, вряд ли способен был одобрить ту злую критику в адрес буржуазных верхов России и всей системы государственности, которая содержалась в романе Белого. Стронник буржуазных реформ, Струве, естественно, не мог положительно отнестись и к тому отрицанию Запада, которое заполняло страницы романа Белого [Там же: 555].

Однако Белый получил поддержку с другой стороны. Вячеслав Иванов, который занялся «пропагандой» романа с целью его издания, убедил автора назвать роман именно «Петербург», а не «Тени», как первоначально предполагалось. Белый продает свой роман издателю Константину Федоровичу Некрасову, племяннику поэта Некрасова, основавшему

издательство в Ярославле. Но впоследствии у Некрасова выкупает право на издание романа основатель издательства «Сирин» М. Терещенко, обещавший напечатать роман отдельной книгой. Но Терещенко, будущему министру Временного правительства, первые (уже переделанные Белым) главы романа, как и Струве, не понравились. Тем не менее, благодаря заступничеству Блока, роман все-таки был принят и напечатан в трех сборниках издательства «Сирин» в 1913 году. Этот текст романа стал каноническим, все последующие переиздания романа опирались на публикацию в «Сирине».

Следующая часть сопроводительной статьи Долгополова называется «Литературные и исторические источники “Петербурга”». Она состоит из трех разделов. В первом из них Долгополов, в частности, обращается к проблеме правдоподобия изображаемых в романе событий. По мнению ученого, в сцене, где Медный всадник спускается с постамента и бежит на конспиративную квартиру к Дудкину, читатель не может поверить в то, что посещение Медного всадника действительно произошло.<sup>5</sup> Но читатель понимает, что Белый в этой сцене «говорит очень значительные вещи» [Долгополов2004:585]. Невероятное описывается в романе как обычное. Используется сюжет, заимствованный из «Медного всадника» Пушкина, где сумасшествие героя (Евгения) раскрывается через фантастическую сцену погони. Если Евгению кажется, что Медный всадник услышал его угрозы, то в «Петербурге» границы между реальным и нереальным стираются полностью. По этой причине, все происходящее является одной действительностью, в которой все элементы, события и персонажи пребывают в одной общей связи друг с другом:

Для него не существует ни смерти, ни рождения в общепринятом смысле этих понятий. Существует лишь нескончаемая цепь круговых видоизменений и всеобщих перевоплощений. Моменты и точки взаимного пересечения и порождают такие странные и, казалось бы, невозможные ни в каком нефантастическом произведении явления, как скачущий Медный всадник на улицах Петербурга в октябрьские дни 1905 г. [Там же: 585].

Помимо Пушкина, среди предшественников Белого Долгополов называет Гоголя как автора «Невского проспекта», повестей «Нос», «Записки сумасшедшего» и «Шинель», а также Достоевского с его произведениями «Двойник», «Бесы», «Братья Карамазовы».

Художественная реальность, созданная Белым, однако отличается от петербургских персонажей Гоголя и Достоевского тем, что герои Белого, подчиняются непознаваемым и таинственным высшим силам:

Этой связи еще не ощущали во всей полноте ни герои Гоголя, ни герои Достоевского, среди которых могут быть обнаружены своеобразные прототипы «Петербурга». Так, черты и Поприщина («Записки сумасшедшего»), и Голядкина («Двойник») явственно проглядывают в облике подпоручика Лихутина. Сенаторский сын Николай Аполлонович вполне может быть сопоставлен с Раскольниковым, разговор же его ночью в кабачке с сыщиком Морковиным вызывает в памяти соответствующий разговор Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем [Там же: 586].

Более явное заимствование у Достоевского заметно на примере диалога террориста Дудкина с Шишнарфне. В основе этого разговора лежит беседа Ивана Карамазова со своим двойником-чертом. У Белого в роли Ивана выступает террорист Дудкин, а в роли черта —

<sup>5</sup> То есть не ощущает происходящее в конкретном/правдоподобном измерении, воспринимая сцену оживления Медного всадника как условную.

Шишнарфне. Обе сцены также имеют фатальный исход – как Иван, так и Дудкин сходят с ума. Отличие от Достоевского и Гоголя заключается в том, что для Белого мир, из которого пришел черт, реальный, он имеет свою иерархию, паспорта и даже прописку. У этого мира есть точка касания с материальным миром, поэтому бесы, которые унесли Дудкина, унесли его в объективно существующее пространство. Условность образов подчеркивает и появление Медного всадника на улицах Петербурга. Всадник намеревается предупредить Дудкина о том, что мировая история зашла в тупик.

Когда Белый писал роман, он был уверен, что «петербургский период» истории» заканчивается. Эта идея иллюстрируется судьбами главных героев романа. Фабула «Петербурга» воплощается в нескольких сюжетных линиях. Аполлон Аполлонович и террорист Дудкин обладают в романе характерами, так как их внутренний мир претерпевает по мере развития повествования изменение. В то время как сын сенатора, по мысли Долгополова, не имеет с индивидуального своеобразия:

...как художественный образ он лишен самостоятельного значения. В отличие от остальных персонажей романа, он не живет сам по себе; свет, излучаемый им, есть отраженный свет. Он сын сенатора и университетский приятель террориста[Долгополов2004: 589].

В этом герое нет цельности, он двойственен, как и многие представители современного поколения, по мнению Белого. Столь же противоречивы история и мир, который окружает героев романа: Востоку противостоит Запад, революции – контрреволюция:

Роман этот по содержанию своему есть трагедия, повествующая о нарушении всяческого равновесия в мире — индивидуально-психологического, общественно-политического, социального, национального и т. д. Исподволь, в течение десятилетий (а может быть, и столетий) накапливавшиеся противоречия ныне, в XX в., вышли наружу. Местом «разрыва тканей» оказалась Россия[Там же: 589].

Во второй подглавке названной выше части Долгополов поясняет, что с точки зрения Белого, противоречия одновременно являются тождеством по отношению друг к другу. Контрреволюция и анархия одинаково таят в себе смерть и разрушение. Так, Аполлон Аполлонович, которого подчиненные называют «наш Нетопырь», является олицетворением государственной силы, которая все стремится подчинить циркуляру (порядку). Реальным прототипом Аблеухова-старшего был обер-прокурор Синода Константин Победоносцев, а литературным – Каренин из романа Толстого «Анна Каренина». Однако, помимо Победоносцева, Белый проецировал образ Аблеухова и на другого государственного деятеля – Вячеслава Константиновича Плеве, который, в отличие от Победоносцева, ориентировался в своей политической деятельности на Запад:

Он чужд религиозного фанатизма, которым был одержим Победоносцев. Он проводит свои идеи в жизнь открыто, не прячась за формулой догматического православия<...>Победоносцев сурово осуждал Запад и западную культуру. Западные демократии в течение всей его жизни оставались для него олицетворением конституционализма и парламентаризма в общественной жизни, эгалитаризма и свободы личности — в жизни частной. Он же, ревностный апологет и защитник самодержавия в его тиранических формах, не мог выносить ни малейшего проявления индивидуальных стремлений и личной независимости [Там же:594].

Однако Аблеухов с Западом связан и иначе. Его характеризуют «...бездушие, расчетливость, духовная ограниченность». Именно эти черты и характеризуют, согласно

Белому, как внешние формы жизненного устройства, так и внутреннюю «организацию личности человека современного Запада» [Долгополов2004:594].

Белый считал, что современная Европа лишена подлинных духовных ценностей, которые остались в ее прошлом. Европа погибнет, а наследницей европейских духовных ценностей Белый считает Россию:

...гибель Европы все равно предрешена: она — в сохранении неизменным существующего порядка жизни. Голос далекого предка, который в сложной концепции Белого есть одновременно голос истории, так излагает Николаю Аполлоновичу скрытую цель мирового исторического процесса: «вместо Канта — быть должен Проспект»; «вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и ио комнатам на вековечные времена»; «вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта — равномерная, прямолинейная». И голос заключает: «не разрушение Европы — ее неизменность»: «вот какое — монгольское дело»[Там же: 591-592].

Эти взгляды Белого восходят к славянофильской публицистике, а также к точке зрения Достоевского, выраженной, в частности, в романе «Братья Карамазовы», где Иван говорит о Европе как «дорогом кладбище»[Там же: 594].

В третьей подглавке Долгополов говорит о реальной основе сюжета романа — истории покушения на сенатора Аплеухова. История начала XX изобиловала фактами индивидуального террора:

В начале 1900-х гг. при активном участии известных деятелей террора Григория Гершуни и Бориса Савинкова была создана «Боевая организация партии социалистов-революционеров», взявшая на себя руководство террористическими актами. За период с 1902 по 1906 гг. членами был совершен ряд убийств (двух министров внутренних дел — Сипягина и Плеве, министра просвещения Боголепова, генерал-губернатора Москвы вел. кн. Сергея Александровича, члена Государственного совета тверского генерал-губернатора графа А. Игнатьева, уфимского губернатора Богдановича, Санкт-Петербургского градоначальника фон Лауница, военного прокурора Павлова и др.)[Там же:597].

Для замысла Белого, однако, наибольшее значение имела история убийства председателя Совета министров и министра внутренних дел Петра Аркадьевича Столыпина 1 сентября 1911 года. Столыпин застрелил в театре агент охраны Богров. Почему агент охранного отделения совершил террористический акт не выяснено до сих пор. Однако у Белого под влиянием этого события появилась возможность дать волю своей фантазии, т.е. досказать случившееся. Белый показывает не просто подготовку к убийству высокого сановника, но и готовящееся отцеубийство, так как Николай Аполлонович, хотя и с колебаниями, но собирается убить своего отца даже после того, как он раскаялся в данном когда-то обещании. На убийство отца Николая Аполлоновича провоцирует агент охранного отделения и руководитель террористической организации Липпанченко. Важным для изображения в романе провокации становится, помимо убийства Столыпина, также другая историческая подоснова — дело Азефа, руководителя Боевой организации эсеров, которая организовала убийство министра внутренних дел, сенатора и шефа жандармов Плеве, который ехал на вокзал в лакированной карете:

Видение черной кареты, в которой уезжал мимо Зимней канавки к себе домой на Гагаринскую набережную сенатор Аплеухов, явившееся, по свидетельству Белого, зерном, из которого вырос «Петербург» (согласно первоначальному заглавию, «Лакированная карета»), безусловно восходит к той действительной роли, которую играла карета в жизни сановных лиц Российской империи. В каретах они разъезжали по городу, в кареты бросали бомбы террористы[Там же:598].

В романе Белого такая карета становится «символом беззащитности человека». Если в образе Липпанченко отразилась фигура Азефа, то в другом персонаже, террористе Дудкине, третьем главном герое романа, можно узнать черты таких исторических личностей, как Григорий Гершуни и Борис Савинков. Дудкин и Аблеухов представляют собой

...два грандиозных символа, олицетворяющих две силы, внешне полярные, но в чем-то важном и существенном тождественные, между которыми протекает и во власти которых находится историческая жизнь России [Долгополов 2004:599].

Аполлон Аполлонович Аблеухов показан у Белого как средоточие социального зла. Вместе с тем, он похож на Антихриста, как его описывает Владимир Соловьев в своем сочинении «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900): «Острая ледяная струя» у Вл. Соловьева, «холодные пальцы» и «ледяная рука» у Белого — категории одного семантического ряда, традиционное в демонологии обозначение процесса пленения души человека нечистой силой [Там же:600].

Одновременно, однако, Аполлон Аполлонович – больной и несчастный человек с чувствительным душевным складом, он несомненно привязан к своему сыну Николаю, любил в прошлом и свою жену, и когда она возвращается в семью, читателю становится ясно, что муж Анны Петровны сохранил к ней свое прежнее чувство. Долгополов считает, что возвращение Анны Петровны – это лишь внешнее воссоединение семьи, так как члены семьи совершенно не понимают друг друга. С подобным выводом мы не согласны, так как Анна Петровна и Аполлон Аполлонович уезжают в конце романа из России и со всей очевидностью находят опору друг в друге, которая основана на чувстве как с одной стороны, так и с другой.

Что касается террориста Дудкина, то, как показывает Долгополов, насилие Белый осуждает, но осуждение носит «нравственный характер». По-видимому, ученый, в духе того времени, хотел сказать, что осуждать нужно было весь дореволюционный государственный строй, а не только этическую сторону насилия:

Вот почему судьба Дудкина, террориста по кличке Неуловимый, оказалась в романе едва ли не самой трагической. Он так же одинок, так же не имеет связей в обществе, как и его антагонист и жертва сенатор Аблеухов [Там же].

Аблеухова и Дудкина объединяет то, что они оба подчинены влиянию Востока. Восток проникает и в политическую реакцию, и в организацию террористов, да, и вообще, – большинство персонажей «Петербурга» связаны с атмосферой Востока:

В атмосферу восточных видений, призраков, деталей быта прочно втянуты все персонажи романа — от сенатора Аблеухова и террориста Дудкина до провокатора Липпанченко—Азефа и Софьи Петровны Лихутиной. Между всеми этими людьми существует странная скрытая связь [Там же:601].

Ссылаясь на воспоминания художника Петрова-Водкина, исследователь поясняет, что после поражения в Русско-японской войне, в России появилась «восточная мода», которая проявлялась в основном в жизни обывателей. События, происходящие в квартире Лихутиных проецируются на события в России, т.е. квартира Лихутиных становится

микромоделью происходящего в российском государстве. Тем не менее, ускорение темпа событий в романе ученый усматривает в сцене бала у Цукатовых: «Сцена бала собирает в узел все главные нити фабулы романа, сводя на время в одном месте всех его главных действующих лиц» [Долгополов 2004: 600]. Николаю Апполоновичу передает здесь записку Софья Лихутина, в записке сказано, он должен убить своего отца Аполлона Аполлоновича. Последний узнает, что человек в домино и красной маске – это его сын. Красная маска здесь отсылает к рассказу Эдгара По «Маска красной смерти», писателя очень важного для многих русских символистов и других литераторов начала XX века. У По на бал неожиданно приходит призрак смерти в саване, забрызганном кровью и в маске. Таким образом образ «красного домино», восходит к тексту Эдгара По:

Сцена бала в романе Белого — и прямая реминисценция из рассказа По, и пародия, ибо Николай Аполлонович и здесь выступает в жалком полукарикатурном виде [Там же: 602].

Некоторые черты поведения Николая Апполоновича ассоциируются с действиями Азефа, который также любил появляться внезапно, в частности, на маскарадах и балах. Как полагает исследователь, Белому могли быть известны некоторые индивидуальные свойства Азефа. На описанном в романе бале находится и Липпанченко, персонаж, наиболее тесно связанный с Азефом как реальным лицом.

Кульминацией романа становится убийство Липпанченко сошедшим с ума террористом Дудкиным. С точки зрения Долгополова, сидящий верхом на убитом Липпанченко Дудкин – это пародия на скульптуру Фальконе и вместе с тем на весь «петербургский период российской истории». Как полагает Белый, проект Петра I провалился. Главные герои романа сенатор Аблеухов, его сын и террорист Дудкин попадают в другое пространство и обнаруживают там бесов. Встреча персонажей с бесами символизирует то зло, которое творили в своей жизни все эти герои [Там же: 604]. В завершение этой части сопроводительной статьи Долгополов заключает:

Историческая концепция Белого соприкасается здесь с идеей «Петербурга»: бомба—«сардинница ужасного содержания» — как символ эпохи, вот-вот готовой разразиться взрывом, по-своему «преодолевается» личностью, растворяющей себя в мировом океане, сливающейся со всей природной жизнью мироздания. Эта жизнь не имеет ни начала ни конца, ни центра ни границ, ни времени ни пространства [Там же].

Долгополов уделяет также большое внимание представлениям Белого о городе, которые рассматриваются в части «Принципы и приемы изображения города», где реальный город Петербург связывается с биографическими событиями из жизни автора романа. Эта часть сопроводительных материалов состоит из трех небольших разделов.

Город – это центральный образ романа, и Белый изображает его топографию, стремясь к правдоподобию, но одновременно и даже в большей степени город является «условным знаком», многосоставным символом:

Это не столько образ конкретного города (как это было у Достоевского), сколько обобщенный символ, создаваемый на основе реальных примет и деталей, очень точно подмеченных, но используемых в таких произвольных сочетаниях, что всякая достоверность на поверку оказывается призрачной [Там же: 605].

По мысли Долгополова, одной из главных задач Белого в романе становится изображение сущности человеческого «я». Белый задается вопросом, является ли такая

сущность постоянной и статичной, или же она переменчива. Отвечая на этот вопрос, Белый склонялся к последнему решению. Переменчивость личности рассматривалась Белым двояко. Это может быть и бесконечное обновление личности, и в то же время бесконечное созидание тех взаимоотношений, где человеческое «я» соприкасается с окружающим миром. Как показывает Долгополов, объективная реальность при таком подходе как бы «втягивается» в единый и бесконечный процесс мирового «обновления», которое вместе с тем есть и обновление человеческого «я», т. е. «не самой этой реальности, а наших представлений о ней». Реальные приметы объективного мира становятся в восприятии Белого символами места или времени, или того и другого одновременно. Исследователь приходит к выводу, что «взаимодействие и пересечение» черт реальных и воображаемых, исторически конкретных и «мыслимых», конкретно-временных и «потусторонних» есть главная особенность поэтики «Петербурга» [Долгополов 2004: 605].

Петербург – это не столько конкретный город, сколько условный, созданный на основе представлений о нем автора. По словам самого Белого, главная его цель – это «показать искаленные мысленные формы». У Белого, как полагает ученый, процесс творчества превосходит познание. Познание – это то, что всегда трагично, безысходно, то, что всегда повторяется. Персонажи «Петербурга» отдают предпочтение познанию, и именно поэтому их судьбы столь трагичны. Творчество же представляет собой новое начало — начало, которое не возобновляет порочный круг «вечного возвращения». Город становится не столько примером топографической достоверности, сколько городом-знаком. У Белого не было намерения дать достоверное описание города, а показать конкретно-историческое место, его площади, улицы и дома. Более того, Белый использует некоторые «опорные пункты» города умышленно, изображая его верное географическое положение, но потом уводит читателя в символическую реальность. Реальные улицы и проспекты сливаются с «лирическим» описанием города, и читателю уже тяжело найти грань, где начинается представление писателя о характере исторического процесса, а где описаны достоверные топографические данные:

Так, например, в главе третьей (подглавка «Благодарен, строен, бледен!») описана дорога, которой шли Софья Петровна с Варварой Евграфовной на митинг. Очень точно указано, где они шли, что было справа и что слева, упомянуты Мойка, Летний сад, купол Исаакия, церковь впереди, набережная Невы, Троицкий мост и Зимний дворец. Но все эти признаки расположены в таком сочетании, что никак нельзя определить ни того, где именно находились спутницы, ни даже того, в каком направлении они двигались [Там же: 615].

Петербург становится также обозначением «места и времени», служащим для изображения «подсознательной жизни искаленных форм». Белый имеет в виду под этим обозначением судьбы людей, которые в силу особого характера исторического процесса, грандиозных социальных противоречий оказались в гуще современных событий, «взрывов»:

«Взрыв» и «бездна» — два центральных образа-символа художественного творчества Белого в зрелый период, последовательно обозначающих этапы «приобщения» человека к мировой жизни и выхода его за пределы бытовой эмпирики [Там же: 607].

Долгополов заключает, что Белый не просто показывает Петербург как город, в котором собраны люди с противоречивыми мыслями и душами – само существо города противоречиво, а это и делает его самостоятельным персонажем в романе. Различие между

персонажем-городом и персонажем-человеком состоит лишь в том, что первый имеет вместо противоречивых мыслей сложную, и местами придуманную автором географию. Помимо людей и Медного всадника, на улицах города появляется также Христос, противопоставленный Медному всаднику. Он выполняет в романе «роль “гипотетического символа”», его образ призрачен, хотя Христос все же указывает людям на истинный путь спасения и преобразования их судьбы.

Одно из важнейших мест в исследованиях Долгополова о «Петербурге» занимает изучение текстологии «Петербурга». Рассмотрим часть сопроводительной статьи ученого под заглавием «**Текстологические принципы „Петербурга”**».

Роман «Петербург» в первой редакции долго не переиздавался. «Петербург» имеет две редакции: «сириновская» (1913–1914 годы) и «берлинская» (1922 год), сокращенная на одну треть Белым. «Сириновская» редакция является наиболее полной редакцией романа в том виде, в каком роман задумывался Белым после окончания «Серебряного голубя», так как «Петербург» должен был стать второй частью неосуществленной трилогии. Именно издательство «Сирин» выкупило у Константина Федоровича Некрасова (1873-1940) право на издание романа, так как Белый послал первые три главы романа Некрасову, прежде чем уехал из России.

Здесь уже оформилась фабула «Петербурга». Она еще не получила полной художественной реализации, но то, что она сложилась к этому времени в сознании Белого, видно из глав, сохранившихся в корректуре [Долгополов 2004: 572].

В 1922 году, в Берлине, Белый переиздает роман в издательстве «Эпоха», сократив его на треть, избегая исправлений или дополнений. Причиной такой необходимости, по словам Белого, послужило требование издателя Георга Мюллера.

Издатель, Георг Мюллер (в Мюнхене) выдвинул моей переводчице условие, чтобы „Петербург“ был одним томом, а для этого надо было сократить его страниц на 100. Сокращая, я так увлекся работой, что думаю: для будущего русского издания я сокращу его тоже страниц на 150. При сокращении он выигрывает сильно [Цит. по: Долгополов 2004, 576].

Однако Долгополов указывает и на внутренние причины переделки Белым «сириновской» редакции романа:

Берлинская редакция «Петербурга», как и последующая московская, — памятник иного исторического времени. Этот новый, сокращенный вариант романа более связан и со стилем, и с характером творчества Белого 20-х гг., нежели с его исканиями предреволюционного десятилетия, когда вынашивался замысел трилогии [Там же: 625].

Немецкая редакция романа была воспроизведена в 1928 г. московским книгоиздательством «Никитинские субботники», в которой роман также подвергся сокращению. В 1935 году, после смерти Белого, «Петербург» был переиздан со вступительной статьей К. Зелинского в Москве. В следующий раз эта сокращенная редакция увидит свет в 1978 году (издательство «Художественная литература»), со вступительной статьей А. С. Мясникова, послесловием П. Г. Антокольского и комментариями Л. К. Долгополова. По словам Долгополова, исходя из цели познакомить читателя с литературными исканиями Белого в предреволюционное десятилетие, редакционная коллегия сочла необходимым переиздать роман без сокращений. Для издания

1981 года, помимо «сириновской» редакции, использовалась рукопись Белого, которая хранилась в собрании Р.В. Иванова-Разумника. Архив Иванова-Разумника катастрофически пострадал в период войны, а позднее его материалы долгое время находились без присмотра. Рукопись «Петербург» была в числе этих материалов. Были большие сложности с прочтением текста, так как рукопись находилась в крайне неудовлетворительном состоянии:

Она не имеет единой пагинации. Белым нумеровались либо отдельные главы, либо несколько глав подряд. Общая сумма листов рукописи «Петербург», по нашим подсчетам, 657. Из них сохранилось 307 пронумерованных и плюс небольшое количество листов изорванных, от которых осталось по половине или даже по 1/3 листа. Но и эта сохранившаяся часть рукописи «Петербург» прочитана может быть не целиком: многие листы смяты, изорваны, чернила на некоторых смыты; часть листов изъедена гнилью. На всей рукописи много грязи [Долгополов2004: 626].

Другая проблема, которую описывает Долгополов, касалась самого текста «сириновской» редакции. Роман был напечатан небрежно, с рядом опечаток и изъятыми из текста фрагментами, хотя сам Белый высказывался тепло о том, как издательство «Сирин» подготовило роман.

Он напечатан на дорогой бумаге, удачно подобранным шрифтом, заглавия глав (с эпиграфами) даются на отдельных листах. Названия главок, на которые делятся главы, набраны красивым курсивом [Там же: 626].

Соблюдена манера печатания некоторых фрагментов на правой стороне страницы, в то время как левая часть оставалась пустой. Это была личная инициатива Белого. Таким образом автор хотел графически выделить эмоциональные состояния героев; сохранены кавычки, в которые помещена прямая речь. Долгополов задается вопросом, зачем Белому было нужно заключать в кавычки прямую речь? Исследователь избегает прямого указания на мистические образы и цитирует высказывание самого Белого («условное одеяние мысленных форм») по отношению к его персонажам. Другими словами, прямая речь, заключенная в кавычки, теряет свою строгую привязку к реальности.

В «сириновском» издании присутствует еще одна деталь, которая также может вызвать недоумение читателя. Это указания в конце каждой главы на ее окончание. Введены они были по практическим соображениям. Так как Белый присылал главы из-за границы, он четко обозначал в конце каждой главы: «конец такой-то главы». Эти обозначения были сохранены Ивановым-Разумником. Белый не изъял их ни из «берлинской», ни из «московской» редакции 1928 года. Долгополов это комментирует следующим образом:

Видимо, они приобрели в его глазах какое-то значение, став неотъемлемой частью главы. Кроме того, в сочетании с названиями глав, в которых Белым специально подчеркивался своеобразный «авантюрно-приключенческий» оттенок, они этот оттенок еще более усугубляли [Там же: 627].

Еще один пример, приводимый Долгополовым, который демонстрирует сложности воссоздания текста по рукописи заключается в исправлении самим Белым слова «циркуляр» на «жестокое слово». Подтверждение тому дважды использованное словосочетание в разных главках в рукописи, в которых фигурирует это исправление. Как утверждает сам Долгополов, комментируя причины замены слова «циркуляр» на словосочетание «жестокое слово»:

Не исключено, что навесно оно каким-то конкретным правительственным распоряжением. [Там же: 628].

Долгополов не уточняет, какого рода могли быть эти распоряжения, но в издании 1981 года в обеих главках слова даны в том виде, в каком они изначально вышли из-под пера Белого («циркуляр»). В издании 1981 года восстановлены также изъятые ранее фрагменты из издания 1913–1914 годов. В песенке, которая поется на балу у Цукатовых, сенатор Аблеухов назван «псом» («пёс патриотический»), в издании «Сирин» — это слово было заменено тремя точками. Фрагмент Белого, в котором он сатирически описывает прием в Зимнем дворце, в новом издании выглядит следующим образом:

Тотчас же после чрезвычайного прохождения, обхода и милостиво произнесенных слов, старички снова сроились в зале, в вестибюле, у колонн баллюстрады [Долгополов2004: 110].

В издании «Сирин» фрагмент звучал так: «Тотчас же после старички снова сроились <...>». Все сатирические намеки на высоких персон были сняты, однако в современном издании редколлегия воосстановила изъятое. Таким образом фрагмент обрел свой завершённый вид.

Наиболее интересной изъятой фразой является упоминание об окончании Русско-японской войны. Аполлон Аполлонович здороваётся с графом Дубльве (графом Витте) и жмет ему руку:

...которая подписала только что условие одного чрезвычайного договора: договор же был подписан в Америке [Там же: 110].

Долгополов отмечает, что данный отрывок (после двоеочия) был полностью изъят из романа вследствие негодования общества того времени из-за позорного окончания войны, намеков на которое в романе был бы излишним.

В тексте имеются пропуски, восстановление которых было бы необоснованным. Это касается фрагмента из главы «Бегство»: «Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей: то Господь наш, Христос». Эта фраза была видоизменена самим Белым, из которой он изъясил слова «то Господь наш, Христос». Законченный вид предложение обрело в формулировке:

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей [Там же: 99].

Также в шестой главке, «Мертвый луч падал в окошко», Дудкин вспоминает собственный сон.

...как его помчали чрез неопишное, что можно бы назвать всего проще межпланетное пространство (но что не было им): помчали для свершения сатанинского акта (целования зада козлу и топтанья креста); несомненно, это было во сне... [Цит. по: Долгополов2004, 630].

Белый изымает описание «сатанинского акта». Он использует более обтекаемое выражение: «помчали для свершения некоего, там обыденного, но с точки зрения нашей, все же гнусного акта; несомненно, это было во сне».

Оба примера примечательны тем, что снимают прямолинейность в повествовании, оставляя место для интерпретаций. В случае с «Солнцем», снимается связь с Христом. В случае со сном Дудкина, снимается прямая связь с шабашем, с ведьмами и описанием сатанинского акта в целом. Ссылаясь на исправления в рукописи этих фрагментов самим Белым, Долгополов разъясняет, почему они не вошли в финальный текст. По его словам, это было бы прямым нарушением авторской воли.

Другая проблема, с которой столкнулись исследователи, — это манера Белого

произвольно писать с заглавной буквы ряд топографических реалий, связанных с Петербургом, и обозначений мест, где происходит действие романа. Перед редакционной коллегией стояла также задача решить, — в каких случаях прописные буквы следует оставить, а в каких печатать слова, начиная со строчной буквы. Долгополов выделяет некое «ядро» таких символистических обозначений, которые Белый пишет строго с заглавной буквы, а именно: Невский Проспект, Васильевский Остров, Зимняя Канавка, Николаевский Мост, Гагаринская Набережная, Учреждение, Медный Всадник (вариант: Мощный Всадник), Летучий Голландец, Выборгская Сторона, Петербургская Сторона, Измайловская Рота.. Как следствие, такие локации как «Желтый Дом» и «желтый дом» в силу повторяемости были напечатаны со строчной буквы. Спорное написание существительных отдельно без прилагательных (таких как: набережная, мост, проспект, остров, поле, дворец) ждала такая же участь.

Серьезной проблемой в «сириновском» издании стала дата «1954». В главе второй, подглавке «Степка» эта дата встречается в письме, прочитанном Дудкиным:

Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской [Долгополов2004: 105].

В «сириновском» тексте присутствуют словосочетания и фразы, которые не поддаются проверке: «интеллигентские слезы», «никогда не столкнуться с тенью: ее требований не поймешь», «бледно-розовый, бледно-ковровый косяк от луча встающего солнца», «сверкнули зеленоватые искры» и другие. Опечатки это или стилевые, продуманные приемы Белого, судить сложно. В заключение Долгополов говорит, что придерживаться какого-то одного принципа при работе с текстом «Петербурга» невозможно и нецелесообразно. Разрыв между рукописью и грамматическими нормами был продемонстрирован выше, и именно эта проблема требовала особого и тщательного подхода для того, чтобы свести особую стилистику Белого и логическую достоверность воедино. Именно с такими проблемами редакционная коллегия столкнулась при подготовке переиздания первой редакции романа в 1981 году.

Подводя итоги этой главы, можно сказать, что исследования Долгополова затронули много важных проблем, связанных с романом «Петербург». Это первое русскоязычное исследование о романе, где говорится подробно об источниках романа, прототипах персонажей, образе города, автобиографическом начале, выполняющем важную функцию в этом тексте. Сочинение Белого вписывается Долгополовым в контекст общей эволюции писателя. Ученый подробно характеризует творчество писателя, которое предшествовало роману. Но на фоне работ, которые начали появляться со второй половины 1980-х гг., тем не менее, видны и лакуны в сопроводительной статье и других исследованиях Долгополова (например, в его монографии о Белом 1988 года). Ученый, в общем, избегает говорить о том, что Белый был мистиком. Он редко употребляет слово «подсознательное», хотя теперь стало очевидным, что без этих понятий («мистицизм» и «подсознательное») творчество Белого описывать нельзя.

## Глава 2.

Н.Г. Пустыгина – исследователь полицитатности в романе Андрея Белого «Петербург»

В этой главе мы рассмотрим двухчастную статью Надежды Григорьевны Пустыгиной, посвященную анализу типов цитатности в романе Белого «Петербург». Первая часть работы была опубликована в «Трудах по русской и славянской филологии», вышедших в 1977 году, вторая — в той же подсерии «Ученых записок Тартуского университета» за 1981 год. Ее подход к материалу отличается от историко-литературных работ Долгополова, так как Пустыгина использует понятие «петербургский миф» и «петербургский текст», опираясь на методологию тартуско-московской семиотической школы, хотя говорит и о «петербургской линии» в русской литературе XIX – начала XX века», характеризуя художественные произведения о Петербурге.

В первой статье «**Цитатность и роман-миф. Механизмы цитирования**» тартуская исследовательница рассматривает роман Белого «Петербург» с точки зрения функциональной роли разных типов цитат. В поле ее исследования попадают собственно цитаты, реминисценции и аллюзии. Автор видит перед собой две серьезные задачи:

...во-первых, описание механизма цитации и, во-вторых, выявление и интерпретация наиболее функционально значимых случаев цитатности [Пустыгина1977: 81].

Для выявления и анализа цитат, в частности, используется книга Белого 1934 года «Мастерство Гоголя», в которой автор описал свою работу над романом и обратил внимание, что на «Петербург» в наибольшей степени повлияли произведения Пушкина, Гоголя и Достоевского. Характеризуя проблему «влияния» в литературе, Белый писал:

Влияние автора, или возможность зарядиться образами, зависит от способности образов видоизменяться: в сознаниях поколений; автор — двойко обусловлен: коллективом, формулирующим спрос, и коллективом, принимающим предложения автора сотрудничать с ним во временах, т. е. в ряде поколений [Белый1934:25].

Проблемы влияний, как указывает Пустыгина, Белый касался уже в сборнике статей «Арабески» (1911), полемизируя с рядом критиков и ученых, которые рассматривали «влияния» слишком прямолинейно:

Эти влияния, соединяясь в новое единство, определяют исходную точку развития любого творчества, как бы оно ни было самостоятельно [Белый1911:458].

Он подчеркивает здесь мысль об оригинальности нового произведения, т.е. своего романа, на который оказывали воздействие чужие тексты, но указывает и на то, что влияния в литературе неизбежны. В «Мастерстве Гоголя», точнее, в главе, которая называется «Белый и Гоголь», писатель перечисляет сочинения автора «Мертвых душ», которые были наиболее важны для него как автора романа «Петербург». Пустыгина замечает, что Белым были названы не все произведения Гоголя, след которых можно найти в романе на уровне цитации. Однако, принимая во внимание то, что цитирование предполагало очень сильную трансформацию чужого источника, Пустыгина не считает возможным увидеть все следы произведений Гоголя в «Петербурге». Ряд случаев цитатности Белый в своей книге раскрывает, что Пустыгина считает чрезвычайно важным, так как это помогает ей как исследователю увидеть больше случаев цитирования в романе. Исследовательница

предлагает следующую классификацию цитатности в романе: 1. цитатность на уровне чужой поэтики, называемая Белым в его статье «Искусство» «свободой в форме искусства», а также: 2. цитатность на уровне «чужого содержания». По мнению Пустыгиной, анализ такого разделения усложняется тем, что эти два вида цитатности, могут взаимодействовать в романе («чужое слово» на уровне содержания может появляться одновременно с цитацией «чужой поэтики»). Сам Белый стремился не разъединять содержание и форму. В статье «Искусство» из цикла «На перевале» он писал:

Расположение материала, стиль, ритм, средства образности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души [цит. по: Пустыгина,81].

Пустыгина также различает два слоя цитатности в романе. Один из них является «прамифологическим». Он включает в себя три прамифа, которые выстраиваются в прасюжет:

...миф о Летучем Голландце, миф о Сатурне и его сыновьях и христианский миф о «конце света». Эта мифологическая линия разворачивается в современности, в 1905 году. Прамифологический пласт цитатности «образует некий прасюжет: призрачный город — «Летучий Голландец» — опутан дьявольской сетью, наступило царство Антихриста» [Пустыгина1977:82].

Белый изображает также возвращение царства Сатурна («круг времени повернулся»); в романе обрисовано циклическое время, которое характеризуется постоянным возвращением уже бывшего в истории и человеческой жизни. Второй же слой цитатности реализуется в «петербургском мифе»:

...воссоздается «миф о Петербурге», представляющий собой «синтезирование» идей, сюжетных ходов, образов и т. д. русской литературы XIX в. (в частности, «петербургской линии» русской литературы — произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского) [Там же: 82].

Этот второй слой цитатности Пустыгина называет также актуализирующим мифом:

...история актуализирует, исторически объясняет повторяющиеся «вечные сюжеты» мировой истории («прамифы»), а также представляющие ее сюжеты русской литературы («миф о Петербурге») [Там же].

«Миф о Петербурге» включает в себя мифологизированные сюжеты о российской столице в русской литературе XIX века (Пушкин, Гоголь, Достоевский). Исследовательница утверждает, что Белый мог стать зачинателем новой разновидности романа — романа-мифа. Уже начало «Петербурга» (первая глава) открывается с отсылки к ветхозаветному мифу: Аполлон Аполлонович Аблеухов был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама [Белый2004: 11].

По мысли Пустыгиной,

...сама идея создания жанра романа такого рода во многом, по-видимому, восходит к концепции так называемой «частной мифологии» Ф. Шеллинга, а также к трактовке романа у Новалиса (естественно, — с преломлением сквозь призму неоромантической концепции «вечного возвращения» Ф. Ницше, имя которого прямо называется в «Петербурге») [Пустыгина1977: 83].

Миф распространяется и на построение композиции романа. Так, например, многие сюжеты первых глав повторяются во второй части романа, но уже с другими действующими лицами. Это создает мифологическую цикличность:

...эпизод «Аполлон Аполлонович из кареты видит Неуловимого» — главка «И увидев, расширились, засветились, блеснули...» — с аналогичным сюжетным ходом «Аполлон Аполлонович видит в пролетке своего сына» — главка «Грифончики [Там же].

Структура цитации находится в зависимости от иронии автора. Именно ирония, по мнению самого Белого, определяет организацию текста. Наиболее эксплицированное проявление такой иронии — это пародирование, которое касается как сотворения каламбурных фамилий (Аполлон Аполлонович — Акакий Акакиевич, Липпанченко — пародийная отсылка к «Бесам» Достоевского: Липутин + Толкаченко), так и мифов. Как считает автор статьи, ирония понимается А. Белым:

...как универсальная мировоззренческая категория, и как некий структурно-организующий принцип применительно к конкретному произведению. По мысли Белого, любое произведение имеет «три смысла», «три стороны»: «смысл музыкальный», «сатирический смысл» (ирония) и, наконец, «вера в синтез культур» («смысл синтетический»)[Пустыгина1977: 84].

Ирония или «сатирический смысл» реализуется у Белого в игре с «чужим» текстом, она проявляет себя также в отношении: «общее место» или «тайный смысл». Так, в романе появляется лик Дарьяльского («Серебряный голубь») и заимствованный у Жуковского «Ангел Пери» (имеется в виду перевод повести Томаса Мура «Ангел и Пери»; а в «Петербурге» так повествователь называет Софью Петровну Лихутину). Дарьяльский же воскресает в рассказе Степки о «захожем барине».

Цитатность, по мнению Пустыгиной, является многозначной: например, цитаты могут контаминироваться с отсылками к другим произведениям или к сочинениям другого автора. Связывание некоторых цитат становится одним из способов построения композиции и сюжета в романе:

Так, например, в «Петербурге» имя Канта вводится Белым при описании «пространства» Николая Аполлоновича — в его комнате обнаруживаются «ряды черных кожаных корешков, испещренных надписями: «Кант», и там «прекрасен был: бюст... разумеется, Канта же» <...> В этом назывании имени Канта, отражено, несомненно, бывшее увлечение Белого философией Канта и неокантианцев (ср. цикл его стихотворений «Философическая грусть») [Там же: 85].

Эти фрагменты романа тесно связаны с одной из ключевых тем в «Петербурге» — темой Запада. Идея пространства у неокантианцев восходит также к библейскому сюжету о «страшном суде», в котором апокалиптическое представление о «городе бесов» воплощено в образах «пространственных кубов», которые проникают в каждую сущность. Подобная «бесовская» сущность отсылает нас к «Бесам» Достоевского. Связка Кант-Конт — это пример ступенчатого цитирования, которое всегда отсылает либо к проблеме Востока и Запада, либо, через Достоевского, к теме терроризма. Пример ступенчатого цитирования также присутствует в обыгрывании слова «вдруг», которое Белый, по мнению Пустыгиной, заимствует у Достоевского. Белый использует цитаты, включающие наречие «вдруг» в противоположном, иногда ироничном, значении, в отличие от того, как это делает Достоевский. Белый разрывает сюжет на смысловом уровне [Там же: 88] и, таким образом,

это слово ни к чему не приводит в плане драматического напряжения сюжета, а лишь каламбурно обыгрывается:

Мучительно, грозно и холодно, угрожала, визжала... — Вдруг — ... Но о вдруг мы — впоследствии [Белый2004:32].

Ср. также:

От перекрестка до ресторанчика на Миллионной описали мы путь незнакомца, описали мы, далее, самое сидение в ресторанчике до пресловутого слова «вдруг», которым все прервалось; случилось там что-то; какое-то неприятное ощущение посетило его [Там же:36].

Свою роль имеет в романе и лейтмотивная цитатность из Гоголя. Лирические отступления, которые были присущи манере Гоголя, Белый использует как соединитель между «сюжетным» и «временным».

Носы протекали во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; протекало здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-четверки, и за котелком котелок: котелки, перья, фуражки... [Там же: 254].

Данный фрагмент, по мнению Пустыгиной, составлен по Гоголю с учетом особенности его поэтики. Основные черты, на которые Белый обращает внимание при цитации, это: стилевое цитирование, алогизм, гротеск, гиперболизация («фигура фикции») [Пустыгина1977:89]. Это делает цитатность полигенетической и двунаправленной. С одной стороны, цитата из определенного текста растворяется в сюжете романа, а с другой, тот или иной герой «собирает» в себе многие источники, многие генетические линии [Там же:89].

Автор статьи обращает также на внимание на генезис персонажей с точки зрения видов цитатности. Так, например, в имени и отчестве Николая Аполлоновича, содержится уже две отсылки: первая к «Шинели» Гоголя (через соединение «николаевской шинели») и вторая к «Бесам» Достоевского, так как образ Николая Аполлоновича спроецирован на Николая Ставрогина. В другом отрывке, по мнению Пустыгиной, присутствует три соответствия: Лихутин — Липутин, Варвара Евграфовна = Варвара Петровна / Nicolas — Николай Ставругин (только Варвара Евграфовна одна называет Аплеухова Nicolas). Здесь Пустыгина указывает также на словосочетание «светлая личность», представляющее пародийное перенесение заглавия стихотворения из романа «Бесы». Ср. у Белого:

Среди прочей учащейся молодежи зачастила к Лихутиным одна в том кругу уважаемая светлая личность: курсистка Варвара Евграфовна («здесь могла Варвара Евграфовна изредка повстречать самого Nicolas Аплеухова») [Белый2004: 62].

А в одном из шуточных стихотворений романа также сконцентрировано множество цитат из Достоевского:

Благороден, строен, бледен,

Волоса, как лен:

Мыслью — щедр и чувством беден

Н. А. А. — кто ж он? [Там же: 115].

Достоевский характеризует Николая Ставрогина так:

Когда его, по шестнадцатому году, повезли в лицей, то он был *тщедушен* и *бледен*, странно тих и задумчив [Достоевский 1974: 53].

Лицо Ставрогина у Достоевского «напоминает маску», а сам он «писанный красавец». Эти же слова мы находим у Белого. Вместе с тем слова «благороден, строен, бледен» отсылают и к стихотворению Некрасова «Влас», которое уже, в свою очередь, пародировал Достоевский («Полон скорбью неутешною, / *Смуглолиц, высок и прям*, / Ходит он стопой неспешною / По селеньям, городам»). Аббревиатура «Н.А.А» отсылает к Достоевскому, так как три буквы содержатся также в стихотворении, которое Аглая читает вслух в «Идиоте», адресуясь к Мышкину.

Не менее важную роль в романе Белого, с точки зрения исследовательницы, играет автоцитация. В «Петербурге» он ссылается на собственное произведение, стихотворение «Маскарад» из цикла «Город», а именно на стих: «*Стройный черт — атласный, красный*». В романе цитата выглядит так:

Скоро он <Николай Аблеухов Н. П.> предстал перед зеркалом — весь атласный и красный [Белый 2004: 46].

Автоцитата здесь, по мнению Пустыгиной, должна указывать на «бесовскую» сущность Николая Аполлоновича. Автоцитация присутствует также в описании Николая Аполлоновича, где тот предстает как «неведомый, бледный, тоскующий — демон пространства» [Белый 2004: 46]. Это референс Белого к строкам *мой звёздный брат, мой верный гений*, его стихотворению «Искуситель», в котором описывается Кант. Таким образом, тема кантианства снова повторяется Белым и характеризует интеллектуальный облик героя. Еще одним компонентом генезиса этого персонажа становится автобиографическое начало. Речь идет о проекции любовного «треугольника» (Блок-его жена-Белый), который писатель перенес в свой роман. Треугольнику Николай Аблеухов — ангел Пери — Сергей Сергеевич — соответствует треугольник в действительности: А. Белый — Л. Д. Блок — А. А. Блок.

В описании пространства комнаты Неуловимого присутствует еще одна автоцитата, на этот раз из стихотворения Белого «Искуситель». В этом стихотворении также есть образ «бесовщины»:

С угла свисает профиль строгий

Неотразимую судьбой.

Недвижно вычерчены ноги

На тонком кружеве обой.

В атласах мрачных четким локтем

Склонясь на мой рабочий стол,

Неотвратимо желтым ногтем

Вдоль желтых строк мой взор повел... [Белый 2006: 329].

Ср.: в «Петербурге»:

на коричневато-желтых обоях его обиталища от времени до времени появлялось призрачное лицо <...>; лицо было повито неприятным желтошафранным отсветом [Белый 2004: 94]

Образ Неуловимого связан также с «подпольным человеком» из повести Достоевского «Записки из подполья» (1864). Здесь каламбурно обыгрывается образ «мышь». У Белого мышь – это Божие творение, в то время как у Достоевского происхождение мыши искусственное: «мышь из реторты». Неуловимый рассуждает ровно также, как и «человек из подполья» о разрушении системы во имя свободы человека. Белый в своем тексте использует еще фразу «клавиатура, на которой пальцы пьяниста» как отсылку к Достоевскому: «вроде фортепьянной клавиши или органного штифтика».

По мнению Пустыгиной, в генезисе персонажей кроется многокомпонентная цепочка образов, состоящая из идейных цитат и отсылок. Так, например, весь свод вышеупомянутых цитат о Неуловимом сводится к следующей цепочке:

...«король испанский» — Поприщин — Петр I — Евгений из «Медного всадника» — террорист-эсер Неуловимый — «разночинец» («веховец») — Шатов и Кириллов из «Бесов» — Махайский-Вольский — Чартков из «Портрета» Гоголя — «человек из подполья» Достоевского — Раскольников из «Преступления и наказания» и т.д. [Пустыгина1977: 96].

Таким образом, в первой части статьи показано, как Белый, обращаясь к знакомым русскому читателю источникам, творит «новые смыслы», иными словами, использование цитат из Пушкина, Гоголя, Достоевского и некоторых других авторов ведет к трансформации исходных образов персонажей, описаний Петербурга, идеологических составляющих произведений русской литературы XIX века. Именно это позволяет Н. Пустыгиной сказать, что Белый стал творцом романа нового типа – романа-мифа. Характерно для Белого, что в поздней книге «Мастерство Гоголя» он описал свое обращение с исходными текстами, то есть свой художественный метод. В «автобиографических» цитатах, как показывает Пустыгина, «идеи», образы и сюжеты оказываются не так сильно трансформированы и таким образом находятся ближе к первоисточнику.

Во второй части статьи под заглавием «Содержательная» часть цитат в романе «Петербург» автор высказывает несколько положений, прежде чем приступить к анализу цитатности. Как выясняется, в романе менее зашифрованы мифологические цитаты и цитатный пласт из произведений «петербургской линии» русской литературы XIX века, чем цитаты из произведений писателей конца XIX – начала XX века. Последних в тексте Белого меньше, чем первых [Пустыгина1981:86].

По мысли автора статьи, в тексте Белого присутствует «перечитация», которая требует широкой интертекстуальной базы, т. е. проблематика романа должна рассматриваться в контексте всего творчества А. Белого, а также в контексте произведений других авторов. Как утверждает Пустыгина, важно определить тексты-посредники, через которые цитируемое произведение попадает в текст Белого:

Трудность интерпретации — в наложении контекстов первоисточника и источников-посредников, число которых может быть 2—3 и более [Там же].

Особенно важным следует считать следующее положение Пустыгиной, указывающее, что в романе не следует искать традиционной работы его автора с историческими источниками:

Следует помнить, что «истории» — «актуализирующему мифу» — присуща важная особенность: все (или почти все) звенья «современного» сюжета романа повторяют, воспроизводят «прамифологический» сюжет

или имеют «двойников» в произведениях «петербургской» линии русской литературы. Данная особенность романа служит одним из основных средств его мифологизации и символизации. Введение исторических фактов (например, дело Азефа) не есть работа с «источником» в традиционном смысле. Художественно переработанный материал исторической действительности становится в «Петербурге», как и «чужое слово», полноправным элементом внутренней структуры текста [Там же:87].

Говоря о книге Л. К. Долгополова «На рубеже веков» (1977), которую мы упоминали во введении, Пустыгина обращает внимание на указанных Долгополовым реальных прототипов персонажей «Петербурга»:

В недавно вышедшей книге Л. К. Долгополова «На рубеже веков» (Л., 1977) подробно освещена историческая основа романа «Петербург». Автором данной работы названы прототипы основных его персонажей: Е. Азеф — Липпанченко; Неуловимый — Г. Гершуни, Б. Савинков, И. Каляев; Аполлон Аполлонович Аблеухов — К. Победоносцев, В. Плеве, С. Витте. Все это, несомненно, верно. Мы обратимся к рассмотрению мелких, на первый взгляд, исторических фактов, которые еще не привлекали внимания исследователей и которые так или иначе связаны с личностью «великого провокатора» — Е. Азефа [Там же].

Автор статьи выделяет группу цитат «идейного центра»: а) Восток — Запад, б) Петр I и послепетровская Россия, в) путь к грядущей России, г) художник и общество, д) духовное «мещанство» России начала XX в. [Пустыгина 1981: 87].

Ссылаясь на книгу Долгополова, автор статьи высказывает некоторые новые идеи. Так, в образе Липпанченко Пустыгина находит еще один подтекст, отсылающий к личности Азефа, а именно — к его партийной кличке «Голстячок» (фамилия Липпанченко образована у Белого от лат. *lipoma* — жировик). Немаловажно и то, что Азеф после его разоблачения в 1908 году скрывался под фамилией Липченко.

Что касается фамилии перса Шишнарфиева, который превращается в романе во француза Шишнарфнэ, то Белый обыгрывает эти фамилии, используя звуковой каламбур: если прочесть Шишнарфнэ наоборот, то получается «Енфраншиш». Слово «шиш» в некоторых диалектах означает «черт», наряду с основным значением этой лексемы — «кукиш».

Другой пример, который приводит Пустыгина, как и личность Азефа, отсылает к исторической действительности. Это образ бомбы — «сардинницы ужасного содержания». Известно, что Азеф и Гершуни перевозили из Швейцарии в Россию нелегальную литературу в коробках из-под сардин. Убийство Липпанченко Неуловимым с использованием ножниц перекликается со слухами об убийстве пытавшегося разоблачить Азефа Н. Ю. Татарова. Еще одной отсылкой к Азефу служит его отношение к революционному движению как к игре. Этот мотив развит в линии Николая Аполлоновича, для которого ценности террористов заключаются в технике и творческой игре [Там же:88].

Линия «провокаторства» накладывается на события романа Достоевского «Бесы». Деятельность провокатора Липпанченко сходна с деятельностью Петра Верховенского («Бесы»). Изменяется эта линия в «Петербурге» в том отношении, что убитым оказывается Липпанченко, а не «отступник» (Неуловимый). Пустыгина также приходит к выводу, что все герои в романе являются носителями ряда противоположных характеристик:

Каждый из созданных образов романа носит сложный характер, в каждом из них соединены воедино жертва и преступник, предательство и распятие. Источником такой сложности служит, несомненно, цитатный полигенетизм романа. В символических противоречивых образах «Петербурга» перед нами предстает вся история послепетровской России [Там же:89].

Помимо проекций персонажей на исторических личностей, для автора романа и его героев важной является также фигура Христа. «Распятие» Христа иллюстрируется словами Александра Ивановича Дудкина о том, как ему хочется «распластаться, раскинув руки». А Николай Аполлонович характеризуется так:

...широко раскинутыми руками, с опрокинутыми в воздухе ладонями — ладонями: которые проткнуты, — крестовидно — раскинутый Николай Аполлонович» [Белый2004:376].

Как и Долгополов, Пустыгина обращается к образу Христа в романе. Христос, который связан, по мысли автора статьи, наиболее тесно с двумя главными персонажами, сопряжен и с представлением Белого о красном цвете. «Пожар красного цвета», подобно тому, как это сделал Христос, следует погасить собственной кровью. Согласно трактовке Белого, интересовавшегося специально символикой цветов, после слияния красного цвета с красной кровью возникает двойственность этого цвета, смешиваются «ужас огня и тернии страдания». В статье 1903 года «Священные цвета» Белый писал:

Относительность, призрачность красного цвета — своего рода теософское открытие<...> Это Мареву [Белый1911: 119- 120].

«Красное марево», с точки зрения Белого, – это проявление демонических сил, и чтобы не сгореть, нужно «собственной кровью погасить пожар, превратив его в багряницу страдания» [Пустыгина1981: 91].

Соединение Белым воедино христианства и терроризма, как показывает Пустыгина, восходит к текстам Ницше и Мережковского. Последний считал революцию 1905 года лишь началом более масштабной «религиозной» революции. Эта «неохристианская» точка зрения восходит к идеям Ницше несмотря на то, что сам Ницше отрицал христианство. Мережковский заимствует идею немецкого философа о том, что Христос был единственным христианином, политическим преступником и революционером. Пустыгина предполагает, что Белый задумал трилогию «Восток или Запад», опираясь на трилогию Мережковского «Христос и Антихрист». Некоторые персонажи «Петербурга» вобрали в себя черты героев третьей части трилогии Мережковского, однако самое основное — это солидаризация Белого с Мережковским в оценке личности Петра I. Автор статьи предлагает сравнить два фрагмента: из романа «Петербург» и из «Петра и Алексея» Мережковского

...сорокапятилетний моряк, одетый в черную кожу (и как будто — голландец) [Белый2004: 206]

Мережковский в «Петре и Алексее» описывает

...человека высокого роста в кожаной куртке голландского шкипера. [Цит. по: Пустыгина1981, 94].

Кроме того, сцены в трактире у Белого и Мережковского совпадают с аналогичными сценами у Достоевского в «Преступлении и наказании». Сам Белый в статье «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» писал:

В грязненьких трактирчиках, среди убийц, сумасшедших и проституток начинают разворачиваться пророческие сцены, напоминающие Апокалипсис [Там же].

Этот фрагмент очень близок тексту статьи Мережковского о Достоевском «Пророк русской революции» (1906):

Точно такие же грязненькие трактиры — «клоаки» — следы петербургской Европы <...> встречаются во всех романах Достоевского <...> Именно пошлость этой «европейской», лакейской, смердяковской обстановки придает беседам грозный и зловещий апокалипсический отблеск [цит. по: Пустыгина1981, 95].

Белый также отсылает к Мережковскому, когда переносит самую напряженную сцену между Петром и Алексеем в «Петербург» и воплощает ее в диалоге между Аполлоном Аполлоновичем и Николаем Аполлоновичем. По мнению автора статьи, многое объясняет рецензия А. Белого на книгу Мережковского. В ней Белый заключает, что Мережковский срывает маску с личности Петра I и раскрывает его двойственную натуру: он одновременно государь и революционер, «анархист», прикрывающийся «маской государственности». Эту двойственность Белый перенесёт и на своих персонажей.

Пустыгина утверждает, что роман «Петербург» произрастает из статьи Белого «Город» (1907), а также из ряда идей и образов Достоевского, что в сумме дает общее апокалиптическое видение послепетровской России. Однако Белый не только соглашается, но и ведет полемику с Достоевским. Достоевский винит Петра в том положении России, в котором она оказалась:

Архитектура всего Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна <...> именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность за все время существования <...> в ней отражается вся бесхарактерность идеи, вся отрицательность сущности петербургского периода, с самого начала до его конца [Достоевский1873: 35].

Однако автор «Петербурга», в отличие от Достоевского, не считает, что вина за искалеченное, изломанное развитие России лежит на одном Петре:

...линия Петра превратилась в линию позднейшей эпохи: в екатерининскую округленную линию; в александровский строй белокаменных колоннад [Белый2004: 23].

Ср. также вывод автора статьи:

А. Белый в центр своего романа ставит пушкинского Петра — «Медного Всадника», что, скорее всего, должно означать принятие всех «за» и «против» в петровских свершениях, но никак не отрицание в славянофильско-«почвенническом» духе [Пустыгина1981:96].

Остановимся и на характеристике образа Аблеухова-старшего в статье. Этот образ также создавался на основе мифологии, литературы и реальных исторических прототипов:

При создании образа сенатора Аблеухова А. Белый «дополнил» Плева, Победоносцева, Витте чертами Каренина, Федора Карамазова и чертами своего отца Н. Бугаева; в то же время образ Аполлона Аполлоновича имеет мифологические и астрологические проекции — Сатурн, Плутон, Скорпион, Аполлон [Там же: 97].

Пустыгина комментирует также стихотворение Пушкина, которое цитирует в романе сенатор. Это стихотворение напоминает о друге Победоносцева, убитом террористами В.К. Плева. Белый намекает также («Очередь — очередь: по очереди...»). [Белый 2004:33]) на готовившееся после убийства двух министров внутренних дел (Плева и Сипягина) покушение на Победоносцева, которое должно было произойти на похоронах Сипягина;

ср. также цитату из Пушкина:

И мнится — очередь за мной, / Зовет меня мой Дельвиг милый [Белый 2004: 33].

Еще одна отсылка к биографии Победоносцева говорит о намерении обер-прокурора Синода опубликовать свой юношеский дневник. Для этого Белый присваивает Аблеухову намерение издать свой «Дневник» в год своей смерти. Кроме того, автор статьи отмечает, что Апполон Аполлонович — это персонаж отчасти демонический. Инфернальная»

сущность сенатора в полной мере раскрывается в таких его характеристиках, как «нетопырь», «вампир», «летучая мышь». А. Белый развертывает сравнение Аполлона Аполлоновича с «вампиром» в следующей контаминированной цитате:

Аполлон Аполлонович Аблеухов — человек городской и вполне благовоспитанный господин: сидит у себя в кабинете в то время, как тень его, проникая камень стены... бросается в полях на прохожих; посвистом молодецким, разбойным она гуляет в пространствах раздувает в овине подозрительный огонек; деревенский красный петух — от нее зарождается, ключевой самородный колодезь — от нее засоряется; как падет на посев вредноносными росами, — от нее худеет посев, скот гноит. Умножает и роет овраги [Там же: 334].

В этой цитате Пустыгина видит отсылки к народным представлениям о колдуне, к «Шинели» Гоголя и к статьям самого Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (1905) и «Настоящее и будущее русской литературы» (1907).

Еще одним источником цитирования, по справедливой мысли автора статьи, становится Апокалипсис. Белый начал интересоваться проблемами эсхатологии уже в 1890-е годы. При создании романа «Петербург» писатель обратился к книге Н. А. Морозова, автор которой считает Апокалипсис символическим описанием некоторого небесного катаклизма. В своей работе «Откровение в грозе и буре. История возникновения апокалипсиса» (1907). Морозов предполагает, что Иоанн описывал расположение небесных тел во время землетрясения на острове Патмос. Образ «всадников апокалипсиса» объяснялся им как вхождение планет Сатурн и Плутон в созвездие Скорпиона. Начало действия романа (30 сентября) — это также отсылка к Морозову, так как последний установил, методом астрономических вычислений, что 30-е сентября 395 года — это дата Апокалипсиса. С наступлением этой даты все происходящее в романе приобретает неопределенный характер. Автор статьи приходит к выводу, что перецитация текстов Морозова, Соловьева, Мережковского и Достоевского, выстраивает ряд образов: «туман», «морок», «сон», «болотная гниль», «марево», «дым». Все эти образы составляют обобщенный символ Петербурга. В статье «Апокалипсис в русской поэзии» Белый, объясняя связь семантики «тумана» и «красного домино» писал:

Фантазмагория, марево, вот, что неизменно вырастает из соприкосновения двух противоположных начал мира. Красный ужас борьбы, хохочущий на полях Манджурии, а также заголосивший между нами петух огня — все это внешний покров вселенской борьбы Все это — «маска красной смерти», в которую превращается «мировая гримаса», замеченная Ницше [Пустыгина 1981: 101].

Автор статьи заключает, что «„шутство“ и „марионеточность“, гротескно соединяясь с символом «маски красной смерти», дают апокалиптический символ „красного домино“, „конца всемирной истории“» [Там же: 102].

В следующей части второй статьи идет речь об авторах, которые оказали особенно сильное идейное воздействие на Белого. Здесь первое место занимает Мережковский как автор книги «Л. Толстой и Достоевский» и других работ, сквозь призму которых Белый воспринимал творчество писателей XIX века: Пушкина, Гоголя, Достоевского. Пустыгина называет и критика Р.В. Иванова-Разумника, который «помог» писателю «освободиться от марксизма».

Разногласия революционеров и марксистов привели Белого к более масштабной проблеме — «Европа – Россия». Белый вслед за Мережковским рассуждает о том, в каком застое находится Европа, и какое место в истории отведено для России. Преображение

жизни — это тот апокалипсис, о котором идет речь. В «Петербурге» фамилия Маркса встречается в ироническом контексте:

...ангел Пери стал захаживать по утрам в городскую школу О. О. и долбил без толку «Манифест» Карла Маркса» [Белый 2004: 63].

В приведенном ниже отрывке автор статьи выделяет в романе три точки зрения на переустройство общества. Они принадлежат Чехову, Мережковскому и Брюсову:

...не может быть никаких ответов пока; ответ будет после — через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто лет, через тысячу лет; но ответ — будет!» [Там же:318].

Пустыгина считает, что позиция Белого предполагает катастрофические и мгновенные изменения. В отдельную группу цитат выделяются «антимещанские» выступления Мережковского и Иванова-Разумника. В своей статье «Апокалипсис в русской поэзии» Белый акцентирует внимание на эссе Мережковского «Грядущий Хам». В ней Мережковский придерживается концепции английского политэконома Дж. Ст. Милля, согласно которому, мещанство — это толпа без образования и сплоченная невежеством, она ведет к гибели Англии. Этими словами Милль провозглашал гибель не только Англии, но и Европы в целом. Похожие идеи в своей книге «История русской общественной мысли» высказывает и Иванов-Разумник.

Такие авторы, как Милль, Герцен, Мережковский и Иванов-Разумник считают «европейский позитивизм» основой мещанства, который постепенно сближается с конфуцианством. В родословную Аблеухова Белый помещает восточные корни, чтобы «позитивистский монголизм» проявил себя в современной провокации. Пустыгина считает, что Белый выступает против внутреннего мещанства, которое ведет человечество к катастрофе. По мнению Белого, каждый писатель должен быть ответственным перед культурой будущей России. Белый противопоставляет этой верности культуре писателей - «мистических анархистов», которые, по его мнению, были, как и многие современные писатели, провокаторами духа. Белый убежден, что искусство — это религиозная потребность духа, которое проявляется в преображении себя в других. Пророками преображения жизни Белый считает Толстого, Гоголя и Достоевского, так как они связали человечество с идеей новой, приснившейся им, России.

Как утверждает Пустыгина, в работе Белого «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» содержится еще одна проблема, которая повлияла на поэтику цитат в «Петербурге» — это проблема участи художника в условиях современной ему действительности [Пустыгина1981: 110]. Проблема таких гениев как Гоголь, Достоевский и Толстой заключается в неспособности реализовать свою гениальность в любое историческое время. Между обществом и художником идет извечная борьба, исход которой может быть двояким: гения принимают за безумца, гений сходит с ума сам. Стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» — это стихотворение Пушкина, которое Белый цитирует в своем тексте «Маскарад», а позже цитирует самого себя в стихотворении «Утро»:

*Внемлите, ловите: воскрес я глядите: воскрес.*

*Мой гроб уплывет — золотой в золотой лазури.*

*Поймали, свалили; на лоб положили компресс [Белый 2006: 235].*

Тема борьбы также подымается в отсылках к образу Дон-Кихота через цитирование стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829). Образ Дон-Кихота важен для символистов как символ «непризнанного пророка», борющегося за преобразование действительности силой искусства. Так, например, фигура Дон-Кихота запечатлена в стихотворении Мережковского «Дон Кихот» (1887).

Подводя итоги второй части статьи, Пустыгина заключает, что в основе мифологизации романа «Петербург» лежит принцип «проигрывания» (понятие самого Белого). Этот принцип подразумевает под собой способность вживаться в чужой текст и параллельно создавать «третью действительность» — мифологическую.

Принцип «проигрывания» двойствен: наряду с глубоким историзмом, он ориентирован на игру, шутку, иронию [Пустыгина1981: 114].

Ср. также:

«Проигрывание» мифологических, литературных и исторических сюжетов осуществляется в романе А. Белого со значительными семантическими и сюжетными сдвигами. Размываются границы исторического времени, и «проигрываемый» «миф о Петербурге» мифологизирует саму историю [Пустыгина1981:113].

Такой подход, совмещающийся с принципом цитатности, дает возможность в «одном видеть многое». Это дало возможность создать «Петербург» как роман, совмещающий в себе иронию и трагедию. Это делает иронию Белого близкой к романтической иронии, однако одновременно в романе не противопоставляются такие понятия как «мечта», «идеал», «сказка» и «действительность». «Петербург» имеет отличия от других произведений символизма, например, таких, как: «Тяжелые сны», «Навы чары» и «Мелкий бес» Сологуба. История и реальность произведения находятся рядом с мифами и литературой за счет множества цитат из этих мифов и литературных произведений.

Заслуга Н. Пустыгиной как исследователя поэтики романа Белого заключается в том, что она вводит новые измерения анализа текста. Тонкость и глубина подхода к текстам Белого заключается не просто в том, что в статьях осуществляется филигранное выделение и описание цитатности, но и в том, что исследовательница обращает внимание на мифологию как важную составляющую романа, на творчество Мережковского и Ницше как важнейшие истоки взглядов Белого на мифологизируемый им Петербург.

### Глава 3.

Характеристика подходов к роману Белого в книге Маши Левиной-Паркер и Михаила Левина «Шедевр трудного чтения. „Петербург“ Андрея Белого».

В этой главе мы хотели бы остановиться на анализе подходов к роману Андрея Белого «Петербург» авторов книги Маши Левиной-Паркер и Михаила Левина «Шедевр трудного чтения. „Петербург“ Андрея Белого», которая вышла не так давно, в 2020 году, в издательстве «Нестор-История». Соавторов в первую очередь интересует внутренняя структура романа: его языковые особенности, композиционные приемы и их «чрезмерность», соотношение сюжета и фабулы; роль традиции Гоголя в структуре романа, — главным образом, в ее языковом аспекте — причины «грамматических» ошибок Белого и многое другое. Они противопоставляют свое исследование всем ученым-предшественникам, подчеркивая, что внутренняя структура «Петербурга» до сих пор не рассматривалась в научной литературе подробно. Такое противопоставление кажется некоторым преувеличением, о чем мы скажем далее.

Во введении авторы обращают внимание на такое языковое явление как «игра». Под игрой подразумевается некий общий «дух творчества», который стоит над другими структурными элементами, используемых в романе Белого. Игра является также важной темой русского литературоведения, соавторы упоминают таких исследователей, как Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, М.Н. Эпштейн и Б.М. Эйхенбаум, их работы, в которых затрагивалась тема «игры».

Соавторы рассматривают игру как аспект человеческой культуры, они опираются на книгу нидерландского культуролога Йохана Хейзинга, «Человек играющий», которая вышла впервые в 1938 году. По мнению Хейзинга, игра присутствует во всех родах деятельности человека и, наоборот, человеческая деятельность может быть игрой. В своих воспоминаниях Белый отождествляет игру с мысленными образами детства и действительностью в целом. По мнению соавторов, формат игры отобразился и в творчестве Белого, который свидетельствовал в своих мемуарах:

Мне кажется, в этой игре, в продумывании ее фабулы и началась та линия, которая в будущем вытянулась в писательство [Белый1989:222].

Во введении авторы рассматривают также историю вопроса, то есть разные подходы к анализу романа «Петербург». Приводятся мнения современников Белого о «Петербурге» (философа Н. Бердяева, поэтов и критиков Вяч. Иванова, В. Ходасевича и др.). Если Ходасевич рассматривал роман как сознательно выстроенное произведение («хаос» обуздывается «порядком»), то Николай Бердяев считал, что текст Белого представляет собой «необузданную стихию». Философ оценил произведение как нагромождение словесных форм, в которых утопают индивидуальности и события, «лишь вихри бред и безумие, бури среди опилок» [цит. по: Лавров2007, 175]. Вячеслав Иванов признался, что не понимает построения романа, однако выразил восхищение степенью его новизны. Соавторы полагают что «хаос» в «Петербурге» является лишь последним слоем и в своем анализе показывают, что роман обладает сложной и хорошо продуманной структурой.

По мнению авторов, у истоков углубленного анализа произведений Андрея Белого стоит Владислав Ходасевич.

Он заложил здоровую традицию – не ограничиваться общими впечатлениями, а показывать на чем основаны обобщения [Левина-Паркер, Левин 2020:21].

По мысли Ходасевича, «Петербург» и последующие романы Белого представляют собой цепь литературных воплощений личности самого Белого. Романы — это пространство для разных вариаций одной темы. Семейные ситуации тождественны и дублируются при описании Аблеуховых, Летаевых и Коробкиных. Ходасевич обращает внимание на скрытую организацию текста, которая стоит за видимым «хаосом». Оглавление «Петербурга», роман в восьми главах с прологом и эпилогом, воспроизводит стародавнюю литературную традицию, однако сам роман демонстрирует насмешку над этой традицией. Ходасевич подходит к анализу текста крайне рационально и опускает отсылки к теософии и символизму. Продолжателями этого подхода, как считают соавторы, были Л. К. Долгополов, А. В. Лавров и И. Н. Сухих. По мысли соавторов, венгерская исследовательница Лена Силард также обращается к традиции, заложенной Ходасевичем. Силард сравнивает «Петербург» с «Бесами» Достоевского и «Уллисом» Джеймса Джойса, опираясь на детальный анализ и поиск смыслов тексте. Всего, по мысли соавторов, существует шесть направлений в беловедении: 1. Белый и русская классика; 2. Белый и символизм; 3. Психология творчества, автобиографические моменты; 4. Белый и оккультизм; 5. Белый и другие писатели двадцатого века; 6. Белый и формализм.

М. Левина-Паркер и ее соавтор также обращают внимание, что в исследованиях Белого преобладает интертекстуальный подход, который нацелен на сравнения произведений писателя с другими русскими или зарубежными классиками. Авторы уверены, что в исследованиях не достаёт интратекстуального анализа, который акцентирует внимание на внутреннем устройстве произведения. Роман имеет систему скрытых связей, подсказки, которые содержатся в самом произведении и не требуют выхода за его пределы. При этом некоторые смыслы романа все же требуют выхода за его рамки, однако они не влияют на анализ самого текста. Контекст, который имеет основное значение в романе, авторы называют «матрицей человеческого восприятия», она подразумевает заложенные в читательском восприятии представления о языке, литературе и мире. Столкновение этих ожиданий с реальным текстом порождает «инакость» «Петербурга», которая разделяется на три аспекта: «иноязычие», «инореальность» и «иносвязь». Названные аспекты связывают в сознании читателя мир в произведении и мир реальный.

Первая глава книги называется «Белый: тема моя — косноязычие». Особенности языка Белого авторы характеризуют как «косноязычие» вслед за академиком Дмитрием Лихачевым, который позаимствовал этот термин у самого Белого, из его письма Б. В. Томашевскому от 3 августа 1933 года.

Я давно осознал тему свою; эта тема — косноязычие, постоянно преодолеваемое искусственно себе сфабрикованным языком [цит. по: Левина-Паркер, Левин 2020, 29].

По признанию самого Белого, генезис сложного слога лежит в детстве, когда Белый-ребенок не мог высказаться или испытывал сложности в выражении мысли. Белый отмечал также нагромождение слов и витиеватых фраз в «Петербурге», которые нарушают восприятие текста. Виктор Шкловский назвал это явление наиболее эффективным способом увеличить «трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [цит. по: Левина-Паркер, Левин 2020,30].

Соавторы подразделяют косноязычие на обычное и художественное. Второе неизбежно зависит от первого, однако в своем построении оно не основывается на невладении словом, а только имитирует его. В книге приводится следующий пример из романа:

Вот когда-то созрел у него необдуманный план: дать ужасное обещание одной легкомысленной партии. Вспоминая теперь этот свой неудачный поступок, Николай Аполлонович... [Белый2004: 47].

В этой цитате авторы акцентируют внимание на некоторых словосочетаниях, которые не согласованы по смыслу, в их числе: «необдуманный план», «легкомысленная партия», «неудачный поступок». Слова в этом фрагменте стоит поменять местами («неудачный план», «необдуманный поступок») и смысл станет яснее, однако Белый раскидывает слова по тексту, дабы усложнить процесс чтения.

На этапе определения учеными значения косноязычия у Белого, центральным вопросом становится то, как оно определялось самим Белым. Для этого авторы разбирают фрагмент письма Белого к Б. В. Томашевскому, в котором писатель говорит о собственном косноязычии:

Я давно осознал тему свою; эта тема косноязычие, постоянно преодолеваемое искусственно себе сфабрикованным языком... [цит. по: Левина-Паркер, Левин 2020, 32].

В романах Белого нет противоборства разных языков или преодоления косноязычия, по мнению соавторов. Белый имеет в виду ровно то, что выражает в приведенной цитате. Он не разделяет разговор о языке своих произведений от отношения к собственным жизненным проблемам. Это утверждение соавторов основывается на работе Ю. М. Лотмана, «Поэтическое косноязычие Андрея Белого» (1988), где анализ начинается с ранних цитат из Белого о «немоте» и первых произведений автора «Петербурга». Ученый исследовал здесь переход Белого от проблемы косноязычия личного характера к поиску нового поэтического языка. Как отметил Лотман, о своей немоте и своем косноязычии Белый пишет с болью. В его письмах к Р. В. Иванову-Разумнику и Федору Гладкову можно встретить следующие строки «Мне слова... надо... долго ловить; никому верно не давалась способность к речи с таким трудом» [цит. по: там же, 33]. Белый с детства ощущал ограниченность в своих возможностях высказаться. Преодолением этого дефекта он занимался всю жизнь. В этом Белому помог символистический стиль, который он продемонстрировал в своих «Симфониях». После написания четырех «Симфоний» Белый обратил свое косноязычие на художественную манеру: «не удастся овладеть словом – позволь слову овладеть тобою» [Там же, 34]. Отчасти близкого мнения о Белом придерживался и М. Горький: «Белым владеет слово». Соавторы считают, что косноязычие раннего Белого сменяется косноязычием более позднего Белого. Дефект, сводивший ранее автора с ума, обрастает приемами, перерабатывается и возводится в принцип неповторимого языка. Близкого мнения придерживался и предшественник соавторов — Ю. М. Лотман:

Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначил тоже себе. ... Правда, и истолкователь мог впасть в пророческий экстаз. ... взаимное вторжение эти враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности [Лотман1996:682].

Можно сказать, что соавторы развивают концепцию Лотмана о механизмах косноязычия Белого. В подглавке «Что сам Белый называл косноязычием?» авторы выделяют три толкования косноязычия у писателя. Первое совпадает с общепринятым: у

Белого были проблемы с владением речью. Второе – это неспособность произвести божественное (гениальное) высказывание. Обе проблемы объединяются самим Белым: «С детства я был напуган пустотой обыденных слов». Третье толкование возводится соавторами к определению в письме Белого к Томашевскому: «искусственно себе сфабрикованный язык».

В подглавке «Иноязычность: Белый – квазиинностранец» авторы стремятся понять, что делает высказывания Белого в романе такими неподатливыми: это происходит за счет «демонстративной приблизительности подбора слов, их расстановки и сочетания» [Левина-Паркер, Левин 2020:37]. Косноязычие порождается смешением родственных выражений. Авторы приводят несколько примеров: «и на работу стал прогуливать», «кроткое письмецо», «покорнейше просит... просит настойчиво». За нестрогость выражений авторы называют Белого «иностранцем»: «Агент остановился перед старым забором – за естественной нуждой»; «щелкнул как-то губами» [Белый2004:185.] (губами не щелкают; не перед забором, а у забора; по нужде, а не за нуждой).

В подглавке «Об анализе языка Белого и о языке столетней давности» авторы акцентируют внимание на (возможных) возражениях против своего собственного подхода. В анализе ученых отсутствует обращение к традиционным понятиям, например, таким, как тропы; фокус в их исследовании смещен на строение фразы Белого вне смыслового и символистского контекста, их интересуют взаимоотношения между словами в прямом, а не переносном смысле. Метафоры, метонимии и синекдохи, как пишут соавторы, создают образы, а не косноязычие. Косноязычие же представляет собой ключ к этому анализу в том случае, если правильно уточнить значение этого слова как аналитического термина. Например, Белый предпринимает попытки описать эффект косноязычия, уподобляя воспринимаемое ушами тому, что воспринимается глазами: «тускловатые речи», «невзрачные звуки» [Белый2004: 86, 146]. По мнению соавторов, прямые столкновения между словами, в отличие от переносных значений, создают косноязычие. Такой подход к тексту Белого мы признаем плодотворным, объясняющим многое в языковой структуре романа.

Поясняя свою позицию, соавторы обращают также внимание на «не столь уж большую» изменчивость языка в контексте времени. Язык, который использовался столетие назад, изменился не в таком большом объеме, чтобы это учитывать. Авторы приводят в пример тексты Ходасевича, Мандельштама, Бунина и Куприна, язык которых не отличается радикальным образом от современного русского языка.

В подглавке «Косноязычие как прием» соавторы выделяют языковые странности, которые в своей совокупности создают косноязычие. Любой такой прием производит словесную игру. В такой игре «производится демонтаж привычных выражений с одновременным монтажом своих, непривычных для читателя выражений» [Там же: 43].

Первая странность — это инверсия. Этот прием создает у Белого двусмысленные, туманные или комичные фразы: «быстро он подошел», «в белое оно войдет к морю прилепшее облако», «у нее болело все ухо» [Там же]. Инверсия усиливает роль других приемов.

Другой прием – это «нехватка слов». Сам автор писал в свое в книге «Мастерство Гоголя» (1934) о том, что продолжает дело автора повести «Шинель», и упоминает о

схожести косноязычия Аполлона Аполлоновича и Акакия Акакиевича. Эффект проявляется в потере слов или употреблении выражений: так-с, да-с, сейчас-с и т. д. Самый яркий эффект замечен в обрыве фразы: «и ботинки – те, которые» [Белый2004: 113].

Третья странность заключает в себе отсутствие подлежащего в определённых высказываниях, в таких фразах (или предложениях) отсутствует субъект действия: «Тут вошли в комнату...» [Там же: 166]. «Нехватка в субъекте» дополняет нехватку слов: «когда утром вошли, то Липпанченко уже не было...» [Там же: 386].

Четвертым приемом становится тавтология или избыточность. Самые простые примеры, которые нацелены на замыкание речи, выглядят следующим образом: «светлые светлости», «звуковые созвучия», «переживания эти переживал», «голубел голубой», «мыслил мысли» [цит. по: Левина-Паркер, Левин 2020, 47]. Более сложный пример — это «прохожий пешеход» [Белый2004: 65]. Здесь соавторы видят нарочитое дублирование, в котором существительное после прилагательного усиливает эффект высказывания. Пятым приемом косноязычия стала **игривая** избыточность: «незнакомец с черными усиками представлял свою персону чрезвычайно жалкое зрелище» [Там же: 88]. Своею персоною — неуместное словосочетание, а «представлял свою персону» — нагромождение. Шестым отличительным элементом являются повторы. Большое количество глаголов, прилагательных или существительных в тексте ведет к нарушению равновесия фразы. Авторы приводят следующие примеры из «Петербурга»: «котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо». По замыслу Белого, повторяется не то, что было ранее однажды сказано, а то, что уже повторенное, повторяется снова: «если мог он помочь, то единственно мог помочь он Липпанченко; мог сказать он Липпанченко, воздействовать чрез Липпанченку. Надо было прежде всего Липпанченку захватить.» [Белый2004: 255].

Отдельную позицию в анализе соавторов занимает словотворчество Белого, которое уже имело широкий спектр изучения. Соавторы говорят об исследовании стиля Белого в монографии Н. А. Кожевниковой «Язык Белого», где словотворчеству посвящена отдельная глава. Левина-Паркер и ее соавтор акцентируют свое внимание на неологизмах Белого, таких, как: «бузырга», «двойца(ы)», «крутень», «сроили», «обстать», «петел». Иногда неологизмы распространяются на целые предложения или фразы, общий смысл которых неясен: «на золотом этом рою пробежала какая-то светоножка» [Там же: 412]. Наиболее часто употребляемые Белым неологизмы не столько его собственные, придуманные слова, сколько словоформы – слова, выведенные из уже существующих. Например, использованные во множественном и позднее в единственном числе словоформы «мурашиков» и «мурашка». Или же слова: «сентябревский», «мистичный», «бредное». Иногда писатель изменяет также род слова: «каретное дверце», «ресторанное зало». Добавляет приставки: «переконфузился», «недоповесился», «недообъяснился». Сюда же относятся «детские выражения»: «непонятности», «столькое», «отдельности», «смутности», «невнятности и беспокойства», «вкусности» [цит. по: Левина-Паркер, Левин 2020, 57]. Авторы солидаризируются с Кожевниковой в том, что происхождение слова не имеет для Белого решающего значения. Отдельное место в словотворчестве Белого занимает суперлатив, который усиливает само выражение: «точнейшая справка», «высочайший цилиндр».

В книге выделены также построения из разных слов, которые создают смысловой

диссонанс. Под диссонансом соавторы имеют в виду «соединение слов в нарушение общепринятых представлений об их сочетаемости и несочетаемости» [Там же: 63]. В книге приводится несколько примеров: «Все то бросилось ему в лоб», «держа вниз глаза», «тонкие петушинные ноты – безголосые и какие-то красные», «пятно павшего воздуха» [Белый2004: 155, 48, 131, 134].

Совокупность приемов создает общее представление о «мозговой игре» Белого, где невозможно отыскать точный замысел автора. Несвязанность, непоследовательность, инверсии, повторы и авторские неологизмы дезориентируют читателя. Вершиной сочетания всевозможных элементов, которые использует Белый, присутствует в следующем фрагменте: «подъездная дверь за ним распахнулась; паршивенький господинчик, только что перед тем открывший Аполлону Аполлоновичу правдивую, но прискорбную истину, показался на улице; он, на нос надвинувши котелок, затрусил прочь налево» [Там же: 186].

Главы, о которых мы только что говорили, касались художественного косноязычия у Белого. Далее в книге расположены главы и подглавки, которые описывают генезис «косноязычия» Белого-писателя, появившегося в результате детской травмы. Для примеров авторы обращаются к сочинениям, которые предшествовали «Петербургу», а также к текстам, написанным после «Петербурга». Важная для нас часть работы называется «Проблема Бориса Бугаева и ее решение Андреем Белым». Она посвящена анализу развития косноязычия у Бориса Бугаева до того, как он придумал себе авторский псевдоним Андрей Белый. Особенности речи и синтаксиса Андрея Белого коренятся в далеком детстве и развивались в течение всей жизни автора.

В подглавке «Синдром косноязычия. Травма сочинения себя» косноязычие трактуется соавторами как важнейший аспект осмысления Белым его проблем с языком. О немоте и неспособности Белого высказываться авторы писали в предыдущих главах, однако подробное обращение к теме детской травмы происходит именно здесь. Как пишут соавторы, треугольник «мама-папа-Боренька» создал условия для развития особых речевых формулировок. Непонимание модели поведения родителей вынудило маленького Бореньку искать пути взаимодействия с каждым из них по отдельности. Уход от прямого взаимодействия с родителями сам Белый описывал так:

Приобретаю мучительную привычку говорить глупости и не уметь в словах выразить своей мысли всерьез; эту привычку понес по годам я; с величайшим трудом стер с себя грим «дурачка» лишь в старших классах гимназии [Белый1989: 209].

В художественных произведениях Белого находит свое место не только тематика конфликта «отцов и детей», но и обширный материал о «силах», преследовавших автора. В подтверждение этой версии авторы опираются на выводы В. Ф. Ходасевича, который выделяет в самой проблеме детства в творчестве Белого такие темы: «двойственность», «отцеубийство» и «преследование-провокация». Эти темы находят свое выражение в «Петербурге», в сюжетной линии Аблеуховых и в преследовании Дудкина воображаемыми силами. Симбиоз детских травм и переживаний оставляет свой отпечаток в произведениях и только со временем этот недостаток превращается в инструмент творчества.

Косноязычие, как неизменяемый аспект языка, проходит сквозь все произведения Белого. Подглавка «Становление и эволюция косноязычия в прозе Белого» нацелена на

приведение примеров из произведений, предшествовавших «Петербургу». Соавторы приводят несколько фрагментов из симфоний, которые, по их мнению, создают эффект косноязычия детской речи.

Вся кровь бросилась в голову обманутому пророку [Белый1991:178];

Ведь вы собрались сюда для козловачка [Там же: 70] и т. д.

Соавторы сравнивают также примеры косноязычия в мемуарах Белого с его косноязычием в романе. Как правило, это устойчивые выражения, которые Белый изменяет лишь слегка. В романе герои — *тщетно тщатся*, а в мемуарах — *тщетно тщился*. В романе (герой) *недоповесился*, а в мемуарах — *недопогиб*. В «Петербурге» — *переконфузился*, а в воспоминаниях — *переконфузилась*. С грамматической точки зрения в словах все в порядке. Автор довольствуется логикой грамматики русского языка, и создает слова, которые морфологически соответствуют уже существующим. Примеры «недоповесился», «переконфузился» и т. д. соответствуют грамматической структуре форм «skonфузился» или «недоел».

Повтор языковых неточностей в отдельных словосочетаниях и фразах становится главным аргументом для авторов, утверждающих, что Белый осознанно конструирует собственные неологизмы. Однако в других местах романа подобного рода конструкции обусловлены авторской спешкой. Спешка, как отмечают соавторы, проявляется в чрезмерном количестве знаков пунктуации, например, запятая перед тире и двусторонние тире. Как полагают соавторы, единственная разница между косноязычием в мемуарах и косноязычием в романе заключается в том, что в первом случае оно случается иногда ненамеренно. Однако такую точку зрения можно уточнить. Л. К. Долгополов, в своей сопроводительной статье к изданию 1981 года пишет о текстологии романа в специальной части «Текстологические принципы издания» и обращает внимание на другую сторону косноязычия Белого. Ученый рассказывает, с какими трудностями столкнулась редакционная коллегия в ходе издания канонической версии «Петербурга». Отдельное внимание в этой части уделяется пунктуации и специфическим фразам, которые представляют пример косноязычия. Для Долгополова — это в первую очередь синтаксис Белого, за которым стоит «затекстовая семантика», играющая важную роль в понимании текста, т. е. Долгополов подчеркивает, что само содержание романа диктовало его особый язык. Роман написан ритмизованной прозой, размер которой приближается более всего к анапесту (трехсложный размер с ударением на последней стопе). Такая структура часто требовала нарушения норм литературного языка:

что прибор тот людской есть прибор громовой [Белый2004: 25];

замолчал по воле судеб под плитой гробовой [Там же: 13];

и крутились в сознании обитателей мозговые какие-то игры, как густые пары в герметически закупоренных котлах [Там же: 14].

Соавторы включают в свой анализ языка Белого и нехудожественные произведения, где также наблюдается косноязычие. Они обращаются к книге «Мастерство Гоголя», где Белый акцентирует внимание на неточностях языка у автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Отход от правил русской грамматики, по мнению Белого, демонстрирует

неповторимый талант Гоголя. Белый допускает такие же ошибки, как и его предшественник, иными словами:

...создает эффект сознательного несоответствия формы с содержанием [Белый1934: 235].

В данном случае, пишут соавторы, лексически верным было бы использование слова «согласования» вместо «несоответствия». Подобные несоответствия в нехудожественных текстах Белого встречаются реже, чем в художественных произведениях, однако анализ разного рода сочинений писателя, по мнению авторов, проливает свет на развитие косноязычия у Белого в целом. Анализ нехудожественных текстов позволяет авторам выделить два основных компонента, из которых состоит стилистическое косноязычие Андрея Белого:

Языковое своеволие и частичная неспособность писать правильно [Левина-Паркер, Левин2020: 120].

Эти два элемента составляют художественный инвариант косноязычия Белого. По мнению авторов, художественное косноязычие вытесняет в тексте литературную и языковую норму, и оно не очень похоже на косноязычие нехудожественное.

Косноязычие нехудожественное фрагментарно и однообразно. Высокое косноязычие целно и многолико [Левина-Паркер, Левин2020: 120].

К нехудожественным в книге отнесены следующие тексты: эпистолярный Белый, мемуарная трилогия и «Мастерство Гоголя». Авторы здесь не правы только в одном: в том, что они не видят, например, в мемуарах, художественных приемов. Поскольку граница между мемуарами, критикой и другими текстами, которые раньше в традиции считались не художественными, у символистов становится размытой. И действительно, количество примеров, приводимых соавторами из нехудожественных текстов, невелико.

В подглавке «Аспекты косноязычия» соавторы демонстрируют ряд аргументов, которые направлены на доказательство языкового своеволия у Белого. В книге утверждается, что в «Петербурге» Белый выводит «неортодоксальные словоформы из общего строя русского языка». Белый считает язык нелогичным. Он образует множественное число от слов, у которых, согласно языковой норме, нет множественного числа, но их грамматическая форма позволяет образовать множественное число и применить его в тексте.

Как уже говорилось выше, тема Белого – преодоление личного косноязычия, косноязычием писателя. Косноязычие Бориса Бугаева питает косноязычие Андрея Белого. Романы Белого представляются в книге как окончательный продукт косноязычия, которое выражается в своевольной лексике Белого. В романах возрастает объём употребления косноязычия и меняются правила пунктуации. В отдельных случаях Белый придумывает собственные словосочетания, такие, как уже упомянутое выше выражение «прохожий пешеход». В других случаях Белый экспериментирует с одним единственным словом. Так, например, лексема «внимание» у Белого имеет особые свойства. Автор часто использует его в разных контекстах:

Незапертый письменный стол поразил внимание Аполлона Аполлоновича [Белый2004: 364];

Лежащая на столике табакерка поразила внимание именитого мужа [Там же: 405];

Лежащий на столе карандаш поразил внимание Аполлона Аполлоновича [Там же: 402].

В некоторых случаях Белый использует слово для составления замысловатой фразы: Он способствовал перемене поля внимания в мозгу незнакомца [Там же: 83].

В других случаях слово участвует в более сложных косноязычных построениях:

Сообщаю эту драгоценную черточку в поведении недавно почившей особы первого класса единственно во внимание к многочисленным собирателям материалов его будущей биографии [Там же: 187].

Изредка оно употребляется правильно:

Ваш жест, знаете ли, был достоин внимания [Там же: 364].

Соавторы приходят к выводу, что искусственное косноязычие, вероятно, фабриковалось целенаправленным усилием лишь отчасти, а отчасти получалось само собою [Левина-Паркер, Левин 2020:128]. Обращаясь к более ранним сочинениям Белого, исследователи замечают, что в романе «Петербург» «нехватка слов» встречается куда реже, чем в симфониях. В «Петербурге» преобладает «расточительство» слов, в то время как в симфониях их экономия:

Над лесными гигантами была едва освещённая трасса и на ней стоящая, чьи нежные руки были протянуты к небесам [Цит. по: Левина-Паркер, Левин 2020: 68];

Ежеминутно выходил на бастион старый Карла и трубил, извещая [Там же: 70].

Подобная «нехватка лексики», то есть случай, когда предложение не закончено, соизмерима, по мнению соавторов, со следующей цитатой из «Петербурга»:

Черное шерстяное платье — то самое: и ботинки — те, которые. [Белый2004: 113]

Совместимость ясности с таинственностью — один из немногих приемов, которые, по мнению авторов, Белый использует как в Симфониях, так и в «Петербурге». Это нарушение стереотипа в широком смысле (идейного, словесного). В Симфониях, как показывают соавторы, можно найти следующий «демонтаж»:

Дворники подымали прах столбом [Белый1991: 89].

Молодой Белый боится штампов и поэтому искажает всем известное выражение «столб пыли», заменяя в нем слово «пыль» на «прах». Такой же эффект наблюдается в следующем примере:

В палате для душевнобольных спали на одинаковых правах со здоровыми... [Там же: 96].

В этом примере трансформируется выражение «на равных правах». В других случаях инструментом избавления от стереотипов служила инверсия.

И каждый боялся взглянуть правде в глаза...и каждый боялся взглянуть в глаза правде [Там же: 90, 100]

Соавторы рассматривают также прием лексических повторов. Согласно их мнению, специфика употребления повторов у Белого состоит в том, что в «Петербурге» они создают эффект косноязычия, а в симфониях — нет. Лексические повторы в симфониях используются для усиления самого эффекта повторяемости. Подразумевается установка на музыкальные формы, где повтор становится одним из главных элементов выражения художественного смысла:

3. Да, леса качались, да леса шумели. Леса шумели;

4. Шумели [Там же:41].

Если обратиться к упоминаемому соавторами исследованию Н. Кожевниковой «Язык Белого», то здесь авторский анализ повторов Белого ведет к более широким обобщениям, связанным с символистской картиной мира. По ее мнению, повторы у Белого – это многокомпонентная и сложная система, которая имеет в своей основе две идеи символизма: идею соответствий и идею вечного возвращения. Обе идеи представлены в разного рода варьированных обозначениях, которые в свою очередь связаны с использованием тропов:

...прямому обозначению одного сочетания в другом соответствует метафора или сравнение [Кожевникова1992: 72].

Как утверждает Кожевникова, Белый создает вариативность обозначений, столь существенную для всей его художественной системы. Взаимосвязанные тропы входят как одна из составных частей в лейтмотивную структуру его произведений [Кожевникова1992: 74]. По мысли соавторов, которые, как мы помним, не сосредотачиваются на тропах, все приведенные примеры из симфоний, которые сходны с «Петербургом», одновременно и отличаются от романских. Главное отличие состоит в «ясноязычии» словоупотребления в симфониях и ее отсутствии в «Петербурге». Симфонии представляют собой ранние попытки Белого отхода от литературных стереотипов и создании собственного художественного языка.

В симфониях стремление не быть как все выражается сравнительно стремительно... и выражается средствами ясноязычия [Левина-Паркер, Левин 2020: 154].

Во второй главе книги «**Инореальность и иносвязь**» повествуется о том, благодаря каким другим инструментам Белый выстраивает свой роман. В первой части второй главы «Что рассказывается и как» соавторов интересуют формы повествования в романе.

В «Петербурге» на макроуровне реализуется принцип смещенного изображения и замены привычных связей связями собственного изобретения – который на микроуровне предстает как косноязычие (имитация бессвязности речи) [Там же: 240].

По мысли соавторов, на обоих уровнях присутствует одинаковое свойство – необычность построения. На первом уровне фраза строится как непривычное сочетание слов. На втором – строится роман, состоящий из таких предложений, или других блоков. Приемы на этих уровнях аналогичны. Применяется словесный повтор (на уровне предложения) или же повтор мотивный (на уровне сюжета). Обрываться может фраза или тема. «Нехватке слов» могут соответствовать умолчания. Инверсия может проявляться как в предложении, так и в нарушенном порядке повествования. Однако, как справедливо считают авторы, было бы непродуктивно искать соответствий построения на макро- и микроуровнях в каждом конкретном случае [Там же: 241].

Подобное построение романа служит основой двух авторских принципов: «инореальности» и «иносвязи». Первый принцип подразумевает изображение мира, не совпадающего с реальным миром, так как некоторые законы реального мира отпадают или искажаются. Второй – ориентируется на создание новой литературной формы. Главный инструмент иносвязи – это косноязычие, которое позволяет скреплять различные темы в

произведении. Сюжет романа, по мысли авторов, отображает эти две тенденции. Он не развивается стремительно, повествование затянуто, и в то же время резко отступает от главной темы. Диалоги превращаются в монологи, а тематика в различных отступлениях отсутствует.

Авторы не без основания считают, что Белый не переносит сюжетную оправданность деталей в повествовании. Ружье, показанное в начале истории, не должно обязательно стрелять в конце. Жизненный реализм не предполагает, что все важные детали должны иметь свой исход или вести к чему-то. Не все действия судьбоносны и «Петербург» действует по такому правилу. Авторы называют «реализм» Белого «неортодоксальным реализмом», который, по их мнению, наиболее осязаем в деталях. Поведение героев фантастично, но многие проявления нелогичности, иррациональности заимствованы из жизни <...> люди сплошь и рядом излагают мысли с трудом, не слышат сказанного, перепрыгивают с темы на тему. [Там же: 247].

Особое внимание обращается на бессобытийность романа. В подглавке «Томление бессобытийностью» говорится о том, что первая половина романа затянута настолько, что «старый прием выглядит как новый», т. е. прием затягивания завязки произведения использовался в литературе до «Петербурга» неоднократно, однако, Белый доводит его как бы до абсурда.

К первым главам приложимы слова о грозах в лакированном доме: «событиями не гремели они». На читателя, возвращенного на литературе XIX века, события трех глав особого впечатления не производят. По большей части нет ни событий, ни страстей, вместо них – череда разрозненных описаний неопишуемого. Скептик спросит: как можно такое так долго и с такими нюансами писать? Автор – зануда из зануд, изнуритель рода человеческого. Но читатель особого склада найдет в описаниях неопишуемого свою прелесть. И начнет постепенно нащупывать невидимые поначалу связи» [Левина-Паркер, Левин: 250].

С точки зрения авторов, события начинаются только в четвертой главе романа, но и там повествование не становится динамичным:

оно остается улиткой, правда, теперь наша улитка проснулась и пробирается к цели <...> Медлительность сама по себе успешно затрудняет восприятие. В «Петербурге», особенно в первой половине, она практикуется в формах крайних [Там же].

Завершая разговор на тему «Что рассказывается – и как», авторы подчеркивают, что в творчестве Белого «повествующее» начало преобладает над «повествуемым». Так они переименовывают то, что другие исследователи, например, известная венгерская исследовательница Лена Силард, предпочитали именовать «формой повествования», подчинявшей себе содержание. Авторы возводят такой способ повествования к роману Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие».

Следующая часть второй главы посвящена «инореальности» Петербурга в романе Белого. По мнению авторов, описание Невского проспекта в романе лишь отчасти соответствует реальному Невскому проспекту, то же самое касается и разных других улиц в Петербурге, когда Белый:

...приписывает идеальную прямолинейность и взаимную перпендикулярность всем проспектам – и не столько потому, что знает город, что плохо знает город, сколько потому, что ему нужен город, нарезанный на правильные квадраты... [Там же: 262–263].

В романе авторы видят «симбиоз» документального и художественного. По их мысли, инореальность создается двумя способами. В первом случае свойство объекта, присущее нашей реальности, с ним расходится. Таким образом, как пишут соавторы, «получаем дом, стоящий на двух улицах». Во втором случае объект наделяется такими свойствами, которые в реальном мире не сочетаются, чаще всего это прямо взаимоисключающие свойства: молодой и старый, высокий и низкий и т. д. Такое пространство, в котором пребывает весь роман, только отчасти объясняется «обманом чувств». Особый свод законов, по которым существуют персонажи и всецело мир в романе, есть суть инореальности [Там же: 264]. Отсюда авторы делают вывод, что инореальность делится на «ложную и подлинную». В первом случае читатель подвергается обману чувств и теряется в иллюзиях в ответ на иллюзии мира Петербурга. Подлинная инореальность заключается все в том же своде «нереальных» и «непривычных» для читателя правил. По мнению авторов, определить к какой инореальности относятся те или иные элементы текста – задача крайне сложная. Авторы приводят в пример некоторые фрагменты из романа, которые демонстрируют сложность инореальности. В контексте искажения пространства выступает квартира Аблеуховых, ее координаты и внутренняя анатомия [Там же: 284-285]. Дом Аблеуховых сначала украшает Гагаринскую набережную, однако далее в тексте говорится:

Аполлон Аполлонович Аблеухов, проживающий на Английской набережной [Белый 2004: 336].

Описания «внутренних просторов» дома не противоречат друг другу, но использование Белым синонима «квартира» по отношению к слову «дом» звучит странно:

Квартира наших имперских сановников [Там же: 222].

По мнению авторов, использование синонима «квартира» является противопоставлением «дому», и только подчёркивает просторность жилья.

Искажение происходит не только в пространстве, но и в романном времени. При знакомстве читателя с Николаем Аполлоновичем мы узнаем, что он не виделся с матерью, Анной Петровной, три года, однако для Аполлона Аполлоновича с тех пор прошло только два года. Лакеи также придерживаются представления Аполлона Аполлоновича о времени его разлуки с женой:

Я думаю; не видались два года [Там же: 398].

Отдельное место уделяется образу рассказчика, который оказывается неточным в описании времени: «Рассказчик порой бескорыстно подкидывает сведения, ложность коих установить просто как дважды два» [Левина-Паркер, Левин: 288–289]. Далее приводится цитата из романа, которая указывает на неверные подсчеты рассказчиком времени:

сутки, то есть двадцать четыре часа, или восемьдесят тысяч шестьсот стрекотавших в романе секундочек... [Там же: 313].

Таких странностей или противоречий в описании времени в романе много: например, Анна Петровна уезжает от мужа с певцом-итальянцем «молодая и привлекательная, а возвращается через два года почти «старухой» [Там же: 289].

Утверждения рассказчика таким образом являются противоречивым и инореальным полем. Ряд его заявлений опровергаются другими. В подглавке «Рассказчик, ложный друг

читателя» авторы выделяют трех рассказчиков: правдивого, скрытного и каверзного [Там же: 319]. Правдивый повествует и описывает детали в том ключе, в правде которого не усомниться. «Каверзный» рассказчик вводит читателя в заблуждение или обманывает его (история о разночинце, родившемся из головы сенатора). «Скрытный» апеллирует заявлениями и рассказывает читателю «не всю правду». Соавторы приходят к выводу, что основным рассказчиком является «скрытный», которого иногда вытесняет из нарратива «честный рассказчик» [Там же]. Так, например, некоторые предложения «сбивают читателя с толку»:

Но вернемся, приглашает рассказчик, — к несчастному подпоручику [Белый2004: 195].

Возвращение предполагает уход или отвлечение от того, к чему возвращаются, однако в тексте речь шла о подпоручике до самого момента появления предложения, процитированного выше. В ряде случаев рассказчик побуждает вернуться к фразам, уже использованным ранее в тексте, например, «так же быстро». Но в предшествующем тексте эту фразу не с чем связать, это начало главки «Конт-Конт-Конт», где повествуется об Аполлоне Аполлоновиче, однако «на предыдущих 15 страницах» о нем не говорилось:

Лакей подал суп. Перед тарелкой сенатора предварительно из прибора поставил он перечницу. Аполлон Аполлонович показался из двери в своем сереньком пиджачке; так же быстро уселся он; и лакей снял уж крышку с дымящейся супницы [Белый2004: 116].

Более сложным является прием «ложного обмана». В подглавке «Неуловимый Неизвестный – ложная неправда» авторы отмечают, что на протяжении всего романа герой по фамилии Дудкин упоминается как «незнакомец», «неизвестный», «неуловимый», «невидимый». К концу романа со слов самого Дудкина отрицается существование в партии человека под наименованием «Незнакомец». Однако это «ложный обман» рассказчика, так как читатель помнит, что «Неизвестным» называли именно Дудкина» [Паркер-Левина, Левин 2020: 322].

Каверзный рассказчик проявляется ярче всего в детальных ответах на вопросы, которые не были заданы в тексте. Его главная задача усилить путаницу за счет излишних пояснений:

...удивился, что чердак оказался незапертым; то, наверное, домовая прачка, вся ушедшая в думы о суженом, за собою оставила незакрытую дверь [Белый2004: 300].

Контекст главы и предшествующего ей текста не предполагал вопроса, почему чердак был не заперт, и кто его оставил открытым, однако рассказчик намеренно дает на него ответ. Насыщенность ненужных пояснений отвлекает читателя от более насущных вопросов – считают соавторы.

Особой формой иной реальности в «Петербурге» является запутанная связь между общим и конкретным («общие характеристики не сходятся с конкретными»). В подглавке «Миражи «Петербурга» и средства их создания» авторы демонстрируют примеры описания трех пространств, в которых конкретные характеристики не сходятся с общим представлением о них [Левина-Паркер, Левин2020: 345].

Первое пространство с запутанными связями – это салон Софьи Петровны («Случай салона»). В своей квартире Лихутины принимали огромное количество гостей. Однако странными кажутся сведения рассказчика о многочисленных посетителях салона Софьи

Петровны Лихутиной (ср.: «среди прочей учащейся молодежи», «бурно спорили», «в том кругу») используются по отношению к четырем статистам):

Граф Авен, барон Оммау-Оммергау, Шпорышев и Вергефтен [Белый2004: 62].

По мысли соавторов, подавляющее большинство гостей — это тени, которые не персонифицированы. Упоминания художников, музыкантов, профессионалов не конкретизируются. Складывается впечатление, что картина большого салона — это мираж. Общение хозяев квартиры со своими гостями также запутанное:

Скрытность ангела Пери достигла невероятных размеров: так, Варвара Евграфовна ни разу не встретила с графом Авеном, ни даже с бароном Оммау-Оммергау. Разве только случайно она однажды в передней она увидела случайно меховую лейб-гусарскую шапку с султаном [Там же: 63].

Учитывая, что офицеры — это единственные гости, о которых говорит рассказчик, даже Варвара Евграфовна с ними не пересекалась. Вопросы также вызывает изоляция Липпанченко, который не знаком ни со светскими любезниками, ни с бедными вольнодумцами. Рассказчик констатирует:

Посетители как-то сами собою распались на две категории [Там же: 62].

Неясно, знаком ли Липпанченко со светскими гостями, но тем не менее, он «смеется их островам» [Левина-Паркер, Левин:348]. Эта полуизолированность ставит под сомнение замечания о Липпанченко как о человеке, о котором «ходили темные слухи» [Там же: 64]. Слухи предполагают круг общения людей.

В подглавке «Партия-приведение» рассматривается случай «ложного нарушения» повествовательных связей. В романе Белого отсутствует наименование партии и детальное представление ее членов. Как полагают соавторы:

...в книге партия остается без названия и без определенного направления. Что это за деятели и чем именно занимаются? Вопрос в дальнейшем не только не проясняется, но напротив: отнюдь не проясняется [Там же: 352].

Единственные представители организации — это Дудкин и Липпанченко, однако и они не проливают свет на деяния партии. Создается впечатление, что вся партия состоит только из Липпанченко. Авторы считают, что этой партии как будто и нет, она — призрачная [Там же:352-353]. Ср. у Белого:

В Комитете же Александр Иванович не состоял никогда [Белый2004: 255].

Ср. также:

Программа их партии несостоятельна [Там же: 275].

Комитет и программа партии предполагают внутреннюю конъюктуру, множество участников, но в то же время Дудкин знает всех в партии лично, иначе он не уверял бы Николая Аполлоновича в том, что Неизвестного в партии у них нет:

Уверяю вас: Неизвестного в партии у нас нет [Там же: 251].

Третьим пространством, о котором говорят соавторы, является революция (название соответствующей подглавки — «Призрак революции»). К ее исторической декорации, т. е. образу в романе, соавторы относятся неоднозначно. С одной стороны они согласны с

мнением современного исследователя О. А. Лекманова, что революция является прямым намеком на политический роман, с другой, солидарны с младшим современником Андрея Белого В. Ф. Ходасевичем в том, что фон революции является лишь предлогом для темы отцеубийства. Однако учитывая восприятие авторами партии в тексте как призрачной структуры, это же экстраполируется на пространство революции, а значит мнение Ходасевича авторам ближе.

**В третьей главе книги о внутренней структуре романа «Петербург»,** как и в двух предыдущих, авторы отказываются от традиционных подходов к роману, в частности, от термина «сюжетная линия», а также от традиции сопоставления романа «Петербург» с жанром детектива. Они предлагают считать роман «квазидетективом» или «детектиноподобным» романом. В отличие от предшественников, они также не связывают сюжетные линии романа с главными героями – Аполлоном Аполлоновичем, Николаем Аполлоновичем, террористом Дудкиным, предлагая свои наименования «линий»: «линия бомбы», «линия письма», «линия обещания». Они ссылаются при этом на работу В. Б. Шкловского «О загадках и вскрытии конфликта в обычном».

«Петербург» строится во многом как модифицированный детектив. Так мы называем требующий расшифровки текст, где загадкой является не преступление, а значение авторского высказывания [Левина-Паркер, Левин2020:422-423].

Соавторы считают, что, что главный физический предмет в «Петербурге» – это бомба (также называется соответствующая подглавка). Читателю кажется странным, что герои обращаются с предметом очень легкомысленно – например, Дудкин гуляет с ним по Невскому, «где толкаются и работают локтями», выпивает «в ресторане с бомбой в руке». Подобно тому, как в романе «нет революции» (Белый не показывает революционных событий), ожидание революции – «ложная завязка романа», бомба оказывается «убедительным средством» этого обмана. В подглавке «Исключение – помощь извне текста: откуда бомба?» соавторы показывают, что изготовил бомбу именно Липшанченко, но эти сведения в романе Белый тщательно зашифровывает. Как показывают соавторы, нежелание сына убить отца находится на поверхности повествования, а «желание убить» – обнаруживается только в процессе тщательного анализа, оно не вынесено Белым на поверхность. В подглавке «Кто перенес тяжелый тикающий предмет в кабинет сенатора?» соавторы демонстрируют, что большую роль в ответе на этот вопрос играет «каверзный рассказчик», который, как показано ранее, может пойти «на прямой обман» читателя («Аполлон Аполлонович занес бомбу в свой кабинет», а этого нет в тексте). Есть другое – он оставил бомбу на подносе в гостиной, как она попала в кабинет, так и остается неизвестным. В подглавке «Развитие неразвитий: а вдруг не взорвется?» соавторы пишут:

Тревожная непредсказуемость концовки «Петербурга» во многом создается взаимодействием трех неразвитий: сенатор не догадывается, что держит в руках бомбу, <...>; Лихутин не находит бомбы; наконец, Николай Аполлонович не верит, что Лихутин бомбы не уносил [Там же: 442].

Под «неразвитием» подразумеваются сообщения рассказчиком(-ами) фактов, которые не разворачиваются последовательно, а оказываются как бы скрытыми от читателей («нарушение связи повествования»).

В подглавке «Обещание» анализируется другая «линия», «линия обещания». В романе Белый не описывает момент обещания Николая Аполлоновича партии убить отца, но в подглавке «Наша роль» появляется это слово: силуэт говорит силуэту, о том, что

Николай Аполлонович «дал обещание». После двух напоминаний читателю об обещании линия «обещания» прерывается и примерно через сто страниц появляется снова. В это время идет речь о других темах: домино, Анна Петровна, 1905 год, и читатель забывает об «обещании», как он склонен забыть и о бомбе под влиянием ввода других тем. И вдруг герой вспоминает, что «давал обещание», когда получает записку на бале:

На беду героя, обещание активировало деловое воображение Липпанченко, тот подготовил бомбу, написал письмо, подключил охранку – это заряжает обещание новой энергией, ужасного содержания и ужасной силы [Там же: 448].

Далее рассказчики расходятся в фактах: с одной стороны, Николай Аполлонович давал свое обещание на мосту, самому себе и в драматический момент жизни – с другой, давал обещание партии. В какое время это точно происходило, никто не знает, даже сам Николай Аполлонович (он вспоминает, что это было два месяца назад, потом – что это случилось два с половиной месяца назад). Таким образом раздваивается не только место дачи обещания, но и время. Неоднозначность и «туманность» линии «обещания» в романе заставляет в конечном итоге соавторов придти к выводу о повествовании в «Петербурге» как об «игре перформативных акций». В подглавке «Перформативность в „Петербурге“ и в теории» соавторы отмечают:

Обещание считается, как известно, классической фигурой перформатива. Но не только обещание, а и в целом повествование в «Петербурге» во многом предстает как игра перформативных акций.<...> Акт обещания – один из самых типичных примеров слова-дела.<...> Герои Белого обещают, клянутся, дают слово – партии, друг другу, самим себе. Николай Аполлонович дает обещание Лихутину не нарушать покоя жены его, но не сдерживает <...>. Сам Лихутин дает честное офицерское слово, что жену не пустит обратно в дом, если она поедет на бал. Но сдержать слово у него не хватает духу... [Левина-Паркер, Левин: 472].

«Обещание» выполняет только Дудкин, который обещал Николаю Аполлоновичу избавить его от обязанности совершить отцеубийство, однако, Дудкин делает гораздо больше, чем обещал, так как убивает самого Липпанченко, автора письма к Николаю Аполлоновичу. Соавторы заключают, что несмотря на невыполнение обещаний, каждое такое невыполнение вызывает поворот в событиях. Каждый из персонажей сталкивается в своем сознании с собственным желанием, которого боится, и от которого не может отказаться: «В повествовании возникает сильный контраст между исходным действием героя, актом обещания отцеубийства – и последующим бездействием, рефлексией по поводу. Обещание это с самого начала представлено как событие и поступок» [Там же]. Жена Аполлона Аполлоновича дает себе обещание не возвращаться в «лакированный дом», но не выполняет его и возвращается. Аполлон Аполлонович дает себе обещание «изгнать жену из своего сердца», не принимать ее, если она вернется, и также не сдерживает обещания – принимает Анну Петровну. По мнению соавторов, Николай Аполлонович обещал себе отомстить Софье Лихутиной, но его месть (вылазки в костюме домино) нельзя считать по-настоящему сильной или страшной [Там же]. Таким образом сюжет «Петербурга» авторы в итоге склонны рассматривать как «роковые повороты перформативов», перенося его в лингвистическое измерение.

И последняя «линия», которую рассматривают соавторы в третьей части романа — это «линия письма». Николай Аполлонович получает на бале письмо, где ему напоминают, что он должен взорвать сенатора, своего отца. Вокруг этого письма в романе много неясности, «целый клубок необъяснимостей». Соавторы относят роман «Петербург» к

«детективу времени», считая, что автор вполне сознательно воздействует на восприятие времени читателем. Они делают попытку воссоздать реальное время романа, которое оказывается «непостижимым». Белый упоминает в романе конкретные числа (и месяц — октябрь), но некоторые календарные дни пропускает, и это оказывается нефункциональным, так как невозможно ничем объяснить такой пропуск:

Средства создания мнимой путаницы в романе не назовешь однообразными. Еще одна особенность времени «Петербурга» в том, что оно раздваивается, даже растривается – текст излучает несовместимые сигналы, которые расщепляют восприятие времени. Наглядный минипример — указания на два разных дня, 1 октября и 30 сентября как на день визита [Там же:524].

Ср. также:

Суть незаметного расщепления в том, что общие замечания вступают в необъявленную полемику с деталями. Так салон расщепляется на большой салон, малый и не-салон. Тем же приемом создает и эффект непрямого расщепления времени – на точечно-конкретное и альтернативное ему обще-приблизительное. Это не просто разноречивые указания на один момент, потенциально – это два времени [Там же:525].

При этом, как полагают соавторы, невозможно определить, зачем Белый расщепляет время, можно только догадываться и предполагать, что Белый:

Может, хотел дать нам знать, что линией времени стоит заинтересоваться. Дать знать, что в Петербурге и самые привычные явления полны тайны и сплетены в картины необыкновенные [Левина-Паркер, Левин:533].

Таким образом соавторы заключают, что загадка времени в романе, несмотря на все предпринятые ими реконструкции реального романного времени, остается неразрешенной.

## Заключение

В своей магистерской работе мы прореферировали и отчасти проанализировали сопроводительную статью Л. К. Долгополова к академическому изданию романа Андрея Белого «Петербург» в серии «Литературные памятники». Мы показали, что в 1960-1970-е гг. значительно продвинулось вперед изучение литературного наследия писателя, которое до этого времени в советском контексте оценивалось как творчество идейного врага. Мы выявили также, что Долгополов обратился к теме Белого уже в своей книге 1977 г., в которой творчество писателя было включено в литературу конца XIX — начала XX века наряду с такими авторами как Чехов, Короленко, Блок, Бунин и др., и очень высоко оценено. В первой главе мы пришли к выводу, что Долгополов вводит в литературоведение новые аспекты рассмотрения романа «Петербург». Ученый анализирует прототипическую структуру романа, выявляет реальных прототипов главных героев, к числу которых принадлежат Победоносцев, Плеве, Витте, Азеф, сам Белый, Блок, Л. Д. Менделеева-Блок. Выявляются и некоторые литературные прототипы героев «Петербурга». Долгополов обращает также внимание на отражение исторических событий в романе, самые важные из них: Первая русская революция, Русско-японская война, арест провокатора Азефа. Долгополов одним из первых описал специфику изображения города в романе «Петербург», подчеркнув, что конкретные топографические объекты (Зимняя канавка, Невский проспект и многие др.) а также памятники культуры, отображенные в тексте, не нацелены на достоверность, а выступают в первую очередь как символы русской культуры (памятник Фальконе Петру I). Долгополову принадлежит также достаточно подробное рассуждение о соотношении субъективного и объективного начал в романе, о мирах, которые являются «мозговой игрой», «маревом», с одной стороны, и которые существуют в романе «объективно» – с другой.

Во второй главе мы сжато рассмотрели две работы исследователя тартуской школы, ученицы Зары Григорьевны Минц, Надежды Пустыгиной. Мы пришли к выводу, что Пустыгина в свою очередь вводит в науку о Белом новые способы анализа художественного текста, справедливо указывая, что «Петербург» заключает в себе по крайней мере две реальности: мифологическую и историческую. Она дополняет список реальных и литературных прототипов героев романа, а также находит очень большое количество цитат, отсылающих к сочинениям Пушкина, Гоголя, Достоевского и многим другим авторам. Пустыгина вслед за академиком В. Н. Топоровым использует понятия «петербургский миф» и «петербургский текст», убедительно показывая, что некоторые источники цитируются через тексты-посредники. Значительный вклад этой работы в беловедение заключается в том, что автор выявляет в романе большое количество цитат, восходящих к библейскому тексту, античным мифам, русской литературе XIX-XX вв. и т.д. Пустыгина также показала, что многие фрагменты, фразы, словосочетания в «Петербурге» восходят одновременно к нескольким источникам. Иными словами, внутренняя структура романа полицитатна и полигенетична.

В третьей главе мы рассмотрели работу Маши Левиной-Паркер и Михаила Левина «Шедевр трудного чтения. „Петербург“ Андрея Белого», которые акцентировали свое внимание на внутренней структуре романа «Петербург». В целом мы согласны с

положениями и выводами соавторов в книге «Шедевр сложного чтения», но на некоторые их утверждения хотелось бы возразить, например, утверждать, что внутренняя структура романа не рассматривалась ранее не совсем верно. Так, например, Л. К. Долгополов в сопроводительных материалах к изданиям романа «Петербург» 1981 и 2004 гг. касается этой темы. И, безусловно, исследования ученых тартуской школы – З.Г. Минц, Н.Г. Пустыгиной, М. Безродного, А. А. Данилевского и др. нацелены именно на анализ внутритекстовых связей, так как и понятие «петербургского текста» в русской литературе Серебряного века и интертекстуальный подход направлены главным образом на анализ именно внутренней структуры романа «Петербург».

Однако в анализе Маши Левиной Паркер и Михаила Левина действительно присутствуют новые, ранее не изученные аспекты, которые дают более обширное представление о внутренней структуре романа. Самое важное здесь – это изучение языка и стиля Белого не со стороны тропов или музыкализации текста, а со стороны взаимодействия между словами в их прямом (а не переносном) значении. Для авторов книги более продуктивным оказался именно лингвистический и также структурный подход, обращение к трудам ученого формальной школы Виктора Шкловского, совмещенный с учетом автоконцепции Белого о «косноязычии» и исследования Лотмана на эту тему.

Возможным кажется и введение термина «инореальность», описывающего особого вида художественное пространство, которое совмещает в себе правила реального мира и выдуманного миров, а также других терминов — иноязычие и иносвязь. Задача соавторов состояла не в анализе отдельных структурных черт романа, а в исследовании функционирования романа как целого.

### Список использованной литературы

1. Анциферов: *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. СПб., 1922
2. Белый1911: *Белый А.* Арабески. М., 1911.
3. Белый2012: *Белый А.* Луг зеленый. Книга статей//Белый А. Собрание сочинений: В 10 т. М., 2012. Т.8.
4. Белый1934: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934
5. Белый1989: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989.
6. Белый2004: *Белый А.* Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом., 2-е издание, испр. и дополн., СПб., 2004.
7. Белый1981: *Белый А.* Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. СПб., 1981.
8. Белый1991: *Белый А.* Симфонии. Л., 1991.
9. Белый2006: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. Том 1. М., СПб., 2006
10. Долгополов2004: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» //Белый А. Петербург. СПб., 2004.
11. Достоевский 1973: *Достоевский Ф. М.* Маленькие картинки (в дороге)// Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1973. Т. 21.
12. Достоевский1974: *Достоевский Ф. М.* Бесы// Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л., 1974.Т. 10.
13. Кожевникова: *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М., 1992.
14. Лавров: *Лавров А. В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. СПб., 2007.
15. Левина-Паркер, Левин: *Левина-Паркер М., Левин М.,* Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб., 2020.
16. Лотман: *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
17. Мережковский: *Мережковский Д. С.* Христос и Антихрист. Трилогия: Антихрист (Петр и Алексей). Т.3. СПб., 1906.
18. Минц: *Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А.* «Петербургский текст» и русский символизм // Труды по знаковым системам. XVIII. Семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984.
19. Пустыгина: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» // Проблемы литературной типологии и исторической преемственности. Труды по русской и славянской филологии. XXXII. Тарту, 1981.
20. Пустыгина: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Тарту, 1977.
21. Топоров: *Топоров В. Н.* Петербург и «петербургский текст» русской литературы. // Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984.

## Andrei Belõi romaan „Peterburi“ venekeelsetes uurimustes

### Kokkuvõte

Magistritöös vaadeldi üksikasjalikult L. Dolgopolovi saatesõna Andrei Belõi romaani „Peterburi“ akadeemilisele väljaandele sarjast „Kirjandusmälestised“. Järeldati, et 1960.–1970. aa. algas sisuliselt kirjaniku pärandi tõsine uurimine, mida seni nõukogude kontekstis oli käsitletud ideoloogilise vaenlase loominguna. Näidati, et Dolgopolov pöördus Belõi loomingu poole juba oma 1977. aasta raamatus, kus kirjaniku teosed said lülitatud 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse konteksti koos selliste autoritega nagu A.Tšehhov, V. Korolenko, A. Blok, I.Bunin, jne. Esimeses peatükis jõuti järeldusele, et Dolgopolov toob kirjandusteadusse romaani „Peterburi“ käsitlemise uusi aspekte. Teadlane analüüsib romaani prototüüpide struktuuri, selgitab välja peategelaste reaalsed prototüübid (sh K.Pobedonostsev, V. Plehwe, S.Witte, J.Azef, Belõi ise, A.Blok, L.D. Mendelejeva). Selguvad ka mõned „Peterburi“ kangelaste kirjanduslikud prototüübid. Dolgopolov juhib tähelepanu ajaloosündmuste kajastamisele romaanis, neist olulisemad: Esimene Vene revolutsioon, Vene-Jaapani sõda, provokaator Azefi arreteerimine. Dolgopolov oli üks esimesi, kes kirjeldas romaani Peterburi linna kuvandi eripära, rõhutades, et nii konkreetsete topograafilised objektid (Zimnjaja Kanavka, Nevski prospekt jne) kui ka tekstis eksponeeritud kultuurimälestised ei ole suunatud autentsusele, kuid toimivad eelkõige vene kultuuri sümbolitena (Peeter I monument Senati väljakul). Dolgopolovile kuulub ka üsna üksikasjalik kirjeldus subjektiivse ja objektiivse alge korrelatsioonist romaanis, ühelt poolt on tegemist ruumiga, mis kujutab endast „ajumängu“ ja teisalt „objektiivselt“ eksisteerivate maailmadega. Teises peatükis tehti põgus ülevaade Tartu koolkonna teadlase, Zara Grigorjevna Mintsi õpilase, Nadežda Pustõgina kahest artiklist. Järeldati, et Pustõgina toob teadusse omakorda uusi meetodeid Belõi teksti analüüsimiseks, märkides, et „Peterburis“ on vähemalt kaks reaalsust: mütoloogiline ja ajalooline. Artiklite autor täiendab romaani kangelaste tegelike ja kirjanduslike prototüüpide nimekirja ning leiab ka suure hulga tsitaate, mis viitavad Puškini, Gogoli, Dostojevski ja paljude teiste autorite teostele. Pustõgina kasutab akadeemik V.N. Toporovi jälgedes mõisteid „Peterburi müüt“ ja „Peterburi tekst“, näidates veenvalt, et mõningaid allikaid tsiteeritakse vahetekstide kaudu. Kolmandas peatükis käsitleti kirjandusteadlaste

Masha Levina-Parkeri ja Mihhail Levini tööd „Keerulise lugemise meistriteos. Andrei Belõi “Peterburi”” (2020). Autorid keskendusid romaani “Peterburi” sisemisele struktuurile. Üldiselt nõustuti kaasautorite sätete ja järeldustega, kuid raamatus arendatud kontseptsioonidele esines ka vastuväiteid. Näiteks väidavad kaasautorid, et romaani sisemist struktuuri pole varem uuritud. Selle mõttega ei saa lõpuni nõustuda, kuna juba L.K.Dolgopolovi “Peterburi” 1981. ja 2004. aasta väljaannete saatematerjalides analüüsitakse seda teemat. Ja muidugi olid ka Tartu koolkonna teadlaste uurimused (Z.G. Mints, N.G. Pustõgina, M. Bezrodnõi, A. A. Danilevski jt tööd) suunatud tekstisiseste sidemete analüüsile.

## **Studies in Russian-Language of Andrey Bely's Novel „St.Petersburg“**

### Summary

The Master Thesis examined in detail L.Dolgoplov's preface to the academic edition of the novel „St. Petersburg“ by Andrey Bely in the series „Literary Monuments“. It was concluded that the 1960s —1970s essentially marked the beginning of a serious exploration of the writer's legacy, which had hitherto been seen in the Soviet context as the work of an ideological enemy. It was shown that Dolgoplov had already turned to the work of Bely in his 1977 book, where the writer's works were placed in the context of the late 19th and early 20th century, alongside such authors as Chekhov, Korolenko, Blok, Bunin, etc.

In the first chapter, it was concluded that Dolgoplov brings new aspects to literary studies in the treatment of the novel St Petersburg. The researcher analyzes the structure of prototypes in the novel, identifies the real prototypes of the main characters (including K.Pobedonostsev, V. Plehwe, S.Witte, J.Azef, A.Blok, V.Plehwe, S.Witte, J.Azef, Bely himself, L. Mendelejeva).

Some of the literary prototypes of the heroes of „St. Petersburg“ also emerge. Dolgoplov draws attention to the coverage of historical events in the novel, the most important of which are: the First Russian Revolution, the Russo-Japanese War, the arrest of the provocateur Azef.

Dolgoplov was one of the first to describe the specific features of the image of the city of St Petersburg in the novel, stressing that both the specific topographical objects (Zimnaya Kanavka, Nevsky Prospekt, etc.) and the cultural monuments exhibited in the text are not aimed at authenticity, but function primarily as symbols of Russian culture (the monument to Peter the Great in Senate Square). Dolgoplov is also responsible for a rather detailed description of the correlation between the subjective and the objective beginning in the novel, on the one hand, it is space that is a „brain game“ and, on the other, „objectively“ existing worlds.

In the second chapter, a brief overview is given of two articles by Nadezhda Pustygina, a student of Zara Grigorjevna Mints, a scholar of the Tartu School. It was concluded that Pustygina, in turn, brings to scholarship new methods for analysing Bely 's text, noting that there are at least two realities in „St. Petersburg“: mythological and historical. The author of the articles completes the list of real and literary prototypes of the novel's heroes, and also finds a large number of quotations referring to the works of Pushkin, Gogol, Dostoevsky and many other authors. In the footsteps of academician V.N. Toporov, Pustygina uses the terms „St Petersburg myth“ and „St Petersburg text“, showing convincingly that some sources are cited through intertexts. In the third chapter, the work „A masterpiece of complex reading. Andrei Bely's „St Petersburg““ (2020) of literary scholars Masha Levina-Parker and Mikhail Levin was discussed. The authors focused on the internal structure of the novel „St. Petersburg“. In general, the authors agreed with the co-authors' premises and conclusions, but there were some objections to the concepts developed in the book. For example, the co-authors argue that the internal structure of the novel has not been studied before. This idea cannot be fully agreed with, since the accompanying materials of the 1981 and 2004 editions of L.K.Dolgoplov's St. Petersburg“ already analyse this issue. And, of course, the studies of the Tartu School scholars (Z.G. Mints, N.G. Pustygina, M. Bezrodnyi, A.A. Danilevski, etc.) were aimed specifically at the analysis of intra-textual connections.

## Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Vinnychenko Ian

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose «„Петербург“ Андрея Белого в русскоязычных исследованиях» ( Andrei Belõi romaan „Peterburi“ venekeelsetes uurimustes), mille juhendaja on Lea Pild, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Ian Vinnychenko

31.05.2024

## **Autorsuse kinnitus**

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva magistritöö ise ning toonud korrekselt välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride kolledži anglistika osakonna magistritöö nõuetest ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.



Ian Vinnychenko

31.05.2024

Lõputöö on lubatud kaitsmisele.

Lea Pild

