

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Université de Genève

Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева

АНО «Поддержка культурного наследия»

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга

Петербургский институт нудайки

МОРТИРА И СВЕЧА

Материалы международной летней школы по авангарду,
посвященной столетию со дня рождения Даниила Хармса

Научный редактор *Александр Кобринский*

Поселок Поляны Уусикирко Ленинградской области
2005

Противоречие как структурообразующий принцип «Петербург» Андрея Белого

В рассуждениях о «Петербурге» Андрея Белого как о тексте, реализовавшем в себе наиболее характерные черты модернистской поэтики, привлекает внимание тот факт, что все особенности, которые преподносятся как специфические («Специфика модели модернистского романа, впервые предложенной «Петербургом» Андрея Белого и «Улиссом» Джойса сказались прежде всего в своеобразии строения смысловой субстанции текста»¹), могут быть обнаружены в текстах XIX века.

Л. Силард указывает на сверхорганизованность мотивной структуры «Петербурга»: «Семантическая переключка этих простейших образных единиц, которые удобно в данном случае назвать мотивами, образует в процессе их прохождения через текст скрытую автономную систему, подстилающую внешнее движение сюжета, вступающую с ним в смысловые отношения и придающую ему в конечном итоге символическую глубину, многослойность и многозначность»². О возрастании роли мотивики в ущерб линейной организованности текста, актуализации парадигматических принципов смыслообразования, поэтизации прозы много писалось и применительно к Белому, и как о характеристике модернистской литературы в целом³. Однако действие тех же закономерностей может быть описано и на примере текстов XIX века⁴. Само наличие такого рода связи с предшествующей традицией никем не ставится под сомнение, однако этому факту, как кажется, уделяется недостаточно внимания: если он и оказывается в поле внимания исследователя, то акцент ставится на различии (большей функциональной значимости этого принципа в модернистском тексте)⁵, а не на сходстве, которое само по себе достаточно парадоксально и должно быть осмыслено.

Так же обстоит дело и с другими характерными модернистскими чертами «Петербурга». Будь то предумышленная непоследовательность позиции повествующего субъекта («...В «Петербурге» центр тяжести находится именно в его нарративной установке, точнее говоря во взаимоотношениях рассказчика с другими компонентами структуры текста»⁶) или осязаемая «сделанность» литературного произведе-

ния (во многом связанная как раз с изменчивостью роли повествователя) — все это можно обнаружить в прозе XIX века. Часть таких «претекстов» указывается исследователями — «Бесы» Ф. М. Достоевского, его же ранняя проза, проза Гоголя, — однако этот ряд без труда может быть дополнен. Так, Н.А. Кожевникова определяет указанные особенности прозы Белого как «возрождение субъективного авторского повествования»⁷. Такое понимание предоставляет поле для разнообразнейших сопоставлений с прозой XIX века, а в частности первой его трети, не говоря уже о других возможных путях сравнения: например, и нагромождение рассказчиков (характерное опять-таки для литературы первой трети XIX века) может быть рассмотрено как приближение к описываемой структуре.

Даже самый поверхностный обзор позволяет говорить о том, что игра с нарративной точкой зрения текста не изобретение XX века. Более того, как и в текстах XIX века, у Белого литературность увиденной читателем реальности сочетается с установкой на ее достоверность: подвижность повествовательской позиции не разрушает иллюзии достоверности.

Исследователи, констатируя совпадение важных структурных признаков и принципов смыслообразования, обычно говорят об их абсолютизации в модернистских текстах. Для такого рода утверждений есть все основания, однако остается необъясненным противоречие между наличием такой связи и тем, что «Петербург» все-таки воспринимается нами как текст иной природы, — противоречие, аналогичное тому, что мы видим на уровне интертекстуальном: многочисленные цитаты разного рода обозначают наличие связи, которую, однако, нельзя назвать преемственной. При работе с интертекстом все решается, казалось бы, очень просто: если не преемственность — значит, отталкивание. Все цитаты интерпретируются как пародийные («...Все события, происходящие с персонажами в прагматике сюжета, трагически или пародийно воспроизводят основные романские ситуации прошлого века»⁸), а сама установка текста рассматривается как полемическая по отношению к реалистической традиции: «Полемика с XIX веком прежде всего литературная: в круг гротескного включена вся его литературная традиция. ...Как самосознающая фикция, «Петербург» находится в полемическом отношении с традицией реализма»⁹. Однако решение такого рода, во-первых, трудно экстраполировать на собственно структурный уровень, во-вторых же — представляется сомнительной сама мысль о полемической направленности интертекстуального плана романа. Если и можно говорить

в данном случае о полемике, то в каком-то очень специфическом смысле. Показателен хотя бы тот факт, что эта полемика может быть понята как своего рода преемственность и продолжение уже существовавшей в XIX веке традиции¹⁰.

Из всех наличествующих в романе интертекстуальных связей, наверное, наиболее заметна гротескность толстовских реминисценций. Андрей Белый вводит в описание Аполлона Аполлоновича характерную деталь внешности Каренина — торчащие уши, — гиперболизирует ее (деталь не только пародируется текстом, но и пародия на нее становится в романе предметом изображения) и выстраивает вокруг сходный, хотя в чем-то неизбежно отклоняющийся от исходного, сюжет. Жена Анна (Петровна, а не Аркадьевна) убегает в Испанию с любовником, итальянским артистом (ср. путешествие Анны и Вронского в Италию и попытки Вронского заниматься живописью). Тайное возвращение Анны Петровны домой соответствует утреннему визиту Анны Карениной, желавшей увидеть сына в день его рождения. Наконец, в обоих романах обманутый муж изменницу прощает.

Повторяя толстовский принцип умножения одной и той же истории, Белый дублирует тот же самый, «кареинский», сюжет во взаимоотношениях Николая Аполлоновича и Софьи Петровны Лихутиной. Лихутин не крупный сановник, но бездушность и скучность его службы специально акцентируются. Как и при описании Каренина, здесь постоянно упоминается одна характерная деталь — в данном случае сходство с вырезанной из кипариса статуей. Сходным образом описываются и его отношения с женой — сохранение внешних признаков при полной отчужденности и последующее прощение.

Софье Петровне дано то же отчество, что и жене Аблоухова — снижению двойнику Анны Карениной. Кроме того, при описании Софьи Петровны автор особое внимание уделяет тем же деталям, что были использованы Толстым при описании его Анны — великолепные черные волосы, полная, но гибкая фигура, черное платье (как на Анне Карениной на московском балу). Каждой из деталей уделяется в обоих случаях немало внимания, почему их совпадение и бросается в глаза.

Николай Аполлонович, соответственно, оказывается в роли Вронского.

Однако у Толстого смысл романа рождался из соотнесения различий сходных сюжетов. Белый же гиперболизирует именно элемент сходства: обе истории развиваются одинаково. Толстовский принцип, в одной своей составляющей намеренно преувеличенный, перестает работать.

Между тем, эта очень заметная интертекстуальная параллель определяет круг читательских ожиданий. Вопреки им, оба сюжета у Белого заканчиваются практически семейной идиллией.

Неожиданность миротворенного, вроде бы все гармонизирующего эпилога неоднократно становилась предметом обсуждения в работах, посвященных «Петербургу». Есть два принципиально разных пути интерпретации финала — можно считать его неорганичным, не вписывающимся в поэтику и общую смысловую направленность романа¹¹, а можно доказывать естественность, подготовленность позитивного конца, видеть в эпилоге некий выход, перспективу будущего развития России и человечества: «...Очевидно стремление автора определенным образом гармонизировать открывшийся его взору хаос бытия»¹².

Однако сама мысль о примиряющем характере эпилога остается очень сомнительной. Катастрофическое развитие событий в основной части романа и неожиданный примиряющий, открывающий некие будущие перспективы эпилог — такое построение явно отсылает к «Преступлению и наказанию» Ф.М.Достоевского. Эпилог Достоевского вскрывает некое гармонизирующее начало, способное на правах чуда ворваться в повседневное, искаженное течение жизни и преобразить ее. Андрей Белый же абсолютизирует в своем романе элемент беспричинности (события в большинстве своем оказываются слабо мотивированы). В результате, финал теряет свой чудесный (а соответственно, и гармонизирующий) смысл: он не нарушает законов, по которым живет этот мир. Никакого зазора между основным текстом и эпилогом не оказывается: благополучная развязка не опровергает логики, на которой строится роман, и не подразумевает никакого преодоления трагедии. Наступившая без всяких на то оснований, она таит в себе возможности будущих катастроф: для них тоже не потребуется никаких особенных причин.

Гоголевский претекст существует в романе Белого, казалось бы, совсем на иных правах. Перед нами, вроде бы, прямая, не полемическая и не пародийная, связь, осмысленная не только позднейшими исследователями, но и самим автором. Пролог сразу напоминает читателю о Гоголе. Мотив Невского проспекта сам по себе неотделим от гоголевской интерпретации, и именно такое движение читательского восприятия поддерживается последующими рассуждениями о том, существует Петербург или не существует, — мыслью о зыбкости, ненадежности, обманчивости мира, существенной для Гоголя и ключевой для поэтики «Петербурга», где реальность существует только на грани бреда, а бред

всегда готов оказаться реальностью (так Пепп Пеппович Пепп из детского бреда Николая Аполлоновича вдруг появляется в реальности, причем распавшись на двух людей — Пепповича и Пеппа).

Однако и здесь, в гоголевском интертексте, можно обнаружить действие все той же закономерности. Абсолютизируется гоголевская подвижность образа повествователя («повествование в петербургских повестях стилистически неоднородно и явно неоднородны здесь позиция и облик повествующего лица»¹³). У Гоголя смена позиции повествователя может быть понята как все-таки в какой-то мере последовательная, той или иной нарративной маской организуется все-таки достаточно внушительный объем текста, а главное — смена повествователя сопровождается изменениями на уровне стилистики. У Белого подобного рода смена повествователя может происходить в пределах одного предложенияⁿ (абсолютизация подвижности) и никак не проявляться на уровне стилистики.

Стилистически повествователь мало отличим от своих героев (абсолютизация снижения до уровня персонажей). Все герои путаются в словах, а соответственно, и в реальности, которую эти слова обозначают. Не все могут, подобно Дудкину, это отрефлексировать, но его самохарактеристика, с теми или иными поправками, все-таки применима практически ко всем героям: «Я путаюсь в каждой фразе; хочу сказать слово и вместо него говорю все не то. Или вдруг забываю, как называется обыденный предмет, затвержу: лампа, лампа; потом вдруг покажется, что такого слова и нет» (2, 61)¹⁵. «...Их речь косноязычна, это даже не речь, а какая-то речевая жестикуляция»¹⁶, однако повествователь мало чем отличается от своих героев¹⁷. Корявость его речи еще более заметна, так как претендует на то, чтобы быть связным монологом, сама же оказывается лишена не только логичности, но и элементарного смысла: «Распространимся более о Петербурге: есть Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что — то же). На основании тех же суждений Невский Проспект есть петербургский Проспект» (2, 8–9); «...Эти речи безгромно струили какие-то яды...» (2, 11); «Рассеянность проистекала оттого, что в сей миг его осенила глубокая дума; и тотчас же, в неурочное время, разверзлась она в убегающий мысленный ход» (2, 11). Даже когда повествование остается относительно связным, все равно всегда оказываются сбиты тема-рематические отношения: «Письменный стол там стоял» (2, 26); «Тотчас же глаза перевел на рояль он» (2, 14) и т.п. Порядок слов меняется совершенно произвольно, затрудняя восприятие текста и отраженной в нем реальности.

Таким образом, повествователь, во всех своих проявлениях, последовательно уравнен со своими героями на уровне речи, а в такой системе подвижность его позиции уже не может иметь тот же смысл, что имела у Гоголя.

Что мы видим в результате: Андрей Белый не полемизирует с претекстами, он как бы перестраивает их — нарушает соотношение элементов текста, гиперболизирует некое лежащее в основании исходного текста противоречие и в уже такой форме включает его в свой роман.

С этой точки зрения оказывается уже возможным анализировать уровень структуры. Противоречия непоследовательной позиции повествователя, противоречие между эксплицированным в тексте знанием о его созданности (литературности) и иллюзией достоверности, противоречие между собственно сюжетным, эмпирическим, и символическим уровнями — все эти противоречия входили в тексты XIX века на правах *отклонения*, нарушения порядка, — нарушения, которое и обеспечивало увеличение смысла¹⁸.

Принципиальное отличие «Петербурга» от предшествующей традиции в том и заключается, что описанные противоречия абсолютизируются, перестают восприниматься как исключения, отклонения и становятся ведущими, наиболее выраженными принципами построения текста. Очевидно, что неизбежно изменение функций приема противоречия в системе текста в целом, и указанная закономерность должна как-то дать о себе знать и на других уровнях системы, а не только на уровне общих принципов смыслообразования. Д.Е.Максимов, анализируя достаточно многочисленные «позитивные» противоречия («просветы в духовной жизни героев»¹⁹ и аналогичные «просветы» в картине мира), писал об их катарсическом смысле. Однако противоречия «Петербурга» этим их типом не исчерпываются, а соответственно, следует говорить и о какой-то иной функции.

Противоречия на уровне архитектоники. Нельзя не обратить внимания на обилие в романе глав и главок, а также на повышенную маркированность границ между ними. Оговаривается не только начало, но и конец каждой части и главы. Кроме того, начало каждой главы дополнительно маркируется эпиграфом и архаичным кратким пересказом того, что в этой главе произойдет. Такого рода заглавия, по замечанию Л.Долгополова²⁰, отсылают к традиции авантюрного романа. С этим утверждением нельзя не согласиться, однако вызывает сомнение мысль о том, что в романе Белого они выполняют функцию привлече-

ния читательского внимания, повышения занимательности. Эти описания в большинстве своем не несут никакой информации (например, «глава четвертая, в которой ломается линия повествования»), а потому оказываются равны отсутствию заглавия — своего рода «антизаглавиями». Обозначенная Долгополовым традиция действительно актуализируется, но читательские ожидания оказываются обмануты — даже не в тексте главы, а уже в пределах самого заглавия.

То же самое происходит и с заглавиями другого уровня (и другой, казалось бы, природы). Внутри главы выделяются подглавы, названия которых не являются в полном смысле слова названиями, а просто фразами — причем совсем не обязательно ключевыми, — вырванными из текста самой главы: «Аполлон Аполлонович вспомнил:»; «И, увидев, расширились, засветились, блеснули». Опять-таки речь идет о заглавиях, профанирующих идею заглавия своей бессмысленностью и подчеркнутой неинформативностью, — «антизаглавиях».

Итак, функция заявлена (на это работает очень дробная архитектура романа) — и последовательно не реализуется: что объединят все заголовки романа, так это их нефункциональность. Речь опять-таки идет об абсолютизации принципа и его последующей нереализации, что само по себе воспринимается как противоречие.

Противоречия в построении образа героя. Даже если оставить в стороне уже отчасти рассмотренные противоречия, связанные с включенностью героев в интертекстуальные отношения, противоречивость вырисовывается как ключевой принцип построения образов персонажей.

Можно вычленить противоречия нескольких планов. Во-первых, бросающиеся в глаза и настойчиво подчеркиваемые самим автором противоречия во внешности персонажей. Угловатая и печальная фигура подпоручика Лихутина, его будто вырезанное из кипарисового дерева лицо — и на нем «задорная бородка». Красота Николая Аполлоновича — и постоянные упоминания о его уродстве, в частности, лягушачьей улыбке.

Затем — противоречия между личностью человека и его ролью (или характером его деятельности). Лихутин, которого постоянно путают с «печальным и длинным» (не то Христом²¹, не то архангелом Михаилом²²), — где-то заведует провиантом. Дудкин, всю свою жизнь посвятивший подготовке революции, в то «мы», ради которого он работает, не верит, а вместо «общества» видит только серых мокриц; от природы болтун, он вынужден проводить свою жизнь в одиночестве и молчании.

Тому, что герои перестают совпадать сами с собой, можно, конечно, найти социально-историческое объяснение, его озвучивает, рассуждая о провокаторе Морковине, Аполлон Аполлонович: «Что поделаешь: существование подобных фигур в переходное время, в пределах законности — необходимость, печальная; и все же необходимость» (2, 133). Но одной «исторической необходимостью» дело тут не ограничивается: то, что может быть понято как конспирация, на другом уровне воспринимается как отсутствие единства личности, если не как отсутствие самого человека. Александр Иванович Дудкин — это одновременно и Алексей Алексеевич Погорельский (когда его называют Андреем Андреевичем Горельским, он понимает, что речь идет о нем: имя вообще перестает что-либо значить), Морковин — участковый писарь Воронков, а Липпанченко — это и грек Маврокордато, и студент Липенский.

Прошлое героев не смыкается с настоящим. Персонаж может преобразиться до неузнаваемости, нарушая все сложившиеся представления о нем. Разные облики героя могут быть абсолютно несоединимы, несводимы в один образ: Липпанченко, играющий на скрипке романс Баратынского, сенатор Аблеухов, провожающий до дома девушку-подростка (реминисценция из «Преступления и наказания»?) или цитирующий Пушкина (только повествователь и Аполлон Аполлонович имеют в тексте право на пушкинскую цитату), пришедший в ярость, уподобившийся бешеной собаке Лихутин, Николай Аблеухов, рыдающий у ног своей матери²³.

Наконец, среди частотных мотивов можно отметить мотив неузнавания — другого, себя, себя в другом. Очень часто для неузнавания могут быть объективные причины: прошедшее время, повлекшее какие-то физические изменения в человеке, маскарадный костюм и т. п., однако нагнетание этого мотива заставляет забыть о частных обоснованиях и выводит проблему на универсальный уровень, обозначая некую общую закономерность жизни.

Двойственность как характерная черта и главная проблема современного человека озвучивается в романе и самим повествователем: «Скоро мы без сомнения докажем читателю существующую раздельность души Николая Аполлоновича на две половины... Будь Сергей Сергеевич Лихутин или Николай Аполлонович действительными единствами, а не двойцами, троичность была бы; Софья Петровна нашла бы гармонию в союзе с мужчиною; граммофон, мелопластика, Анри Безансон и Липпанченко полетели бы к черту. Но не было единого Аблеухова. Оттого-то все то и произошло» (2, 50).

Эта противоречивость может (и должна!) быть понята как производная от противоречивости, незавершенности ищущих героев литературы XIX века, но там речь все-таки шла исключительно о духовном мире персонажей и противоречие опять-таки имело значение некоторого отклонения, которое требовалось преодолеть, чем и обеспечивалось движение сюжета. У Белого же раздвоенность оказывается *физическим свойством* человеческой природы вообще (абсолютизация противоречивости героя), причем это свойство понимается как адекватное природе реальности, а потому не подлежащее преодолению. Повествовательское «если бы» в вышеприведенной цитате, якобы обозначающее какой-то иной вариант, обозначает, между тем, вариант невозможный («Но не было единого Аблеухова») — во многом именно потому, что речь здесь идет о физических характеристиках реальности.

Противоречия реальности. В соответствии с представлением о «мозговой игре», физическая реальность мыслится в романе как тотально ментальная (абсолютизация мысли). Принцип недостоверности действительности проводится не только на метафизическом, но и на чисто бытовом уровне (достоверном в самом низком смысле этого слова) — и в обыденной, не уклоняющейся от «нормы» жизни нет ничего такого, что достоверно есть, а если что-то и есть, то непонятно, что первично — явление или слово о явлении. Примером на бытовом уровне может служить «Дневник происшествий», где за четыре дня упоминание о том, что «над каналом у моста металось красное домино», разрастается до рассказа про то, как «население слободы И. бежало при появлении красного домино» (2, 44). Слово заменяет событие и само же порождает новые события — такие же эфемерные, существующие только в слове. Эти не бывшие события организуют целый пласт реальности и практически ничем не отличаются от действительно «бывших»: по крайней мере, о достоверности того, что описывается как бывшее, судить так же сложно.

С другой стороны, сама мысль обретает смысл физического действия. Так, мысль Аполлона Аполлоновича о том, что его сын — негодяй, оценивается как действие равное террористическому акту: «... Сидя в своем кабинете, сенатор пришел к убеждению, что сын — негодяй: так над собственной кровью и плотью шестидесятилетний папаша совершал умопостигаемый террористический акт» (2, 83).

Абсолютизация одного из элементов оппозиции уничтожает возможность самой оппозиции: понятия противопоставляются, а потом демонстрируются, как они смешиваются. То же самое происходит в романе и со многими другими противопоставлениями.

Внутреннее обретает смысл внешнего, и наоборот. Нередко (и очень пространно) описывается, что нечто, по логике вещей расположенное вне героя, в действительности располагается внутри него: «Николай Аполлонович понял, что он — бомба: и, лопнувши, хлопнул...» (2, 170); «И пока это делалось, думал он, что они его ищут; они были — в нем» (2, 209); «И когда он упорнее стал искать точки распространения звука, он сразу нашел эту точку: нашел у себя в животе...» (2, 284)²⁴.

Пушкинские цитаты, с одной стороны, репрезентируют минувшую гармонию и утраченную целостность мира и человека, с другой же — именно оттуда, из пушкинского текста, и появляется Медный всадник, олицетворяющий тот хаос, который губит Россию и всех героев.

Хаос и симметрия одинаково ассоциируются с холодом.

Петербург, город, построенный на островах, которые и не острова вовсе, а «волна набегающих облаков», одновременно оказывается воплощением рационального начала²⁵.

В результате, вырисовывается противоречие смешения характеристик противопоставленных понятий. Текст, при определенном упрощении, может быть описан при помощи дуальных оппозиций, при этом, однако, все они оказываются несостоятельными. Семантические границы очень последовательно размываются — и мир оказывается однородным. На этом уровне возникает другое противоречие — между событийной природой противоречия и тем, что при помощи системы противоречий создается мир, где невозможна никакая событийность (если под событием понимать, вслед за Ю.М.Лотманом, «перемещение персонажа через границу семантического поля»²⁶).

Противоречия нарративной структуры. Представление о тотальной вымышленности бытия предполагает иерархичность его структуры, причем иерархичность, связанную с категорией авторства: «Эта тень случайно возникла в сознании сенатора Аблеухова, получила там свое эфемерное бытие; но сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание; потому что и он — обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная мозговая игра» (2, 42). Главным смысловым противоречием романа оказывается, в результате, двойное противоречие — небытия, порождающего небытие, и небытия, осознающего собственное небытие. Это противоречие намечает, казалось бы, вполне реальную возможность события, так как, в силу неотменности границы между автором-демиургом и его творением, может вывести из пространства однородного, а потому асо-

бытийного мира. Однако роман строится таким образом, что и эта возможность оказывается иллюзорной.

«Нейтрализация» противоречия происходит все тем же, уже описанным способом — через его абсолютизацию. Здесь свою роль играет противоречивость нарративной структуры романа, о которой уже шла речь, — непоследовательность позиции повествователя при последовательной его уравненности со своими героями.

Мир, как он представлен в романе, многократно создан — не только автором-демиургом, но и каждым из героев (абсолютизация вымышленности). Такой образ реальности, однако, неизбежно подводит к мысли о том, что цепочка мороков, порождающих мороки, должна где-то кончиться — кем-то, кто обладает реальным бытием, последним автором, творцом всего этого эфемерного мира, — т.е. начинается движение в поисках какой-то иной реальности. Однако, «автор» оказывается наделен той же природой, что и его герои. Это противоречие не только ставит под сомнение абсолютность позиции автора-повествователя (что еще не обрывает движения в поисках сверхреальности), но и обозначает общее для романа представление об авторстве: творящий всегда сотворен, причем принципиально кем угодно — отношения творящего и сотворенного не предполагают никакого превосходства.

Именно такое представление об авторстве служит основанием для того смыслового поворота, который происходит в главке «Наша роль»: сам автор не более чем плод сознания одного из героев («В нами взятом естественном сыске предвосхитили мы лишь желание сенатора Аслеухова, чтобы агент охранного отделения неуклонно следовал по стопам незнакомца; пока легкомысленный агент бездействует в отделении, этим агентом будем мы», 2, 29). Отношения автор-герой размываются и теряют черты последовательности и иерархичности, мир замыкается сам на себя, любая возможность выхода за его пределы оказывается иллюзией. Подтверждением этой мысли служат как раз те главы, который посвящены «сверхреальности» («Страшный суд»). Сверхреальность может быть без труда проинтерпретирована как преобразование реалий обычной жизни во сне¹¹.

Такое нагромождение противоречий разных уровней рождает новое противоречие — между предметом изображения, каковым является хаос мира, и гипертрофированной жесткостью структуры текста, — хаос, возведенный в закономерность, теряет главное свое свойство — непредсказуемость.

Таким образом, роман построен на системе снятых и неснятых противоречий, причем неснятые (а соответственно, событийные) противоречия выстраиваются на противоречиях снятых, которые в большинстве своем заимствованы из литературы прошлой эпохи. Вполне закономерно, что событийным при этом оказывается собственно структурный уровень, интереснее другое: событием становится «нейтрализация» старых противоречий и выстраивание на их основе противоречий новой природы — то есть сам процесс изменения природы событийности в тексте, который может быть понят как пограничный.

Примечания

- ¹ Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века// Hungaro-Slavica. 1983. С. 297.
- ² Там же.
- ³ «Структурная связь с поэзией определилась на самом раннем этапе развития орнаментальной прозы, и именно она позволила осознать орнаментальную прозу как нечто качественно отличное от классической реалистической прозы» (Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой// Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. №1. С. 56). См. также: Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность// Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2-х кн. Кн. 1. М., 2000. С. 48, 59; Шмид В. Орнамент — поэзия — миф — подсознание// Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 302–303.
- ⁴ О поэтизации прозы А. С. Пушкина см. статьи В. Шмида, вошедшие в первую часть указанной монографии (С. 11–144).
- ⁵ «Этот принцип отличает, прежде всего, необыкновенная весомость тех структурных элементов, которые в романе в романе XIX века могли быть носителями лишь подчиненных, дополнительных смыслов...» (Силард Л. Указ. соч. С. 312); «То, что в классической литературе использовалось как частный прием, в орнаментальной прозе стало конструктивным принципом» (Кожевникова Н. А. Указ. соч. С. 57); «Орнаментальная проза отличается от реалистической не просто более частым употреблением приемов повтора, а, прежде всего, более глубоким внедрением в текст соответствующих приемов, прорастающих как через историю, так и через дискурс» (Шмид В. Указ. соч. С. 302).
- ⁶ Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы// Russian literature. 1994. Vol. 35. № 3/4. С. 514. Ср. о том же: Силард Л. От «Бесов» Достоевского к «Петербургу» Андрея Белого. Структура повествования// Studia Russica IV. Budapest, 1981. С. 71–77.
- ⁷ Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX — XX веков. М., 1994. С. 103.
- ⁸ Силард Л. Андрей Белый// Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов): В 2-х книгах. Кн. 2. М., 2001. С. 173. Ср. также замечание Ж. Нива о том, что «разрешение конфликтов и страхов происходит в «Петербурге» только в издательской форме...» (Ж. Нива. Андрей Белый// История русской литературы. XX век:

Серебряный век. М., 1995. С. 120). Или у М. Дрозды: «...Такое нагромождение цитируемых традиций на площади относительно небольшого текста возможно было лишь при условии крайнего упрощения их источников. А так как речь шла по преимуществу о реалистических традициях, т.е. о повествовании, которое стремится раскрыть своеобразие и сложность личности героя, цитатность в тексте Белого должна была вызвать гротескное действие, выглядеть как осмеяние. Поэтому гротескный характер «Петербург» не подлежит сомнению» (Дрозда М. Указ. соч. С. 509).

- 9 Песонен П. Проблематика комизма в «Петербурге» Андрея Белого//*Slavica Helsingiensia*. Helsinki, 1989. № 6. С. 181, 187.
- 10 «...Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чайковский — автор «Пиковой дамы» — присутствуют в «Петербурге» не столько как «источники», сколько как вехи бесконечного отцеубийства, каким, по Белому, является история русского интеллигента» (Нива Ж. Указ. соч. С. 120).
- 11 «Роман этот по содержанию своему есть трагедия, повествующая о нарушении всяческого равновесия в мире... Мир встает со страниц «Петербурга» в виде готового распастись бывшего единства, где уже нет ни одного явления, которое равнялось бы самому себе» (Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 255).
- 12 Пискунов В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург»//Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1998. С. 196. См. о том же: Силард Л. Андрей Белый. С. 171.
- 13 Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 43.
- 14 «Предложение начинается существованием нарратора на уровне героя, желания которого он всего лишь предвосхищает, однако заканчивается сообщением об избытке знания, обусловленном его бытием уже не просто в качестве всезнающего автора, но — творца поля повествования, господствующего над всеми параметрами текста...» — о начале главке «Наша роль» (Силард Л. От «Бесов» Достоевского к «Петербургу» Андрея Белого. С. 75).
- 15 Белый А. Сочинения: В 2-х тт. М., 1990. — Здесь и в дальнейшем том и страница данного издания указывается в тексте.
- 16 Лавров А. В. Андрей Белый//История русской литературы: В 4-х тт. Т. 4. Л., 1983. С. 568.
- 17 О косноязычии Андрея Белого как о претензии на роль пророка см.: Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого//Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988. С. 437–443.
- 18 О парадоксе как источнике смыслового движения см.: Маркович В. М. Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века. К постановке вопроса//Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. С. 158–173.
- 19 Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе//Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 338.
- 20 Долгополов Л. Указ. соч. С. 231–232.
- 21 Нива Ж. Указ. соч. С. 120.
- 22 Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века. С. 311.
- 23 Противоречия этого рода подробно описаны в указанной выше статье Д.Е.Максимова (с. 311–338).

- ²⁴ Подготавливается это смешение внешнего и внутреннего, их неоднократным сравнением и соположением: «И — закоулок был пуст: так же пуст, как душа. ...И центра сознания не было: была подворотня; в душе — пустая дыра; над дырою задумался Николай Аполлонович» (2, 130); «Обследуем его душу; но прежде: обследуем ресторанчик; и даже окрестности ресторанчика...» (2, 29).
- ²⁵ Об этом же противоречии в современной Андрею Белому публицистике: «...Число — традиционный символ совершенства и гармонии — обращено в свою противоположность: в символ энтропийного на грани безумия живущего Города, вся архитектурная математика которого готова рухнуть в бездну небытия под копытами Коня Бледного» (Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки)//Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2-х кн. Кн. 1. М., 2000. С. 56–70).
- ²⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста//Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 224.
- ²⁷ Кастелано Ш. Синестезия языка чувств и время повествования в романе А.Белого «Петербург»//Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 211–219.