

# Степан Ильев

---

## Архитектоника русского символистского романа : част II : Андрей Белый

---

Studia Rossica Posnaniensia 20, 39-54

---

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АРХИТЕКТОНИКА РУССКОГО СИМВОЛИСТСКОГО РОМАНА.  
ЧАСТЬ II (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ)

ARCHITECTURE OF THE RUSSIAN SYMBOLIC NOVEL.  
PART II (ANDRIEJ BIELYI)

СТЕПАН ИЛЬЕВ

In the second part of his article the author concentrates his attention on the third type of architecture (as a component part of composition) of the Russian symbolic novel, expressed most explicitly in the novels of A. Bielyi, who was an outstanding poet, prose writer and theoretician of literature of the modernistic period. This variant of architecture was formed on the basis of intertextual relationships.

Степан Ильев, Одесский университет, Кафедра русской литературы, Пролетарский бульвар 24/26, Одесса, СССР.

Наибольшей детальной разработанностью, своеобразной поэзией внешней формы отличаются романы Андрея Белого. Обычно лаконичный титул (*Серебряный голубь*, *Петербург*, *Крещеный Китаец*) — центральный символ произведения, символ, прорастающий в творимый миф и создающий его рядом образов, как это мы наблюдаем в романном творчестве Федора Сологуба. Но, в отличие от последнего, Андрей Белый не ограничивается указанием на жанр произведения, он всегда тесно связывает жанровое определение с числом глав (*Серебряный голубь. Повесть в семи главах*<sup>1</sup>), а также с такими делимителями начала и конца, как пролог и эпилог („Петербург. Роман в Восьми главах с прологом и эпилогом”). Из этого можно вывести заключение, что жанр произведения Андрей Белый обуславливал его связью с количеством глав (особенно с символикой чисел, т.е. качеством по преимуществу) и текстами, обрамляющими основной корпус, замыкающими его как единое целое.

В *Серебряном голубе* каждая из семи глав имеет свое название („Село Целебеево”, „Город Лихов” и т.д.), определяющее ведущую тему данной части текста, причем первые три главы дают пространственную и топографическую характеристику месту действия, а следующие четыре называют мистические силы, воздействующие на судьбу Дарьяльского („Навождение”, „Бесы”, „Сладостный огонь”, „Четвертый”); из них название последней указывает также на

---

<sup>1</sup> В издании 1922 года (Берлин, издательство „Эпоха”) — „роман”.

четвертое измерение трансцендентного существования — вне времени и пространства. Это измерение, понимаемое как *освобождение* (так названа предпоследняя субглава последней главы произведения) духа и воли в смерти и как *возвращение* к своей изначальной субстанции (последняя субглава „Домой!“), находит в названиях многих субглав свою реализацию : „Невозвратное время“, „Вспомнил Гуголево!“, „Домой!“. Мотив *вечного возвращения* присутствует также в повторяющихся названиях субглав: „Ночь“ (в главах „Гуголево“ и „Навожденье“); в главе „Сладостный огонь“ — две субглавы с одним названием („Деланье“); субглавы с названием „Скандал“ — в главах „Гуголево“ и „Бесы“; в вариациях названий („В чайной“, „Чай“, „О том, что делалось в чайной“; „Голубь“, „Лик голубинин“; „Вечереет“, „Речи вечерняя“); в однотипной структуре названий субглав („О том, что говорили люди, и о том, кто ездил на велосипеде“, „О том, что делалось в чайной“, „О том, как они поехали в Лихов“, „О том, что из этого вышло“, „О том, что ему сказала заря“), в названиях, выражающих обратимость явлений („Житье-бытье“, „Иван Степанов и Степан Иванов“), их антиномическую равнозначность и гадательность („Надо — не надо“). Уже в названиях субглав отражены главенствующие мотивы времени („Невозвратное время“, „Ночь“, „Вечереет“, „Предпраздничный день“, „Речи вечерние“) и пространства как пути-дороги („Дорога“, „Встреча“, „Спутник“, „О том, как они поехали в Лихов“, „Станция“, „Домой!“).

Мотив круга, возврата, повторения воплощается и в архитектурной симметрии произведения: во-первых, семиглавие романа указывает на цикличность явлений, повторяющихся в пределах семи временных явлений (7 дней недели, соотносимые с 7-ю планетами с древнейших времен); во-вторых, главы I и V содержат по 7 субглав каждая; главы IV, VI и VII — по 8 субглав каждая (8-летний цикл соответствовал астрономическим и мифологическим представлениям древних народов Азии, Европы, Америки)<sup>2</sup>, а глава II — 16 субглав, т.е. удвоенное, повторенное число 8. Глава IV, состоящая из 8 субглав, делит роман на две части (по 3 главы в каждой), приблизительно равновеликие (соотношение субглав 28 : 23). Наконец, в-третьих, общая сумма всех субглав (59 как сумма абсолютных чисел дает 14, т.е. удвоенное число 7) близка к 60-десятичной системе исчисления, характерной для шумеро-вавилонских астрономических, календарных и математических представлений<sup>3</sup> о временном цикле и цикле пространственном (круг — символ возврата, завершения и совершенства, а также бесконечности как длительности в пространстве и времени; он же символ циклической или поворотной симметрии). Число 59 символизирует приближение Дарьяльского к так называемому *четвертому кругу понимания* (повторяем, не случайно глава VII названа „Четвертый“, т.е. *путь*, —

<sup>2</sup> Э. Церен, *Лунный бог*, Москва 1976, с. 301 - 307.

<sup>3</sup> См.: Д. Я. Стройк, *Краткий очерк истории математики*, Москва 1984, с. 40, 42.

четвертая истина как последняя близость к нирване, согласно учению Будды о четырех истинах). Последняя (59-я) субглава романа („Домой!“) дает понять, что Дарьяльский возвращается к *дому на пути* к самому себе.

По учению мистиков каждое явление имеет четыре концентрических круга понимания или четыре стадии: научное (историческое) толкование в духе механической причинности, метафизическое (аллегорическое), символическое и религиозное (синтетическое), которое понимает явление как „соединение «до конца»“, в отличие от символического<sup>4</sup>.

Первые три главы каждой части романа символизируют силы тьмы (соответственно косно-материальной, воплощенной в селе Целебееве, городе Лихове и усадьбе Гуголево, и сатанинско-мистической в главах „Навождение“, „Бесы“ и „Сладостный огонь“, повествующих об огненности языческого оргиазма, об ужасах Беса в первых трех кругах или на первых трех путях), а глава VII есть *седьмая* ступень посвящения или мистического озарения. Глава IV представляет крест или четвертую ступень посвящения. В письме А. Блоку Андрей Белый объяснял, что „крест, находясь в четвертом, посреди мистической семерки, разделяет *трясину ужаса* от солнца, стоит на границе ветхого и нового завета“<sup>5</sup>. Если роман построен концентрически, то внешними кругами следует считать первые три главы, которые имеют свою зеркальную симметрию, осью которой будет вторая („Город Лихов“): Целебеево как Восток, Гуголево как Запад, а Лихов как средоточие гибели обоих и *символ конца* (это — голова голубя, имеющего *ястребиный* клюв; сравни: „Рябая баба, *ястреб...*“<sup>6</sup>, а прочие — дальнейшей их центростремительной глубиной, ведущей к точке — седьмой ступени озарения. И если между первыми кругами „проносятся ужасы Беса“, то „в *глубине* (4-ое, 5-ое, 6-ое, 7-ое) — такая радость, такое счастье!“<sup>7</sup> Итак, на 7-ой ступени посвящения Дарьяльский вступает на путь понимания, ведущий к четвертой истине — нирване как забвению, бесстрастию, подавлению всех желаний. (Катя вспоминается им как „родненская сестрица“, которую можно лишь „братски поцеловать“).

Таким образом, каждую из семи глав романа можно считать одной из *ступеней посвящения*, а последнюю (седьмую) — как выводящую на *четвертый круг понимания*. Кроме того, числовые делимитаторы позволяют анализировать архитектонику произведения двойко, а именно: как симметрическую фигуру левого и правого (зеркальная симметрия) и как симметрическую фигуру концентрической (циклической) структуры (поворотная симметрия). Как известно, „симметрия присуща общей организации природы, хотя и не всегда

<sup>4</sup> По словам Андрея Белого, „Явление, как символ вневременного, как соединение временного и вневременного, соединение еще происходящее, но не происшедшее до конца“ (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, Москва 1940, с. 19).

<sup>5</sup> Там же, с. 11.

<sup>6</sup> А. Белый, *Серебряный голубь*, „Весы“ 1909, № 4, с. 40, 41; № 3, с. 26.

<sup>7</sup> Там же.

в законченной форме”<sup>8</sup>. Эти типы симметрии символизируют операции отражения и вращения, соответствующие концепции *вечного возвращения*. Серебряный голубь как эмблема сектантов и символ святого духа есть выражение зеркальной симметрии, указывающей на двуединство Запада и Востока (голова этого голубя — Россия как средостение между Западом и Востоком; по-видимому, есть тут и намек на герб Российской империи — двуглавого орла). С точки зрения зеркальной симметрии „головой голубя” следует считать главу IV („Навождение”) как делимитатор середины, от которой идут две равновеликие части (по 3 главы в каждой) — левое и правое крыла голубя. Поворотная же симметрия позволяет видеть архитектуру романа как планиметрическую (окружность) или стереометрическую (сфера) фигуру с центром в главе VII.

Таким образом, архитектурно-симметрически *Серебряный голубь* имеет два несопадающих центра (главы IV и VII), которые указывают на гетерогенные явления, находящиеся в разных плоскостях повествования. Так, зеркальная симметрия изображает мир романа в пространственных представлениях (Восток — Запад, редуцированные до микроопозиции Целебеево-Гуголево), а поворотная — с помощью пространственных представлений даёт структуру духовной жизни, эволюции духа Дарьяльского. Поворотная симметрия как принцип архитектуры *Серебряного голубя* призвана по-своему адекватно сконструировать „внутреннюю бесконечность индивидуальной личности”<sup>9</sup>.

Эксплицитные сигналы начала и конца в *Серебряном голубе* выражены в делимитационных функциях общего титула романа, в названиях семи глав и 59 субглав, т.е. фрагментарная целостность каждой субглавы отчётливо и принципиально маркирована, а интегральность всех фрагментов текста осуществляется на двух уровнях архитектуры: на уровне глав, интегрирующих входящие в них субглавы, и на уровне общего титула, интегрирующего все семь глав романа.

В тексте романа нет каких-либо специальных инципитных и финальных формул, которые имели бы особенный знаковый характер. Однако отдельное издание *Серебряного голубя* предварялось авторским предисловием, которое не только маркировало начало романа, но также и указывало на то, что он начало, первая часть трилогии *Восток или Запад*. Эксплицитную надпись („конец”) автор не счел исчерпывающей и в предисловии все же специально оговорил особенность сюжетного финала: „Ввиду того, что большинство действующих лиц еще встретятся с читателем во второй части (...), я счел возможным закончить эту часть без упоминания о том, что случилось с действующими лицами повести — Катей, Матреной, Кудьяровым (...)”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Г. Вейль, *Симметрия*, Москва 1968, с. 55.

<sup>9</sup> М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, с. 51.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: А. Белый, *Петербург*, Москва 1981, с. 497. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте в скобках с указанием страницы.

Таким образом, финальная граница одного текста выступает как возможный делимитатор начала другого текста, на что указывает метатекст, имеющий специфический титул, снимающий его традиционное жанровое определение, но отмечающий его место и, следовательно, сохраняющий его знаковую семантику („Вместо предисловия”).

В системе дилогии *Восток или Запад* конец одного романа (*Серебряный голубь*) становится началом другого — романа *Петербург*, и для того, чтобы они воспринимались в их взаимосвязи, их делимитаторы начала и конца должны быть специально отмечены. Все делимитаторы составляют не набор, а систему знаков, придающих произведению внешнюю целостность и законченность, относительную, если оно включается в серию произведений — дилогию, трилогию, тетralогию и т.д.

\*

*Петербург* имеет авторское определение как „роман в восьми главах с прологом и эпилогом”. *Петербург* — единственный символистский роман, имеющий специально маркированные пролог и эпилог, вместе с восемью главами составляющие десятичастную архитеконику. В символистской системе художественных средств такие указания, как правило, релевантны. Гностически 10 — совершенное число. Сюжетное действие романа протекает в течение 10 дней, что отмечено в тексте (395, 397). В 10 часов Аблеухов-старший уезжал в Учреждение, в 10 часов Лихутин посетил комнату Аблеухова-младшего (344), что имело немаловажное значение для дальнейших событий. Аблеухов-младший возвращается к событиям 10-летней давности (406); Аблеухов-старший в своих воспоминаниях углубляется в прошлое на 50 и 30 лет. Общим для них является воспоминание о двух с половиной годах отсутствия в семье Анны Петровны. Эти 30 месяцев соотнесены Аблеуховым-старшим с 30 годами, протекшими с того времени, когда он и Анна Петровна посетили Венецию (400). В романе явно соотносятся 10 дней и 10 лет, 30 месяцев и 30 лет. Естественно, что Аблеухов-старший измеряет прошлое десятилетиями, а его сын — в пределах 10 лет сознательной жизни. Восемь глав сюжетного действия, занявшего 10 дней времени, может ассоциироваться с воспоминаниями Николая Аполлоновича о перемене отношений его и Сергея Лихутина в течение 8 лет (355). Кроме того, хронологически действие романа охватывает 8-летний период (1905 - 1913), годы добровольного изгнания Николая Аполлоновича, ставшие поворотными в его идейной эволюции. В плане астральной символики 30-летнее обращение Сатурна по-своему характеризует Аполлона Аполлоновича Аблеухова как Сатурна в отношении к сыну — Дионису. Восемилетний цикл связан с периодом обращения Венеры и Луны. В *Одиссее* восьмой год неоднократно называется поворотным, приносящим крутые перемены в судьбе героя. В романе этот цикл переносится на сюжет. Действи-

тельно, в течение восьми лет „Их (Николая Аполлоновича Аблеухова и Сергея Сергеевича Лихутина) отношения *опрокинулись*<sup>11</sup>; и все, все — пошло *в обратном порядке*” (355). Не исключены и другие ассоциации нумерологического характера. Здесь приводятся лишь наиболее заметные, явные и обиходные как в опыте мировой литературы, так и в творческой практике русских символистов. Нам важно отметить связь архитектурных частей произведения с отдельными сторонами его концепции и структуры.

„Пролог” романа по-своему задает тон всему дальнейшему повествованию. Начинаясь обращением к слушателям, он пародирует классическую традицию пролога как вводящей части, имеющей назначение разъяснить замысел произведения или изложить авторскую эстетическую декларацию, но ничего не разъясняет, а декларирует парадоксальные утверждения. Не является он и предысторией действия романа, так как, в противовес традиции литературы XIX в., лишен художественной формы. Здесь пародийно воспроизводятся перечень титулов русских самодержцев как владык царств Запада и Востока и одновременно пародируется собственно пролог как вступительная часть художественного произведения. На поставленный вопрос „Что есть Русская Империя наша?” следует такой ответ, который сводит представление о государстве к конгломерату земель и народов; оно и определяется как „*географическое единство*”, включающее славянские (западные) и неславянские (восточные) земли и народы. Государство это, далее, определяется исключительно как урбанистическое и бюрократическое, поскольку „множество городов”, составляющее Русскую Империю, имеет табель о рангах — административную иерархию: это — столичные, губернские, уездные, заштатные города. Переходя к столичным городам, автор предлагает свою классификацию, по которой одна столица — подлинно русская (Москва), другая — мнимо русская (Петербург). Петербург реален лишь как столица реального русского государства, вне этой функции он не существует. Его бытие, следовательно, производно, и его приходится доказывать документально, поэтому он не только кажется существующим, но и оказывается — в качестве картографического символа „в виде двух друг в друге сидящих кружков с чёрной точкою в центре” (10). Характернейшей приметой этого города является прямолинейный Невский проспект как примета западного, европейского города, т.е. отмеченного строгой регламентацией населяющих его обитателей и объектов: „он состоит из пространства для циркуляции публики”, его ограничивают „нумерованные дома” (9).

Таким образом „Пролог” представляет собой именно авторскую декларацию, но особого рода: она пародирует сценические прологи в духе ярмарочного балагана, а также — официальные титулы царя и его империи; в нем, кроме того, намечены ведущие темы, идеи и образы основной части романа

<sup>11</sup> Курсив автора статьи.

(Восток и Запад, Петербург как призрачный город; Невский проспект как атрибут „умышленного” города); здесь задана *авторская лирическая партия* в романе, связанная с субъективным восприятием Петербурга в свете интимных переживаний повествователя (в этом смысле *Петербург* не только роман, но и поэма, воспринимаемая по ассоциации с „петербургской повестью” в стихах — пушкинским *Медным всадником*). Как лирическое вступление „Пролог” сразу же ассоциируется с поэмой Пушкина и повестью Гоголя *Невский проспект*, имеющими маркированные, как в поэме Пушкина, или немаркированный, как в повести Гоголя, прологи. Точнее говоря, „Пролог” не столько лирическое вступление к роману, сколько имитация такого вступления, так как он выдержан в стиле пародии. Средствами имитации лиричности здесь выступают риторические фигуры: риторические вопросы и восклицания, авторские оговорки, перечисления, фигуры умолчания, квазинаучные дефиниции, инверсии, славянизмы и т.д. Уже в „Прологе” намечается полемика Андрея Белого с Пушкиным, причем за аргументацией он обращается к Гоголю и Достоевскому. Однако „полемика” эта должна пониматься широко, в духе проблемы традиции и новаторства: как художник Андрей Белый не „опровергает” Пушкина и не солидаризируется с Гоголем и Достоевским, — в новых исторических и эстетических условиях одна из традиций классической русской литературы развивается им по-новому и по-своему: резко-осознанно противопоставлены пушкинское и гоголевское, включая Достоевского, начала в трактовке Петра и Петербурга; *идеологически* Андрей Белый следует за Гоголем и Достоевским (и с ними связаны „дионисические” мотивы романа), но им противопоставлена пушкинская гармоничность, уравнивающая хаотическое начало в действующих лицах, в событиях, в искусстве („аполлонические” мотивы). Имеют место не отталкивание, а попытка синтеза пушкинской традиции и послепушкинской ее модификации.

„Пролог” служит также маркированным началом повествования. Не будучи сюжетно связан с действием романа и судьбами его персонажей, он служит „системой отсчета” и естественным ограничителем текста, составляя вместе с „Эпилогом” обрамление сюжетного корпуса текста (восьмиглавия). В таком качестве он скорее увертюра, чем прозаическое вступление, и музыкальные принципы композиции в романе реализуются вполне отчетливо. Нехудожественная форма „Пролога” как делимитатора резче подчеркивает начало собственно художественной части текста. Но переход от „Пролога” к главе первой по своему смягчен и одновременно подчеркнут новыми средствами. „Глава первая” сопровождается аннотацией, ее текст предваряется эпиграфом, а первая субглава открывается краткой родословной сенатора Аبلеухова и, наконец, после отточия, графически отсылающего читателя к отточию, отделяющему парафразу в „Прологе”, действие открывается драматизированной сценкой, предваряемой одним предложением (ремаркой), — диалогом лакея и повара и замыкаемой двумя короткими предложениями,



вариантами первого предложения. Инципитная и финальная ремарки информируют о выходе действующих лиц и переменах в действии.

„Серый лакей с золотым галуном пуховкою стряхивал пыль с письменного стола; в открытую дверь заглянул колпак повара” (11);

„Голова повара вдруг пропала. Аполлон Аполлонович Аблеухов прошествовал в кабинет” (12).

Динамизм этой сценки еще более напоминает приемы киносценария: в кабинете лакей, затем — и повар; вместо скрывшегося повара входит сенатор. Таким образом автор ставит перед читателем ряд препятствий, задерживающих его внимание на внесюжетных особенностях текста, так как метатекстовое обрамление дает ключ к пониманию собственно текста.

„Эпилог” — постфинальное обрамление романа, сосредоточивающее внимание читателя исключительно на дальнейшей судьбе Аблеухова старшего и Аблеухова младшего. В отличие от „Пролога”, ему придана художественная форма, и он строится как чередование сцен в Египте и в имении Аблеуховых Пролетном. Пятый, заключительный фрагмент дает краткую информацию о результатах пребывания Николая Аблеухова в Египте в течение восьми лет, причем они имеют внешний характер: новый образ жизни героя подразумевает его внутреннее перерождение: бывший западник стал почвенником, городу он предпочел деревню, Канту — Сквороду, безбожию — -набожность и т.д. Новый образ жизни, ее обрядовые формы скрыли внутренний мир Аблеухова младшего, он превратился в монаду, и в сущности как личность умер. „Эпилог” имеет назначение выразить общую идею автора в русле традиции романских эпилогов Достоевского. Николай Аполлонович „тянется к мумиям”, и сам он превратился в мумифицированное существо: недаром он изучает древнюю *Книгу мертвых*, собрание погребальных обрядов и ритуальных формул. Он приваливается к мертвому боку пирамиды, храму и усыпальнице, символу вечности. Возвращаясь к себе, Николай Аполлонович приходит к забвению, к Смерти, что делает естественной сюжетную исчерпанность романа, маркированную словом „конец”.

Таким образом, „Пролог” и „Эпилог” составляют не просто внешнюю рамку восьмиглавия, — они служат крупномасштабным архитектурным СВОДОМ над составными частями романа. Различаясь по форме как художественный и нехудожественный тексты, они выражают (один — логическими средствами, другой — образными) одно общее понимание капиталистического мира как преходящего, обреченного на бесследное исчезновение в Вечности. Такое представление о современности присуще не Андрею Белому, но его герою. Позиция писателя сложнее, поскольку она за пределами романа...

Переходя к системе эпитафий в романе, отмечаем, что ими сопровождаются только восемь основных глав; ни общего эпитафия, ни эпитафий к „Прологу” и „Эпилогу” в романе нет. Все эпитафии — цитаты из произведений Пушкина

и, естественно, некоторые из *Медного всадника*. Таков эпитафия к главе первой. Но контекст источника эпитафия и контекст романа придают разные смыслы уже первому стиху („Была ужасная пора“): в поэме Пушкина „ужасная пора“ — это ноябрьское наводнение в Петербурге, а в романе Андрея Белого — это революционные дни в начале октября 1905 года. Общее у этих событий — их историческое значение, их последствия, о них „свежо воспоминанье“. По своему архитектурному положению этот эпитафия служит связующим звеном между „Прологом“ и главой I, как и в поэме, где эта строфа — последняя во „Вступлении“, после которой непосредственно начинается часть первая, повествующая о разночинце Евгении и наводнении. В романе глава I посвящена сенатору Аблеухову, а наводнению соответствует разночинец Дудкин на фоне стихийного движения революционных масс (людиской рой на проспектах уподобляется водам Невы, кишащим бациллами). На связь с поэмой Пушкина указывает и эпитафия из *Езерского* к главе II. И дело не столько в том, что *Езерский* и *Медный всадник* вышли из одного замысла, сколько в том, что разночинец стал героем поэмы и проектировался на роль героя романа. Эпитафия ставит в центр событий главы II террориста Дудкина, дворянина по происхождению, посещающего общество дворника, сапожника и слушающего назидания и пророчества сектанта Степки. В неоконченном романе Пушкина стихи эпитафия составляют авторское отступление. Далее автор — мещанин и демократ — признается в любви к толкам „о родне, об отдаленной старине“, тогда как Дудкин расспрашивает Степку о „представлении света, и когда сие сбудется“ (104). И Дудкин зачитывает Степке „писулю“ своего приятеля (политического ссыльного), которая почти дословно повторяет пророчество Степки: „Близится великое время: остается десятилетие до начала конца (...)“ (105). (Как видно, 10 лет — многозначный символ с апокалипсической функцией). В главе II мещанство представлено шире: это не только дворник Моржов, сапожник Бессмертный (из *Грбовицка*?), мастеровой Степка, но и чета Лихутиных, особенно Софья (не София!) Петровна. Аполлон Аполлонович Аблеухов снисходит до беседы с разночинцем Дудкиным, — „и в этом смысле демократ“ и Николай Аполлонович, связавшийся с партией террора, общающийся с разночинцем Дудкиным, водящий дружбу с Лихутиными и пестрым окружением Софьи Петровны, называющий отца-сенатора „папашей“. И эта пушкинская цитата в контексте романа переосмыслена и переадресована: в поэме она от автора, в романе — от автора же, но становится автохарактеристикой героев.

Повторное обращение к *Езерскому* в эпитафия к главе III заставляет увидеть систему. И действительно, между героем романа Пушкина и Аблеуховыми обнаруживаются генетические параллели: один из предков *Езерского* после поражения русских на Калке был „раздавлен, как комар, задами тяжкими татар“, а другой, в порядке исторического возмездия, „упился кровию татар между Непрядвою и Доном“, а после Смутного времени „Езерские

явились в великой силе при дворе. При императоре Петре..." (III, 370, 371)<sup>12</sup>. В *Езерском* противопоставлены как герои возможного романа *коллежский регистратор* Езерский и *сенатор* Мещерский, герой стихотворения Державина. В строфе XV, из которой заимствован эпитаф, Пушкин отдает предпочтение скромному чиновнику Езерскому. С помощью эпитафа в центр главы III поставлен заурядный нечиновный сын сенатора, недоучившийся студент.

Необходимо отметить одну характерную особенность эпитафов в романе. Обычно эпитаф указывает на одно лицо или его настроения, тогда как в каждой главе субглавы изображают ряд действующих лиц, и без помощи автора было бы затруднительно или невозможно сказать с уверенностью, кто или что в ней составляет стержень повествования на данном этапе. В главе I большая часть из 19 составляющих ее субглав прямо или косвенно связана с сенатором, но эпитаф переключает внимание читателя на время действия („Была ужасная пора“) как прошедшее по отношению к настоящему („О ней свежо воспоминанье“), на активную роль автора-повествователя („О ней, друзья мои, для вас Начну свое повествованье“), на меланхолический тон рассказа („Печален будет мой рассказ“). Об эпитафе к главе II было сказано выше. Относительно короткая глава III более или менее равномерно распределяет роли между Аблоуховым-младшим, супругами Лихутиными и Аблоуховым-старшим, однако эпитаф ставит в центр одного Николая Аполлоновича. Без авторского указания здесь не обойтись. Вместе с тем заметна разница между характеристикой героя, как она выражена в эпитафе, и чертами, которыми наделен сын сенатора в тексте главы III, так как о нем нельзя сказать, что „по уму“ „малый он обыкновенный“, „каких встречаем всюду тьму“. О нем ведь сказано, что в нем „логика была окончательно развита в ущерб психике“ (109), и в пародийном стихотворении Варвары Евграфовны Соловьевой эта авторская характеристика иронически повторяется („Мыслью щедр и чувством беден“ — 115).

Из всего этого можно заключить, что система эпитафов в романе не имеет традиционного назначения выразить авторскую мысль в форме классического изречения, но что Андрей Белый использует эпитаф как своеобразный универсальный прием композиции в самом широком понимании слова „композиция“.

Эпитаф к главе IV („Не дай мне Бог сойти с ума...“) указывает на возбужденное состояние психики Аблоуховых и Лихутиных без той градации чувств каждого героя, которую передает текст романа. Последующие строчки стихотворения Пушкина ничего не прибавляют к пониманию поведения героев *Петербурга*. В романе близкий к помещательству Сергей Сергеевич

<sup>12</sup> А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 111, Москва 1975, с. 370, 371.

Лихутин именно в наиболее драматической сцене покушения на самоубийство изображен средствами гротеска. Впрочем для Андрея Белого и вообще характерно стремление снижать самые патетические сцены до фарса. Писатель умеет видеть разом серьезную и смешную стороны явления и никогда не уклоняется от возможности выставить их так, чтобы именно в этой синхронности и амбивалентности серьезного (зачастую — плачевного) и смешного представить трагическую неисходность противоречий изображаемой действительности, чем достигается разительная суггестивность творимых им образов.

Иронически освещает состояние сына сенатора, замышляющего самоубийство, эпитафия из *Евгения Онегина*. Стихи Ленского, написанные им накануне дуэли, были, как известно, „полны любовной чепухи” и обращены к Ольге. Они, несмотря на их вторичный романтизм, были продиктованы глубоким чувством к девушке и предчувствием гибели. Применительно же к Николаю Аблеухову стихи Ленского переводят трагическую ситуацию в фарсовый план. Замысел сына убить отца с помощью бомбы с часовым механизмом представлен, благодаря эпитафии, как двойная дуэль: с самим собою (по-гамлетовски: „быть или не быть?” ... убийцей?) и между сыном и ничем не подозревающим отцом (точнее, подозревающим, но только не отцеубийство). Тем не менее в контексте романа эпитафия указывает на возможную гибель не только (и не столько) отца, сколько сына; во всяком случае, слова о перспективе сойти в таинственную сень гробницы мог произнести Николай Аблеухов, когда он уснул, положив голову на „сардинницу ужасного содержания” (бомбу) и в сновидении пережил Страшный Суд как личную гибель, вызывающую вселенскую катастрофу („Ты меня хотел разорвать: и от этого все погибает” — 238).

Кошмары и галлюцинации Александра Ивановича Дудкина, которого посещает в его камерке сам Медный Всадник, кажется, непредставимы без эпитафии из *Медного всадника* Пушкина, хотя результат преследования построен на парадоксе. Безумный Евгений убежал по недоразумению; напротив, Дудкин был застигнут в четырех стенах, и, услышав приветствие „Здравствуй, сынок!”, „(...) впервые тут понял, что столетие он бежал понапрасну, что за ним громыхали удары без всякого гнева (...)” (306). В этой главе переосмыслены не только два стиха из поэмы Пушкина, но всем ходом развития символической сцены переосмыслен трагический конфликт между рядовой личностью и персонифицированным воплощением государственного абсолютизма. Столетьем он представлялся неизбывным, а Медный Гость, в котором Дудкин признал Учителя, успокоил его перспективой Страшного Суда: „Ничего: умри, потерпи...” (307), т.е. терпеливо пройди свой круг мытарств до архангеловой трубы, когда дело всеобщего разрушения перейдет в руки того, кто в романе безмолвно появляется в белом домино, противостоя крас-

ному домино Николая Аполлоновича. С риском повториться, надо сказать, что здесь Андрей Белый не полемизирует ни с Пушкиным, ни с его произведением; он ставит классическую ситуацию в новых исторических условиях, и, нарушая или, вернее, отказываясь от принципа историзма, разрешает трагическое противоречие во внеисторической перспективе, понимаемой как всеобщая эсхатологическая прерывность.

Градацию смыслов романа и сосогоний его героев передает эпитафия к главе VII из стихотворения „Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...”, если учесть контекст произведений Пушкина и Андрея Белого. Андрей Белый перефразировал первый стих, заменив слова „Пора... пора...” на „Устал... устал...”. Стихотворение Пушкина, действительно, — об усталости, о времени и поре, когда осознан перелом в жизни и назрело желание уединиться „в обитель дальнюю трудов и чистых нег” (II, 315). В главе VII усталость чувствует сенатор, усталость чувствуют Липпанченко и его подруга. И для других героев именно в этой главе наступает пора как предел, конец и фиаско: сенатор подает в отставку, уходит в отставку Лихутин; близкого к разоблачению провокатора Липпанченко зверски убивает Дудкин, сам Дудкин кончает безумием; Николай Аполлонович терпит сокрушительное поражение в своем любовном поединке с Лихутиной после того, как был физически терзаем и морально раздавлен бывшим другом Лихутиным. Отцу и сыну Аблеуховым в перспективе остаются уже немногие, но интенсивные испытания для того, чтобы осуществился спасительный побег „в обитель дальнюю” (для сенатора — в имение Пролетное, для его сына — в Египет с последующим и окончательным поселением в Пролетном же) для „трудов и чистых нег” (для сенатора — писание мемуаров и любование природой, для сына — научный труд в виде монографии и созерцание египетского и русского окружения).

Эпитафия из *Бориса Годунова* педализует ведущий мотив вспоминаемого минувшего, своеобразного возврата (в памяти) на круги своя — к началу неудачного супружества Аполлона Аполлоновича и Анны Петровны. Однако по смыслу последних строк („Не много лиц мне память сохранила, Не много слов доходит до меня...”) в объем эпитафия включен также Николай Аполлонович, который из прошлого твердо запомнил только рулады Шопена и странный разговор матери с гувернанткой о непонятных пятилетнему ребенку „хвостах” (как оказалось, светских поклонниках матери и графини Зизи). В субглаве „Часики” последняя строка эпитафия реализуется как такая метаморфоза понятийного сознания, которая переводит самую мысль в астральную световую пульсацию. Это квантовое представление понятийного сознания определено как „рой себя мысливших мыслей” (412). В состоянии астрального транса Николай Аполлонович ощутил мыслительный центр, внеположный его мозгу. В таком состоянии нет места ни мыслям, ни словам; за ним следует только катастрофа, или, вернее, оно уже есть катастрофа в ее протекании, несмотря на мгновенность самого протекания. Как известно, пока Николай

Аполлонович еще „докручивал свои сонные крутнн“, бомба взорвалась в кабинете его отца: „Грохнуло“, и „он понял все“ (414).

Выше уже было отмечено, что система эпитафов обслуживает только восьмиглавие, чем создается особым образом организованное единство текста. Единство системы эпитафов обеспечивается их общим источником — творчеством Пушкина, а в его пределах — узким кругом источников, каковы *Медный всадник*, *Езерский*, *Евгений Онегин*, *Борис Годунов* и два лирических стихотворения — почти все произведения 30-х годов (исключение — *Борис Годунов*). Эти эпитафы, в свою очередь, находят почву в многочисленных, прямых и косвенных, ссылок на мир других пушкинских произведений, в форме явных и скрытых цитат. Если *Медный всадник* послужил канвой для общей структуры романа, то на *Пиковую даму* (повесть и оперу) спроецированы важнейшие эпизоды о взаимоотношениях Николая Аполлоновича и Софьи Петровны. Классические тексты как бы договаривают и за автора, и за его героев то, что остается в романе без прямого или привычного прямолинейного объяснения. Нередко, впрочем, реминисценции не только не упрощают задачи восприятия, но значительно усложняют ее. Можно сказать, что они договаривают на усложненном языке классики, включенной в инородный контекст, заложенные в нем скрытые символические смыслы.

Чем объяснить, однако, усиленную заботу автора о сугубом единстве восьмиглавия как ядра романа *Петербург*? Несомненно, она вызвана фрагментарностью изложения, маркированной делением на главы, объединяющих от десяти до двадцати субглав; кроме того, — фрагментарностью изложения, резкими переходами от одних героев и событий к другим, частыми лирическими отступлениями и т.д. В пределах главы каждый эпитаф служит смысловым и музыкальным центром, объединяющим субглавы в одно целое. Если субглавы, имеющие к тому же заголовки, что подчеркивает их относительную законченность, создают центробежные силы, то эпитаф выступает как центростремительная сила, имеющая источник в реминисценциях из пушкинских текстов. Единство архитектурной связи между главами осуществляется, помимо пушкинской основы, на уровне эпитафов и на уровне внутритекстовых реминисценций, с помощью предложений (названий глав), отмечающих основные фабульные моменты в пределах каждой главы. Предваряя текст и имитируя традицию старинных романов и одновременно пародируя их, Андрей Белый создает фабульный рассказ с элементами детективного жанра, который является метатекстом по отношению к тексту романа. В таком изложении намечается интрига, которую может объяснить предназначенный для прочтения текст глав. В суммарном изложении фабула выглядит как более или менее связный рассказ.

Глава первая, в которой повествуется об одной достойной особе, ее умственных играх и эфемерности бытия. Глава вторая, в которой повествуется о некоем свидании, чреватом последствиями. Глава третья, в которой

описано, как Николай Аполлонович Аблеухов попадает со своей затеей впросак. Глава четвертая, в которой ломается нить повествования. Глава пятая, в которой повествуется о господинчике с бородавкой у носа и о сардиннице ужасного содержания. Глава шестая, в которой рассказаны происшествия серенького денька. Глава седьмая, или: происшествия серенького денька все еще продолжается. Глава восьмая, и последняя.

Как видно, получился законченный фабульный рассказ с завязкой, интригой, намеком на развязку, с указанием на конец повествования. Так обеспечивается архитектурная целостность романа Андрея Белого в пределах восьмглавия, основного корпуса текста. Однако за пределами этого единства остаются „Пролог” и „Эпилог”, лишенные атрибутов, присущих главам, т.е. эпиграфов и кратко изложения фабулы в заголовках. Очевидно, что такая относительная изоляция их входила в замысел автора. Как было сказано, „Пролог” не представляет собою художественной формы, он приобретает ее благодаря связи с последующими главами, образно реализующими главные его тезисы. „Эпилог”, имеющий назначение представить обобщающую картину повествования как заключительную, сигнализирующий завершенность повествования и конечный предел текста, также должен быть относительно автономной частью романа, во всяком случае на уровне архитектоники. Значит, отсутствие эпиграфа и поглавного изложения фабулы можно рассматривать, в данном случае, как минус-приемы, художественно не менее релевантные, чем приемы наличные, так как они не менее успешно справляются со своей маркирующей функцией. Отсутствие эпиграфа ко всему произведению кажется отступлением, например, от пушкинской традиции, заложенной в *Капитанской дочке*, имеющей общий эпиграф при наличии эпиграфов поглавных. По-видимому, общий эпиграф грозил искушением прямолинейной интерпретации романа, хотя в истории русской литературы известны случаи удачных многозначных эпиграфов, например, „Мне отмщение, и аз воздам” к *Анне Карениной* Льва Толстого и эпиграф к *Братьям Карамазовым* Достоевского (правда, в этих романах поглавных эпиграфов нет). Общий эпиграф к *Капитанской дочке* должен был скорее насторожить Андрея Белого, чем поощрить, поскольку моральная пропись „Береги честь смолоду, а платье снову” уместна в записках Петра Гринева и была вполне в его духе и стиле и, возможно, обязана ему выбором, но для *Петербурга* всякий эпиграф был узок, как для *Войны и мира* Льва Толстого. Если же цель заключалась в выборе универсальной цитаты непременно из творчества Пушкина, задача автора усложнялась, если учесть типологическую несовместимость этих писателей и представляемых ими художественных систем.

Итак, причины отсутствия общего эпиграфа остаются гадательными, поэтому исследователь вынужден лишь отметить этот факт как особенность архитектоники романа Андрея Белого.

Специальный вопрос архитектоники составляют заголовки субглав в пре-

делах всех восьми глав. Как было отмечено исследователями<sup>13</sup>, заголовки — это в большинстве случаев (исключения редки, например, „Да вы помолчите!...”, „Холодные пальцы”) слова, фразы и предложения из текста данной субглавы. По мнению Л. К. Долгополова, при такой разбивке текста на главки чтение романа значительно облегчается<sup>14</sup>. Для заголовков отбираются слова, фразы и предложения, имеющие ключевое значение в тексте фрагмента; они сигнализируют доминанту, ведущий мотив, составляющий центр повествовательного фрагмента. В большинстве случаев выбор заголовка кажется произвольным. Это происходит потому, что в пределах данной субглавы заголовок может быть и другим, но автор осуществлял отбор с дальним прицелом, исходя из всей системы романа. В перспективе и в совокупности названия субглавок выстраиваются как некий уровень организации целого. Все 133 названия составляют пунктир повествования, намеченный вырванными из контекста словами, фразами и предложениями. Эта задача может объяснить кажущуюся избыточность заголовков, приданных коротким фрагментам, которые могли бы составить второстепенный эпизод текста большего объема. Заголовок усиливает интенсивность микротекста.

Теперь, если учтем, что каждая глава имеет свое пространное название с авантюрным оттенком, то названия субглав можно воспринять как детальную разработку, как конкретное развертывание ходов повествования на уровне архитектоники. Некоторые названия повторяются в других главах: „Обыватель” (IV, VII), „Между тем разговор имел продолжение” (II) и „Разговор имел продолжение” (гл. VII, которая в свою очередь называется „происшествия серенького дня все еще продолжают”). Эти словесные повторения — музыкальные и смысловые возвраты (рефрены), они связывают предшествующее с последующим так, чтобы повторение расширило семантическое поле обоих сегментов. Например, в субглаве „Обыватель” (IV) сенатор Аблеухов воспринимает петербургского обывателя как враждебное ему и чужеродное существо, а в субглаве того же названия главы VII дана уже проекция обывательского будущего сенатора на покое, подглядывающего за сыном в замочную скважину (363), так что в свете этого первая субглава приобретает дополнительное значение (коннотацию), поскольку ассоциативно связывает обывателя вообще с сенатором-обывателем и затем в главе VII эту ассоциацию окончательно реализует. Такие повторения сравнительно редки, зато в тексте принцип повтора возводится в закон композиции, но это уже другая проблема поэтики романа.

Как видим, архитектоника *Петербурга* сложна, она тщательно разрабо-

---

<sup>13</sup> Р. В. Иванов-Разумник, *Вершины: Александр Блок — Андрей Белый*, Петроград 1923, с. 99; Л. К. Долгополов, *Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого „Петербург”*. В кн.: А. Белый, *Петербург* указ. соч., с. 574.

<sup>14</sup> Л. К. Долгополов, указ. соч., с. 574.



тана в систему делимитаторов, обеспечивающих завершенность, единство внешне разобщенных фрагментов текста. Архитектоника романа иерархична, она имеет несколько уровней, которые отмечены делением текста на субглавы с названиями (низший уровень), эпиграфы, главы с названиями, заключенные в раму из „Пролога” и „Эпилога” (высший уровень). Высший уровень архитектуры как жанровое определение и состав романа манифестированы в подзаголовке произведения в целом. Метатекстовые делимитаторы здесь минимальны, это — названия глав, субглав, эпиграфы и указания на конец каждой главы и конец всего произведения. Лишь „Пролог” не имеет вербального обозначения конца, что, по-видимому, должно было укрепить его архитектурную связь с главой I и всем корпусом восьмиглавия.

Анализ так называемой внешней формы произведений Федора Сологуба, Валерия Брюсова и Андрея Белого показывает, что они представляют три типа романной архитектуры. Архитектоника романов Федора Сологуба упрощена, ее отличительной чертой можно считать лишь предисловия как метатексты. Романы Валерия Брюсова и Андрея Белого имеют сложную архитектуру, причем *Огненный ангел* как бы усугубляет прием метатекста, дополняя его системой примечаний научно-эдиционного характера.

Таким образом, на уровне архитектуры произведения Федора Сологуба внешне близки классической традиции, романы же Валерия Брюсова и Андрея Белого лишь имитируют эту близость, сложно преобразуя традиционные приемы организации частей произведений и тем самым создавая новаторские формы романного жанра в системе символистского творчества.

## ARCHITECTURE OF THE RUSSIAN SYMBOLIC NOVEL. PART II (ANDRIEJ BIELYI)

by

STIEPAN ILYOV

### Summary

In the second part of dissertation devoted to the Russian symbolic novel the author concentrates his attention on Andriej Bielyi's prose. On its example the author distinguishes and analyzes the third type of architecture of symbolic novel based on inter-textual relationships. As a result the author arrives at a conclusion that architecture being in principle one of the levels of composition is composed in itself of various levels which ascertain depending on the structure of literary works.