

# Halina Chałacińska-Wiertelak

---

## Fenomen "Petersburga" Andrieja Biełego : powieść i esej

---

Studia Rossica Posnaniensia 23, 23-29

---

1993

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.

## FENOMEN *PETERSBURGA* ANDRIEJA BIEŁEGO. POWIEŚĆ I ESEJ

THE PHENOMENON OF *PETERSBURG* OF ANDRIEI BIELYI.  
THE NOVEL AND THE ESSAY

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

**ABSTRACT.** The analysis of Bielyi's novel *Petersburg* was extended with an essay *Tragedy of creation – Dostoyevsky and Tolstoi* and is understood by the author of this article as a syndrome of many artistic visions of a city metonymy–Russia.

Halina Chałacińska-Wiertelak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska–Poland.

Wobec faktu zaistnienia nowych zjawisk zarówno w praktyce artystycznej współczesnej nam literatury radzieckiej, jak i w metodologii postępowania badawczego, kolejne czytanie tekstu powieści Andrieja Biełego skłania do refleksji, aby koncepcję miasta – symbolu spenetrować z poszerzonej perspektywy oglądu dzieła. Na aktualnym etapie rozważań perspektywę tę winny wytyczyć następujące zjawiska: 1) Określenie pojęciem „Petersburg” świata artystycznego realizującego się w poetyce groteski, nawiązywanie do dzieł Puszkina, Gogola i Dostojewskiego, a przede wszystkim ambiwalentne waloryzowanie świata przedstawionego – w ślad za autorem *Zbrodni i kary*<sup>1</sup> – ale z wyraźną tendencją do eksponowania minusowej kondycji dzieła w całości sprawia, aby *Petersburg* Biełego rozumieć jako syndrom wielu wizji literackich poddanych zasadzie świadomej selekcji. 2) Esej hermeneutyczny Biełego z 1911 roku<sup>2</sup>, a więc z okresu intensywnej pracy nad interesującą nas powieścią, zatytułowany *Tragedia twórczości – Dostojewski i Tolstoj*, charakteryzuje jego autora przynajmniej w takim samym stopniu, w jakim odnosi się do wymienionych pisarzy. Zawarte w eseju wątpliwości dotyczące zależności między statusem artystycznym dzieła i „tragiczną” kondycją jego twórcy przywołuje nie tylko sytuację otwartej powieści Dostojewskiego, ale także utwory Aleksandra

---

<sup>1</sup> G. D. Gaczew, *Kosmos Dostojewskiego*. W: Problemy poetiki i historii literatury, Saransk 1973, s. 110-125.

<sup>2</sup> A. Bielyj, *Tragedija twórczestwa - Dostojewskij i Tolstoj*, Moskwa 1911.

Błoka jako szczytowe osiągnięcie symbolizmu rosyjskiego, manifestujące wysoki stopień świadomości artystycznej twórcy<sup>3</sup>. 3) Futurologiczne i uniwersalistyczne ambicje dzieła Bielego, podważane przez ironiczny dystans, pozwalają określić *Petersburg* jako metonimię pojęcia „Rosja”. W takiej jego realizacji artystycznej i w takim intencjonalnym zamiarze, które prowadzą zarówno do *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, jak i do tych poszukiwań w literaturze radzieckiej lat 60. – 80. XX wieku, które dadzą się interpretować według propozycji metodologicznych wypracowanych przez radziecką krytykę mitograficzną wspomnianego tu okresu<sup>4</sup>.

Różnorodność metamorfoz, jakim podlega w dziele Bielego motyw pomnika Piotra I, prowokuje, by – śladem najnowszych odczytań *Jeźdźca miedzianego* – ujawnić związek między złożoną koncepcją motywu w Puszkimowskim pierwowzorze i kierunkiem ewolucji tegoż w omawianej powieści. Nerozwiązalny konflikt między koniecznością otwarcia się Rosji na Europę poprzez Petersburg, będący jednocześnie siłą niszczącą jednostkę, może być przezwyciężony. Dzieje się to za sprawą włączenia słów autora „... Kocham cię, grodzie mój Piotrowy [...]”<sup>5</sup> do ciągu skojarzeń odsłaniających pole znaczeniowe „boskiego żywiołu”. Odgrodzony od niego kamienną ścianą żywioł Piotrowy staje się centrum chaosu, wytracając siły w zamkniętej przestrzeni i w doraźnym czasie. „Wspiąwszy Rosję” Piotr unieruchomił ją, zawieszając nad bezdenną przepaścią. Przeciwno tej niepewnej i tymczasowej pozycji wymierzony jest żywioł boski, od którego idą asocjacje wprost do nieokiełzanych buntów i do losu Eugeniusza, należącego do przestrzeni chaosu, ale pośmiertnie wyniesionego ponad nią<sup>6</sup>. Wolno tu przypuszczać, iż tę złożoną koncepcję miasta-symbolu doskonale rozumiał Dostojewski, który na wyznaczenie Puszkina zareagował jedynie uwagą: „Przykro mi, nie kocham”<sup>7</sup>. Natomiast w realizacji artystycznej pogłębił problem przez sam fakt waloryzowania Petersburga jako epicentrum napięć, jako ideę czasu terażniejszego – w intencji dzieła – tożsamego z wiecznym. Waloryzowanie placu jako miejsca – centrum przewyżniającego chaos świata powieści i prowadzącego wzwyż sprawia, iż motyw ten wchodzi w skład ciągu opozycji w *Zbrodni i karze* ewoluujących w kierunku ustalania się wartości pozytywnej. Duchowy przełom Raskolnikowa – uznawany w literaturze przedmiotu, w ślad za samym Dostojewskim, za nieprzekonujący – stanowi kontekst zjawisk artystycznych,

<sup>3</sup> I. U. Rodina, *Blok i russkij teatr naczala XX wieka*, Moskwa 1975.

<sup>4</sup> Zob. J. Sielezniew, *W mirie Dostojewskiego*, Moskwa 1980; K. Kiedrow, *W mirie Leskowa*, Moskwa 1983; W. Chaliziew, O. Majorowa, *Leskowskaja koncepcyja prawiednika*, W: Problemy, op. cit., s. 196-233.

<sup>5</sup> *Jeździec miedziany Aleksandra Puszkina*, przekł. J. Tuwima, Warszawa 1967, s. 10.

<sup>6</sup> Zob. chociażby S. Pollak, „*Petersburg*” *Andrzeja Bielego*. W: A Biely, Petersburg, przeł. S. Pollak, Warszawa 1974.

<sup>7</sup> F. M. Dostojewskij, *Dziennik pisatiela* (tłum. moje – H. Ch.-W.), Moskwa 1989.

przeciwnych minusowej kondycji powieści. <„Matka – szara ziemia” – „złote słowo”<sup>8</sup>, jeszcze nie wypowiedziane, ale już istniejące w dziele jako brzemiennie prawdą> to ten ciąg znaczeń, których Biely w prozie Dostojewskiego – a domyślnie także w twórczości Puszkina i Gogola – nie dostrzega. „Szczelina religijna”<sup>9</sup>, która byłaby dla geniusza szansą na przeobrażenie siebie i innych – zdaniem autora *Srebrnego gołębia* – w dziele Dostojewskiego zaistnieć nie może, bowiem „tragiczne zbliżenie” „wyższej harmonii” i „wyższej dysharmonii” wyprowadza poza granice spokoju<sup>10</sup>, domyślnie – poza granice sztuki. Zamiast oczekiwanej pozytywnej dominanty w gatunkowej formie powieści Dostojewskiego ustala się, jakoby określająca ją, antywartość, wyrażoną przez Bielego metaforycznie jako lot nad przepaścią „piętami do góry” (według snu Dymitra Karamazowa). „Tragedia twórczości”, dodajmy, tożsama z tragizmem samego dzieła jest, w przypadku rosyjskiego geniusza, nieprzewidywalna<sup>11</sup>. Wolno tu postulować, iż wyrażona przez Bielego dyskursywnie koncepcja, jak byśmy to określili, dzieła niespełnionego, realizuje się w powieści *Petersburg*. Z punktu widzenia metodologii zaproponowanej przez autora w eseju *Tragedia twórczości* wspomniana powieść jawi się jako patologiczna i bynajmniej „nietragiczna” niemożność sublimacji: wartości doraźnie zachwiane okazują się wewnątrznie niespójne, a forma artystyczna w całości – ratowana sztuczną powagą epilogu, podważanego zresztą przez ironiczny dystans opisu czynności zdziwaczałego Mikołaja Ableuchowa – niezborna.

Konstrukcja *Petersburga* jako powieści z epilogiem – zwłaszcza w kontekście problemu artystycznej tożsamości dzieła i kryzysu osobowości geniusza – zdaje się nawiązywać do *Zbrodni i kary*. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z podobnym brakiem konsekwencji. Załamanie się narracji, rytmu, rzekome osiągnięcie przez postać centralną statusu bohatera po przełomie duchowym sprawia, iż powraca tu pytanie o spójność artystyczną każdego z utworów. Znamienny jest fakt, iż werbalne podobieństwo – zwłaszcza przy uwzględnieniu ironicznego dystansu dzieła Bielego – dotyczy właśnie tej powieści Dostojewskiego; artystycznie nieprzekonywającej według samego autora, nie wyodrębnionej jako odmiana gatunkowa powieści starego typu przez Bachtina – twórcę teorii polifonizmu, wreszcie zaliczanej do monofonicznego typu powieści (na przykład przez Gaczewa).

<sup>8</sup> D. Kułakowska, *Dialektyka niewiary*, Warszawa 1981.

<sup>9</sup> A. Bielyj, *Tragedija twórczestwa*, op. cit., s. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 28.

<sup>11</sup> Wypadnie tu odnotować, że kategoria tragizmu w koncepcji Bielego zbliża się, a nawet utożsamia z pojęciem pesymizmu. Autor *Tragedii twórczości* bodaj nie dostrzega istoty katartycznego działania, określającego tragizm jako taki. Taka wizja może niewątpliwie stanowić materiał egzemplifikacyjny do badań nad modernistyczną odmianą zjawiska. Zob. M. Janion, *Tragizm*. W: tejsze, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972, s. 5-72; I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.

Casus powieści Dostojewskiego z jednej strony i z drugiej cały zespół faktów, jak: pozycja Bielego – współtwórcy teorii symbolu i filologa (interpretatora dzieł Dostojewskiego i Tolstoja), artystyczne osiągnięcie Błoka, przewyciężającego „patologiczny stan napięć”<sup>12</sup>, typowy dla praktyk artystycznych przełomu XIX/XX w., wreszcie – wewnętrzna nierozdzielność filozofii, poetyk symbolizmu i ekspresjonizmu składają się na ten kontekst współzależności, w którym należałoby sytuować utwór *Petersburg*. Jak się wydaje, konieczność wyjścia poza dzieło, by powrócić doń z nowym bagażem wiedzy i uruchomić ją w interpretacji tegoż dzieła, proponuje sam autor eseju *Tragedia twórczości*. Odczytując *Zmartwychwstanie*, Biely poszerza i dynamizuje stosunkowo ubogą skalę znaczeń powieści faktem „odejścia” Tolstoja z Jasnej Polany. Znaczący fakt biografii pisarza, będący w koncepcji symbolisty „ostatecznym” gestem geniusza, funkcjonuje w interpretacji jako, wzbogacona uniwersalnymi treściami pozatekstowymi, kategoria estetyczna, tu, dla dzieła określająca. Ostatnia powieść Tolstoja – artystycznie nie spełniona, bo zubożona przez nieprawdziwą ewolucję Niechludowa, sterowaną przez natrętne moralizatorstwo autora – zyskuje nowy, uniwersalny wymiar. Metoda dointerpretowania utworu *Zmartwychwstanie* przez, jak byśmy to określili, „symboliczny fakt” pozatekstowy obfituje w wiele znaczeń. 1) Dopiero w ostatnim członie szeregu artystycznych kreacji od Puszkina poprzez Gogola i Dostojewskiego do Lwa Tolstoja upatruje Biely możliwość przesilenia „tragedii twórczości”, domyślnie, tragizmu samego dzieła. 2) Możliwość takiego odczytania jest wszelako potencjalna i doraźna, bowiem – w myśl uogólnionej tu konkluzji Bielego, odniesionej wprost do Dostojewskiego – pozatekstowa wiedza o Rosji zawieszona nad przepaścią jest bodaj nieprzewycięzalna. Wprawdzie święty gest Tolstoja, wynoszący Astapowo do rangi centrum – z symboliką nieograniczonej przestrzeni zimowego pejzażu wsi rosyjskiej, z kontekstem Tolstojowskiego prawosławia – mógłby przywrócić równowagę idei Rosji, ale sam ten gest wydaje się w swej czystości podejrzany. Albowiem Biely nie jest w stanie oddzielić jego wielkości od – jak sam uważa, nie wykluczonej – możliwości obłędu autora *Zmartwychwstania*. Tak odczytana tu propozycja metodologiczna autora *Petersburga*, ujawniająca także wewnętrzny stan pisarza, generalnie może rzutować na zinterpretowanie wymienionej powieści. Takie mianowicie, dla którego tzw. ogólna wymowa dzieła zamknie się w spostrzeżeniu, iż kąt nachylenia Petersburga (Rosji), zawieszony nad przepaścią, uległ zaostreniu w stosunku do dziewiętnastowiecznej wizji tego miasta-symbolu. Świat równi pochyłej, realizując się zgodnie z prawami groteski Bielego, odnalazł ambiwalentną nierozłączność stanu samozagłady-samoocalenia. Taka patologiczna sytuacja zapewnia mu trwanie już niejako poza wewnętrzną koniecznością wstrząsu, totalnej katastrofy, która byłaby szansą dla przywrócenia ładu.

<sup>12</sup> G. Lukács (wg M. Mikulaszek), *Żanrowye izmijenienija russkoj sowietsoj dramaturgii*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1973, t. 16, z. 3, s. 5-33.

Podkreślmy w tym miejscu, iż epilog nie ma nic wspólnego z tzw. muzycznym akordem poematu Błoka *Dwunastu*<sup>13</sup> ani z możliwością osiągnięcia harmonii, jak to ma miejsce w dramacie lirycznym *Buda jarmarczna*, w którym poetyka teatru dell'arte zostaje wchłonięta przez metafizyczną perspektywę misterium<sup>14</sup>. Ponadto ewentualnej powagi epilogu nie dopełnia żaden ostateczny gest Biełego poza dziełem. Zatem proponowana, czy raczej marzona, przez rosyjskiego symbolistę „szczelina religijna” nie znajduje w tak rozumianym świecie żadnej racji bytu; przeto nie może zaistnieć także w sferze idei.

Tak pokrótce można byłoby opisać proces treściowego dopełniania się eseju i powieści Biełego, gdyby nie inspirowana wymienionymi formami literackimi możliwość innego ich odczytania. Tym bardziej, że przystaje ona do współczesnych nam dokonań takich literaturoznawców, jak: Gaczew, Toporow, Kedrow, czy Chaliziew, by wymienić tylko niektórych spośród tych, którzy formę artystyczną, z istoty swej otwartą, traktują jako całość<sup>15</sup>. W takiej perspektywie badawczej scala się pozorny rozróżnienie *Jeźdźca miedzianego*, a wizję Petersburga Dostojewskiego określa się według hellenistycznej koncepcji budowy świata, opartej na jedności czterech żywiołów. Stwarza to możliwość usytuowania powieści Andrieja Biełego w linii ciągłej od Puszkina poprzez Bułhakowa, – którego badacze skłaniają się także ku poszukiwaniu optymalnie pojemnej zasady odczytania tekstu, koncentrując się, na przykład, na kontekście „dom” – do współczesnej literatury radzieckiej. Chodzi tu przede wszystkim o utwory Czingiza Ajtmatowa, Walerija Rasputina, Wasyla Szukszyna, Anatola Kima. Zauważmy ponadto, że literackim praktykom artystycznym towarzyszy podobne zjawisko, chociażby w sztuce filmowej, że wspomnimy znakomity film Łarisy Szepitko *Wniebowstąpienie*, zrealizowany na podstawie utworu Wasyla Bykowa *Sotnikow*. Za sprawą odwołania się do biblijnego zdarzenia, ukrzyżowania Chrystusa, problematyka moralna pierwowzoru została przesunięta do wymiaru chrześcijańskiego tragizmu. Zjawisko przejścia (przechodzenia) formy artystycznej w jej wyższy wymiar<sup>16</sup> (w podanym przykładzie na styku dwóch dzieł, dwóch rodzajów sztuki) stanowi coraz częściej materiał do współczesnych metodologii. Z najnowszych badań literatury rosyjskiej wynika, że powieści Dostojewskiego stanowią prowokujący wręcz materiał do obserwacji zjawiska transcendencji wewnątrz jednego tekstu artystycznego. Dzieła prozatorskie autora *Biesów* czy twórczość Borysa Pasternaka mogą przekonywać o tym, że

<sup>13</sup> E. Etkind, *Diemokratija opojasannaja buriej. O muzykalnopoieticeskom strojenii poemy Błoka „Dwienadcať”*. W: Błok i muzyka, pod red. G. A. Orłowa, Leningrad-Moskwa 1972.

<sup>14</sup> Zob. przypis 3 oraz: D. M. Pocepnia, *Proza Błoka*, Leningrad 1976; H. Chałacińska-Wiertelak, *Fenomen teatru Błoka*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego” 1985, s. 51-57.

<sup>15</sup> Zob. przypis 4 oraz: W. N. Toporow, *Poetika Dostojewskiego i archaiczyne schiemy mifologiczesczego myszlenija*. W: Problemy, op. cit., s. 91-147; U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

<sup>16</sup> J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.

samotranscendencja jak gdyby uzasadnia niszczenie gatunku, a nawet rodzaju sztuki, a więc przekroczenie statusu ontologicznego dzieła przez jego sens.

Utwór Andrieja Bielego *Petersburg* intryguje sposobem realizacji artystycznej uwłaczającej wzorcowi jakiegoś dzieła idealnego, który – wobec prowokująco negowanej równowagi – należałoby określić, stworzyć. Nakaz taki zdaje się potwierdzać pytanie autora eseju o rezultat „przeznania chaosu przez formę”, wprowadzenie przezeń zgeometryzowanego „porządku” (w opisach miasta) do świata klaunady, z jednej strony, oraz miejsce i funkcję tzw. intencji dzieła w praktykach i w teorii symbolistów, z drugiej. W związku z tym zachodzi duże prawdopodobieństwo, iż dzieło Andrieja Bielego i jego esej – traktowane jako nierozdzielna całość – mogą ujawnić fenomen zjawiska samotranscendencji formy artystycznej; tu, pomyślanej czy raczej przeczutej jako swoisty sposób tworzenia. Tekst eseju i tekst powieści stanowiłyby materiał egzemplifikacyjny do tezy o dwukierunkowym przekraczaniu formy. Symbolistyczno-ekspresjonistyczna podwójność powieści *Petersburg*, z jednej strony, i metaforyczna interpretacja obfitująca w konkretne filologiczne wnioski w eseju Bielego, z drugiej, mogą wzbogacić problem.

ХАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

#### ФЕНОМЕН ПЕТЕРБУРГА АНДРЕЯ БЕЛОГО. РОМАН И ЭССЕ

##### Резюме

Проведенный анализ – трактующий *Петербург* Андрея Белого как синдром нескольких художественных видений феномена города, метонимии России – способствует постановке нескольких тезисов. Роман Белого интригует таким способом художественной реализации, которая опровергает какую-то модель идеального художественного произведения. Произведения, которое – при наличии опровергаемой идеи равновесия – следовало бы определить, создать. Такой императив, на наш взгляд, подтверждает вопрос автора эссе (*Трагедия творчества – Достоевский и Толстой*) о результате столкновения хаоса и художественной формы введение им геометризованного „порядка” в мир клоунды, с одной стороны, и с другой – место и функция внутренней установки (намерения) в художественной практике и в теории символистов.

При наличии таких решений кажется обоснованным мнение, что в художественном контексте Белого (т.е. в романе и эссе как неразделимом целом) можно наблюдать явление внутреннего перехода (самотрансундирования) художественной формы: в данном случае – перехода в двух направлениях. Символистски – экспрессионизируется двойственность романа *Петербург*, с одной стороны, и с другой – метафорический язык интерпретации прозы Достоевского и Толстого при наличии филологических наблюдений в очерке Белого могли бы углубить проблему.

THE PHENOMENON OF *PETERSBURG* OF ANDRIEI BIELYI.  
THE NOVEL AND THE ESSAY

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

Summary

The analysis of Andriei Bielyi's novel *Petersburg* extended by an essay *Tragedy of creation – Dostoyevsky and Tolstoi* and understood as a syndrome of many artistic visions of the city metonymy of Russia, led to the following theses.

I. Bielyi's novel while ostentatiously shaking the idea of harmony negates some ideal model of the work which should be recreated. Such an imperative is directed to the recipient of the novel and of the above mentioned essay.

II. In this whole work by Bielyi we can observe the phenomenon of internal transition (self-transcendence) of artistic form. Symbolistic-expressionistic duplicity of the novel *Petersburg* on the one hand, and the metaphoric language of Bielyi in the interpretation of Dostoyevsky's and Tolstoi's prose with the simultaneous presence of deep philological observations might deepen this problem.