

На правах рукописи

РАЗУМОВА Александра Олеговна

**РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»:
ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА
ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Томск – 2006

Работа выполнена на кафедре романо-германской филологии
ГОУ ВПО «Томский государственный университет».

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Арам Айкович Асоян

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Татьяна Тимофеевна Уразаева

кандидат филологических наук, доцент
Анна Сергеевна Сваровская

Ведущая организация ГОУ ВПО «Санкт-Петербургский
государственный университет»

Защита состоится « 30 » ноября 2006 г. в ____ часов ____ минут на
заседании диссертационного совета Д 212.267.05 при ГОУ ВПО
«Томский государственный университет» по адресу: 634050, г. Томск,
пр. Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке
Томского государственного университета.

Автореферат разослан « 23 » октября 2006 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
профессор

Л.А. Захарова

«Петербург» концентрирует в себе новаторскую суть творчества Белого и занимает несомненно важное, но еще недостаточно осмысленное место в литературном процессе начала XX века – периода, от которого ведет отсчет современный этап европейской культуры. Несмотря на активное изучение романа, адекватный подход к его художественному миру до сих пор не найден. **Актуальность** диссертации определяется потребностью в выработке такого подхода. Стало традицией рассматривать «Петербург» как символистский роман (Л. Силард, Л.К. Долгополов, С.П. Ильёв, Н.В. Барковская, Л.А. Колобаева и др.), но это лишает роман принципиальной для него смысловой многомерности и перспективы, замыкая его в статичную смысловую парадигму. Необходимо учитывать отличие специфического «символизма» Белого от «символизма» в общем понимании. В итоговой по сути статье «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928) Белый трактует свой «символизм» как особый гносеологический механизм взаимодействия внутреннего и внешнего, определяющий своеобразие его личности и творчества, что является исходной посылкой данного исследования.

Научная новизна диссертации состоит в выведении «Петербурга» из исследовательской парадигмы «символистского романа» и рассмотрении его в перспективе литературы XX века. Объектом исследования становится фундаментальный принцип художественной организации романа. Он усматривается в особой природе текстопорождения, обусловленной сущностной для Андрея Белого гносеологической интенцией, которая лежит в основе архитектоники «Петербурга». Текстопорождение рассматривается как динамическая реализация архитектоники, механизм её непосредственного оформления в художественный текст. Такой подход предполагает обнаружение единых архитектурных принципов, связывающих изначальную бытийную интуицию писателя, опыт чувственного и рационального освоения мира и их художественное воплощение в романе. Он позволяет максимально адекватно отразить специфику творческой индивидуальности Андрея Белого и на этой основе включить «Петербург» в органичный для него контекст литературной и философской мысли XX века.

Материалом исследования является роман «Петербург» «сириновской» редакции 1913–1914 гг., «Симфонии», статьи и мемуары Белого, а также широкий круг произведений русской и зарубежной литературы, составляющих необходимый контекст.

Целью исследования является выяснение принципов художественной гносеологии Андрея Белого и механизмов её текстовой реализации в

«Петербург». Достижение цели предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотрение специфики субъектно-объектных отношений;
- исследование способов изображения предметного мира;
- исследование способов изображения человека;
- определение специфики авторской позиции;
- анализ нарративной организации;
- выявление общности романа «Петербург» с тенденциями культуры XX века;

– осмысление роли «Петербурга» по отношению к «петербургскому тексту» русской литературы

Методологическую базу исследования составляют работы философского, культурологического, теоретико-литературного характера (Р. Барта, Н. Бердяева, Ю.М. Лотмана, М.К. Мамардашвили, И.П. Смирнова, В.Н. Топорова, В.И. Тюпы, М. Хайдеггера и др.) и концепция исторической поэтики С.Н. Бройтмана. В работе использованы культурно-исторический, феноменологический, структурно-семиотический, поэтико-типологический методы.

На защиту выносятся следующие положения:

– Основной характеристикой художественного мира «Петербурга» является его гносеологическая доминанта, отражающая фундаментальную бытийную интуицию самого Андрея Белого, которая описана и теоретически осмыслена им в статьях (прежде всего «Почему я стал символистом...»), а в романе выступает как его архитектурная основа.

– Гносеологическая модель, реализуемая в романе, кардинально отличается от традиционной для европейской культуры рационалистической модели, отражающей антропоцентрическую перспективу мировидения, прежде всего устранением оппозиции субъекта и объекта, что обуславливает радикальную перестройку всей совокупности принципов художественного миромоделирования.

– Специфику изображения предметного мира в романе составляет его неотделимость от субъективности человека, которая выступает как способ конституирования вещей, но и сама конституируется через них. Субъектное превосходство человека над предметным миром снимается фактором телесности, выступающим как неотъемлемый элемент сознания.

– Специфику изображения персонажей в романе определяет то, что оно строится в логике не воспроизведения целостной личности, а художественной организации текста. Персонаж включается в образные парадигмы (прежде всего зоологический и математический дискурсы), опровергающие абсолютность гуманистической модели мира.

– Нарративная организация романа характеризуется прежде всего

отказом от позиционирования автора в качестве высшей ценностно-смысловой инстанции, что обуславливает самодостаточность специфической дискурсивной логики в развёртывании нарратива. Для осмысления нарративной структуры «Петербург» оказываются адекватны такие исследовательские категории, как «текст», «нарратор», «скриптор», «смерть автора», «письмо».

– Новой художественной природой «Петербурга» определяется его специфическая интертекстуальность. Открыто и подчеркнуто используемые в романе культурные модели выступают как знаки, утратившие свое ценностно-смысловое наполнение, и несут содержание принципиально иного типа.

– Роман Андрея Белого завершает «петербургский текст» русской культуры, полностью реализуя его потенциальные возможности именно как текст. Ключевая для «петербургского текста» проблематичность онтологического статуса личности, реализующаяся здесь в гносеологическом аспекте, выступает как основной текстопорождающий механизм, определяющий содержание и структуру всех уровней произведения.

– В «Петербурге» в полной мере осуществляется тенденция, присутствующая уже в «Симфониях», где символистская дуально-иерархическая модель мира утратила свою тотальность. Принципиальное расхождение А. Белого с символизмом заключается в отказе от ориентации на метафизический Абсолют и утверждении постметафизической концепции мира. Роман «Петербург» впервые в русской литературе масштабно репрезентирует характерную и актуальную для начинающейся эпохи концепцию мировидения и соответствующие способы ее художественной реализации.

– Концептуальная основа художественного мира в «Петербурге» соответствует магистральным тенденциям европейского философского мышления XX века (снятие рационалистической оппозиции субъекта и объекта; преодоление разделения гносеологии и онтологии; вовлечение в сферу гносеологии непосредственных бытийных интуиций и телесного опыта; переориентация метафизики на Ничто). Концентратом этих философских представлений является «мозговая игра», выступающая в романе как реализация механизма текстопорождения. Такая художественная организация романа включает его в контекст модернистской литературы XX века.

Основная часть работы состоит из трех глав; в первой и второй анализируется художественное воплощение в романе двух основных

компонентов гносеологического акта («объекта» и «субъекта»), а в третьей – механизм текстовой реализации их взаимодействия.

Теоретическая значимость диссертации заключается в осуществлённом на материале творчества Андрея Белого осмыслении связи между гносеологическим и текстовым уровнями архитектоники произведения.

Практическая значимость обусловлена возможностью использовать материалы диссертации при подготовке общих курсов по истории русской литературы, спецкурсов и семинаров по творчеству А. Белого и проблемам поэтики прозы XX века.

Апробация работы. Основные положения диссертации изложены в докладах на Международных научных конференциях «Русская литература в современном культурном пространстве» (ТГПУ, 2004) и «Чеховские чтения в Ялте» (2004); на VI Филологических чтениях «Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении: мета- и реинтерпретация» (Новосибирск, ИФМИП НГПУ, 2005); на Всероссийских конференциях «Наука. Технологии. Инновации» (Новосибирск, НГТУ, 2005), «Художественный текст: варианты интерпретации» (Бийск, БПГУ, 2006), «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (ТГУ, 2001, 2002, 2003, 2005, 2006), «Наука и образование» (ТГПУ, 2005, 2006).

Структура работы определяется поставленными задачами и предметом исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 326 наименований.

Основное содержание работы

Во **введении** представлена краткая история изучения вопроса; обосновывается тема исследования и её актуальность; формулируются цели и задачи, определяется методологическая база; раскрываются основные положения, выносимые на защиту, и научная новизна работы.

Глава 1 «**Специфика изображения предметного мира в романе Андрея Белого “Петербург”**» включает 5 разделов. В разделе 1.1 «**Предметный мир как репрезентация концепции культуры А. Белого**» при анализе предметного мира раскрывается радикальная новизна представлений Белого о культуре. Она предстаёт как отчужденная от человека сфера, не несущая доступных ему смыслов и ценностей. Наиболее репрезентативен интерьер дома Аблеуховых – набор чисто декоративных фрагментов восточной и западной культуры разных эпох, отражающий концепцию истории как набора случайностей, не выстраивающихся в осмысленную последовательность; привычная корреляция между миром и человеком разрушается. Радикальность

позиции Белого раскрывается через сопоставление «Петербурга» с «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда – одним из наиболее новаторских произведений конца XIX века, – где предметный мир так же декоративен. Если у Уайльда эстетическая система ценностей утверждается вместо «устаревшей» этической, то у Белого дискредитируются они обе, а на их место выдвигается гносеологический модус изображения предметов. Таким образом, «Петербург» предстаёт как качественно новый этап миромоделирования по сравнению со столь недавней эпохой рубежа веков.

Старинность вещей в доме Аبلеуховых актуализирует также сопоставление «Петербурга» с традицией русского классического романа, в частности «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева, где персонаж через предметную среду укоренен в родовой целостности. У Белого понятие рода переходит из семантического поля фамильной наследственности в категориальное поле логического обобщения, что полностью устраняет трагизм, связанный у Тургенева с осмыслением бытийного жребия человека.

В гносеологическом аспекте это определяется дистанцированностью предметного мира от персонажей: вещи, продукты культуры, утрачивают функцию посредничества между конкретным человеком и миром. Предметы перестают быть знаками; отсутствие кода для прочтения культурной информации означает не только её «закрытость», но и сомнение в её осмысленности (показательна фальсифицированность элементов интерьера). Так намечается перспектива осмысления культуры как набора симулякров, реализовавшаяся в XX в. Проясняется специфическая позиция Белого по отношению к западной и восточной культуре. Как и многие современники, он питает интерес к Востоку как альтернативе «трухлявой» Европе, но, в отличие от многих, не утверждает его превосходства, а возвещает о кризисе культуры как таковой. В Египте при восхождении на пирамиду он болезненно пережил ощущение заброшенности Я в пустоту, осмыслив его как суть соотношения человека с миром. Это ощущение входило в изначальную бытийную интуицию Белого и проявилось уже в «Симфониях», где на месте символистского Абсолюта приоткрывается пустота; но теперь оно оформилось в концептуальный «мысле-образ», развернувшийся вскоре в «Петербурге» как гносеологическая основа его художественного мира. По своей органичности и закономерности для Белого и важности для его дальнейшего творчества пережитый на пирамиде «дикий ужас» сопоставим с «арзамасским ужасом» Л. Толстого, но кардинально

отличается от него выводами не духовно-нравственного, а гносеологического характера.

В разделе 1.2 **«Вещь как средство конституирования пространства»** рассматривается репрезентирующая функция вещей по отношению к миру, остающемуся за рамками непосредственного изображения. Вводимая таким образом пространственная перспектива имеет три уровня предметной оформленности. 1) Умозрительное представление пространства (в виде карты, схемы), лежащее в основе конкретных представлений о мире; на этом уровне вещь имеет нулевую презентацию. 2) Представление (связанное прежде всего с образом Востока), принципиально анонимное и недостоверное, претендующее на роль высшей логики, обосновывающей всю мировую историю и географию, но на деле раскрывающее их мистифицированность; оно реализуется через многочисленные восточные реалии. 3) Географическое пространство, пропущенное сквозь субъективность персонажей; оно максимально онтологизирует вещь, из пространственной системы переводя её в субъективное время персонажа. В результате объективная история и география полностью нейтрализуется, а вещь предстаёт как принципиально открытая и незавершённая смысловая перспектива, её целостный образ становится невозможным.

Такое размывание объективного мира происходит вследствие устранения традиционной для европейского гносеологического рационализма оппозиции субъекта и объекта. Это наглядно реализуется в мотиве зеркального отражения, который разрабатывается уже в «Симфониях». Невозможность видеть в мире что-нибудь кроме себя самого предстает в «Петербурге» как специфика человеческого мировосприятия.

В разделе 1.3 **«Сюжетная роль предметного мира»** рассматривается изменение соотношения человека с миром: в начале романа персонаж занимает традиционную позицию идеального гносеологического субъекта по отношению к миру-объекту. Но сюжетные события, связанные с бомбой, актуализируют для персонажа материальную сторону мира и его собственную телесность, так происходит снятие привычной субъектно-объектной оппозиции, характерное для философского мышления XX века. Если на первом этапе индивидуальные черты персонажа сублимированы к чистому сознанию, то на втором, в результате непосредственного соприкосновения своей телесностью с материей мира, персонаж приходит к неким до-индивидуальным переживаниям. Ни начало, ни итог этого движения не дают привычной для литературы целостности и определённости образа человека.

Переход между двумя состояниями совершается под действием *«сардинницы ужасного содержания»*. Центральное событие романа разворачивается именно вокруг вещи. Бомба образует метафизический центр предметного мира и задаёт универсальную модель вещи вообще. С ее помощью моделируется чистая гносеологическая ситуация – познание сущности вещи. Весь сюжет, таким образом, прочитывается как история гносеологического события – взрыва привычных для человека отношений с миром, – в результате которого преодолевается традиционная рационалистическая позиция. Телесность, которая актуализируется для персонажа под влиянием угрозы взрыва, выступает в гносеологическом аспекте, ставя под вопрос его уверенность в своей субъектности.

Собственная телесность открывается персонажем как нечто чуждое до отвращения и неотделимое от окружающего мира; закономерно как совпадение физиологических ощущений у разных персонажей, так и слияние их с космическими процессами. (Космические образы активно использовались и в *«Симфониях»*, но там они выступали как феномены сознания персонажа, без участия телесности.) Преодолевая рамки субъективности, персонаж получает необыкновенно широкую гносеологическую позицию, но одновременно теряет свое Я, возвращаясь в единую массу вещества. Взрыв моделирует ситуацию полного исчезновения границы между субъектом и объектом (по сути – субъекта и объекта как таковых), обращения их в аморфную субстанцию. Человек изымается из традиционной культурно-смысловой парадигмы и открывает свою заброшенность в пустоту. Сопровождающий это открытие ужас наделяется семантикой, близкой к трактовке страха перед «ничто» у Хайдеггера.

В разделе 1.4 **«Специфика соотношения предметного мира и персонажа»** рассматривается специфическая проблематизация в романе онтологии предметного мира, связанная с гносеологической активностью персонажей, которые конституируют его в актах восприятия, но и сами тоже конституируются в этих актах восприятия, между которыми не прослеживается логика психической жизни, а зияет пустота. Сознание персонажа задает схему, которой обосновывается существование вещей. Но сама схема, будучи выражением субъективности персонажа, лишается абсолютности и верификации. Это исключает построение законченного и определённого целого, картины мира как устойчивой системы, что принципиально для поэтики *«Петербурга»*. Устраняются сами критерии допустимости, традиционно связанные с объективно мыслимым правдоподобием, эстетической или этической ценностью.

Предметный мир изображается как неотделимый и от мыслительной

сферы, и от физических ощущений персонажей. С одной стороны, это проявление аморфности внешнего мира: лишённый определённости, он размывается, перетекая и в мышление, и в физиологию человека. С другой стороны, это свидетельство проницаемости человека для любых воздействий извне. Сам способ взаимодействия персонажей с предметами (то, как они всё время спотыкаются, роняют, путают вещи) дискредитирует позицию человека. Он не возвышается над предметным миром, но при этом подвергает сомнению онтологическую континуальность существования вещи. Поэтому предметный мир в «Петербурге» всегда изображается в модусе недоверности, иллюзорности. Эта онтология иллюзорности укореняется в безличной субъективности, и конкретный персонаж здесь не важен: он лишь включается в общий механизм «мозговой игры», утверждая в своём сознании эту иллюзорность. В «Симфониях» «кажимость» означает семиотизированность мира: импрессионистические детали вводятся в искусственно конструируемую стилизованную парадигму, что соответствует отмечаемой И.П. Смирновым парадигматичности символизма; в «Петербурге» реализуется постсимволистская синтагматичность.

Предметный мир предстаёт как бессмысленное нагромождение вещей, сквозь которое вместо глубинной основы просвечивает Ничто. Недаром в составе предметного мира наряду с вещами особое место занимают отражения, отблески; в них реализуется некое промежуточное состояние материи – между вещественной оформленностью и нематериальностью. Мир может представать в виде разрозненных, случайных предметов или сплошной аморфной вещественности. Это соответствует разным состояниям гносеологической активности персонажа; но в любом случае персонаж не способен оперировать конкретными предметами. Предметы неотделимы от субъективных ощущений персонажа, но, несмотря на это, не коррелируют с его психикой: они внезапно врываются в сознание, и без того наполненное беспорядочными переживаниями, внося в него дополнительный хаос. Мир выступает как чуждый и непонятный для человека как в своей глубинной сути, так и на поверхности.

Таким образом, онтология внешнего мира признаётся условной и вторичной по отношению к гносеологии; за конечную инстанцию утверждения объективности мира берётся мыслительная схема, которая сама подвергается сомнению. Точка отсчёта, задающая критерии оценки, остается не выявленной. Поэтому претензия на конечное, полное обоснование статуса предметного мира упирается в неverifiedируемость

онтологии. Гносеологическая ситуация намеренно запутывается: происходит и дискредитация персонажа с позиции как бы объективного мира, и раскрытие неподлинности, фиктивности самого этого мира, в котором нагромождение предметности совмещается с Ничто.

Персонажи реализуют различные установки по отношению к вещам; но можно отметить две крайние точки: наивно-непосредственное, безусловное доверие к вещам – и тотальное сомнение, ощущение эфемерности всего, возникающее как из абстрактных рассудочных представлений, так и из уникальности непосредственного опыта общения с вещами (прежде всего с «сардинницей»). По отношению к вещам моделируется специфическая познавательная ситуация, связанная с мотивом «*то же всё, да не то*»; он обозначает фиксируемые сознанием (а точнее – подсознанием) персонажа сдвиги в мире, вызванные сдвигом, распадом самой точки зрения.

Специфическую гносеологическую концепцию предметности в «Петербурге» наглядно выражают многочисленные образы, занимающие промежуточное положение между живым и неживым, материальным и нематериальным, человеческим и вещественным и др. (портреты; животные, включённые в интерьер; статуи). Само их обилие – важная характеристика модели мира, в частности, такого её параметра, как место человека в мире.

Суть соотношения человека с предметным миром А. Белый сформулировал в статье «Почему я стал символистом...», анализируя свое детское мировосприятие, которое предстаёт как специфическая игра с вещью: это «символистская» (в специфической терминологии Белого) форма взаимодействия, синтезирующая познание и творчество и нацеленная на достижение особого («символического») переживания, в котором растворяются субъект и объект. Это состояние характеризует изначальное соотношение человека и мира, оно предпослано каждой конкретной ситуации их встречи; как гносеологический механизм экспликации этого соотношения выступает игра, которая и становится конструктивным принципом в романе «Петербург».

В разделе 1.5 «**Предметный мир в текстовой реализации**» предметный мир рассматривается в аспекте принадлежности к событийному плану нарративного дискурса и к описанию, которое регулируется прежде всего эстетической логикой, определяющей отбор референтного материала и обеспечивающей осмысленность изображения мира; в «поэтике художественной модальности» она особенно репрезентативна для понимания специфической нарративной стратегии автора. В «Петербурге» выявление этой логики принципиально проблематично. Это

проявляется, например, в описаниях интерьеров у разных персонажей, где то и дело нарушается установившаяся было для читателя инерция. Это раскрывает специфическое соотношение между словом и вещью в «Петербург». Слово как культурный способ гносеологического овладения вещью оказывается крайне ненадёжно. Словесная (и следовательно, мысленная) власть человека над вещами исчезает. Персонажи выражают недоверие к номинации вещи, обнаруживая отсутствие прямого соответствия между вещью и словом, и даже оснований для такого соответствия. Альтернативный способ контакта с вещью – непосредственное восприятие её – даёт принципиально новое видение, но с ним сопряжена утрата субъектной позиции. В результате гносеологическая активность персонажей проявляется единственно в самом обнаружении несостоятельности привычных способов взаимодействия с миром – языка и мышления. Для самого Андрея Белого открытие гносеологической сложности соотношения слова и вещи было детской интуицией, подробно проанализированной им в статье «Почему я стал символистом...»; ранее подобные идеи изложены в статье «Магия слов» (1909). Такое соотношение слова и вещи прослеживается в перспективе литературного процесса на примере «Тошноты» Ж.-П. Сартра.

Таким образом, первичная, объективная онтология предметного мира в «Петербурге» подвергается радикальному сомнению. Человек и мир в романе утрачивают свою прежнюю чёткую субъектно-объектную диспозицию. Именно это новое соотношение составляет гносеологическую суть «символизма» Андрея Белого, соответствующую магистральной линии развития философской мысли и искусства XX века, где многогранно исследуется проблема абсурда и гносеологического тупика.

В главе 2 «**Специфика изображения персонажа в романе Андрея Белого “Петербург”**» рассматривается концепция человека и особенности ее художественного выражения. Изображение человека в «Петербурге» соответствует неклассической поэтике художественной модальности: «личность уже перестает пониматься как монологическое единство, а предстает как “неопределённая” и вероятностно-множественная»¹. Персонаж выступает не как уникальный индивидуальный образ,

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика (Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Ч. 3). М., 2004. С. 253.

воссоздающий нравственно-психологическую целостность личности, а как элемент всеобъемлющего гносеологического процесса.

Глава состоит из трех разделов. В разделе 2.1 **«Персонажи “Петербург” как трансформация культурных моделей»** исследуется такая особенность романа, как откровенное и акцентированное «цитирование», смысл которого принципиально не поддается экспликации. Оно формирует персонажа, соответствие которого привычным литературным типам – только мистификация. Благодаря такому соотношению с культурными моделями в персонаже проблематизируется сама возможность разграничения «чужого» и «своего», сущностного.

Трансформация культурных моделей анализируется на примере Аблеуховых. В «Петербурге» актуализируются два основных варианта традиционного прочтения модели «отец и сын» (библейско-евангельский, где отец представляет метафизическую истину, от которой временно отпадает сын, и нововременный, отражающий поступательное движение истории), но ни один не принимается полностью: и библейский, и исторический коды в самом начале романа перекрываются иронией. Семантика родственности, определяющей соотношение двух Аблеуховых, разнообразно варьируется, создавая принципиальную для романа смысловую неопределенность. Она размывает границы их «внутреннего мира» как на бессознательном, так и на рационально-логическом уровне. «Логика» является поверхностным слоем «мозговой игры», основание которой скрывается в глубинах психики. Отношения персонажей выстраиваются как ряд дискретных субъективных восприятий, смысловые связи между отцом и сыном распадаются, так что снимается сама проблема «отец–сын».

Постепенно входящий в роман мотив детства объединяет Аблеуховых, но не традиционным для культуры возвращением к изначальной гармонии с миром. Цитата из баллады Гёте «Лесной царь» вводит иную модель, где отец и сын выступают как «человек вообще», сталкивающийся с Ничто. Так происходит возвращение к непосредственному, не искаженному культурными формами отношению между субъектами.

В разделе 2.2 **«Внутреннее» и «внешнее» как онтологические / гносеологические модусы персонажа»** утверждается, что взаимодействие персонажей «Петербурга» происходит как реализация гносеологической направленности на Другого. Эти отношения строятся как «субъектно-субъектные» (что характерно для философской мысли XX в.) и одновременно «объектно-объектные», т.к. оба субъекта вовлекаются в

универсальный безличный механизм «мозговой игры».

Персонаж пребывает в процессе конституирования через восприятие других, вне которого практически не имеет свойств или даже не существует вообще. Но познавательные усилия не дают и в принципе не предполагают окончательного результата. Если в «Симфониях» выявляется привычная иерархия сущности и явления, то в романе мимолётные образы вытесняют «сущностное» содержание человека. Аналогия с масками, связанная с интерпретацией «Петербурга» в рамках символизма, не срабатывает ввиду отсутствия этого потаенного содержания. Раскоординация между внешним и внутренним планом соответствует тенденциям культуры XX века. Образ каждого персонажа оформляется не в модусе однозначной самоидентичности, а в виде неограниченного набора вариантов решения гносеологической задачи. В разделе рассматривается построение образов Аполлона Аполлоновича, Дудкина, Липпанченко.

Традиционные сюжетные соотношения персонажей («любовный треугольник», отец–сын и др.) вытесняются связями принципиально иного типа. Так, одни и те же мотивы свободно перемещаются между разными образами. В «Симфониях» такие взаимоотражения персонажей обусловлены стремлением уловить Абсолют в его многоликих проявлениях. В «Петербурге» же они связаны с принципиальной размытостью границ персонажа. Один персонаж предстаёт в разных вариантах, которые могут даже выступать как самостоятельные фигуры с отдельной номинацией. Персонажи постоянно балансируют на грани между индивидуальной выделенностью и растворением в толпе (более того – в животной или даже неодушевленной материи) на уровне как телесности, так и мысли. Исчезновение-слияние как основная модальность изображения человека в «Петербурге» актуализирует тему смерти, выступающей в гносеологическом аспекте: как устранение границ Я вследствие познавательных интенций сознания, которое, не достигая никакого предела, растворяется в Ничто. Так действует универсальный механизм «расширения», являющийся одним из основных структурно-образных лейтмотивов романа и находящий наиболее полное выражение в центральном сюжетном событии – взрыве.

В разделе 2.3 «**Духовное и материальное в структуре персонажа**» показана трансформация в «Петербурге» традиционной концепции человека: душа, ум, тело, представлявшиеся имманентным человеку иерархизированным единством, отчуждаются от него, действуют по неподвластной персонажу логике. Сознание разлагается на множество универсально-безличных элементов и как высшая инстанция устраняется.

Мышление предстаёт как самодовлеющий процесс, вовлекающий в себя одинаково пассивных перед ним персонажей и неотделимый от их телесно-физиологических процессов и материи мира (что эксплицируется в определении «*мозговая игра*»). Этим размывается основополагающая для европейской культуры оппозиция духовного и материального и противопоставление мыслящего субъекта миру-объекту, что соответствует тенденциям развития философии. Тело освобождается от культурных коннотаций и выступает как совокупность работающих органов, что исключает критерий красоты, традиционно соотносимый с другими ценностными категориями. Происходит разрушение персональной целостности человека, характерное для литературы XX века.

Персонаж, лишенный собственной завершенности, получает значение в зависимости от образно-смысловых парадигм, выбор которых ничем не ограничен, к тому же его место в такой парадигме варьируется. Это наглядно проявляется в использовании сравнений: ими персонаж вводится в некий обобщённый дискурс, который не только стирает конкретные различия, но и устраняет родовые, собственно человеческие свойства персонажей. В романе разворачивается несколько таких дискурсов, мы остановимся на двух, представляющих собой как бы крайние точки. Соответственно в разделе выделяются два параграфа.

В параграфе 2.3.1 «**Зоологический дискурс**» рассматриваются сравнения с животными и насекомыми (прежде всего с пауком), выявляющие специфическое место человека в мире. Если в «Симфониях» зоологические мотивы имеют в основном ценностно-иерархическую семантику, которая определяется моделируемой в тексте культурной парадигмой, то в «Петербурге» они используются иначе, выступая в трех функциях. 1) Эмоционально-оценочная: сравнение с пауком сохраняет традиционную негативную окраску, но лишается этической мотивировки; оно выражает не ценностное отношение, а инстинктивно-эмоциональное переживание чуждости Другого, являясь одной из граней того экзистенциально-гносеологического ужаса, о котором говорилось выше. Перспективы подобного функционирования зоологических мотивов прослеживаются в «Тошноте» Ж.-П. Сартра. 2) Изобразительная: сравнение как визуальная ассоциация с персонажем. Здесь принципиально важна полная свобода: любой персонаж может сравниваться с любым животным (например, Николай Аполлонович сравнивается с лягушкой, пауком, мухой, курицей, слоном, мышью), что в итоге ведет к сущностному размыванию границ человеческого облика. Зоологичность концентрируется в образе Липпанченко, выступающего как сгусток материи, на который направлены гносеологические усилия других; но и

сам он выражает утробно-физиологическое стремление «понять», что свидетельствует о принципиальном для «Петербурга» духовно-материальном и субъектно-объектном синкретизме. Зоологическая образность в различных семантических проекциях (отвратительность, агрессивность, инстинктивность и др.) выступает как выражение общих гносеологических закономерностей, относящихся в равной мере к человеку и к вещам (прежде всего к бомбе). Человек и мир сливаются в аморфную субстанцию; ее примером является уличная толпа-«многоножка», «икра». 3) Сюжетомоделирующая: зоологические мотивы как образное выражение сюжетной схемы, которая сводится к метафорам «паук, плетущий паутину для мухи», «мышь, пойманная в мышеловку». Но такие метафорические модели реализуются в тексте фрагментарно и вариативно, что свидетельствует о принципиально новой природе целостности «Петербурга»: разорванность сюжета на части, соответствующие субъективным сферам персонажей, не компенсируется наличием последовательной авторской позиции, объемлющей всё прозведение и придающей ему определённый смысл.

В параграфе **2.3.2 «Математический дискурс»** анализируется специфическая сфера образности, призванная максимально абстрактно представить человеческую ситуацию в мире. Математический дискурс, в противоположность зоологическому, выражает логическую схематичность, которая, однако, парадоксально оказывается бессмысленной упорядоченностью. В математической модели человек выступает как единица в числовой бесконечности. Но категория единицы объединяет разнообразные смыслы (индивидуальность, уникальность; минимальность, элементарность; малость, эфемерность), что делает ее семантически аморфной.

С другой стороны, математическая абстракция возникает из субъективности персонажей как переживание ими своей принадлежности к запредельному для человеческого сознания целому, структурированность которого оказывается бессмысленной и вызывает экзистенциально-гносеологический ужас. Так математика формулирует универсальную закономерность: фатальную устремлённость человеческого мышления к «расширению» за собственные границы. Математика претендует на статус высшей логики, но сама заключает в себе абсурдность, ведёт в Ничто. Уже в статье «Эмблематика смысла» Белый вскрывает ограниченность «точной науки», замыкающейся в собственном методе от проблем человеческого бытия. В «Петербурге» математика репрезентирует суть гносеологической позиции человека, мерцающей между исчезновением и расширением до бесконечности. В

результате математический и зоологический дискурсы смыкаются по смыслу: они обнаруживают утрату человеком традиционной позиции субъекта по отношению к миру-объекту, вовлеченность его во всепроникающую «мозговую игру», которая выступает как всеобщая закономерность на уровне поэтики и сюжета «Петербурга».

В главе 3 «**Специфика нарратива в “Петербурге”**» рассматривается сюжетно-повествовательная организация романа, в которой реализуются магистральные тенденции неклассического периода поэтики художественной модальности, связанные с понятиями «смерть автора» и «письмо». Эта трансформация обусловлена специфичностью Я-концепции Белого. Авторское начало выступает не как стратегия, реализующая определённую систему ценностей, а в игровом виде: создаётся мистификация нулевого автора, то есть осуществляется его намеренное обезличивание. «Смерть автора» происходит здесь как парадоксальное распадение единого субъекта, организующего произведение. Он не растворён в повествовании без остатка, но его личностное начало намеренно ускользает из повествования. Примечательна оговорка в конце главки «Карета пролетела в туман»: «...*Следует исправить вкравшуюся неточность; в ней повинен не автор, а авторское перо...*», – принципиально вытесняющая ответственную личность заведомо безответственным «пером» и тем самым задающая модель восприятия текста как «письма». Это обуславливает кардинальное преобразование всех элементов нарративной организации и актуализирует выработку адекватной стратегии понимания романа.

В разделе 3.1 «**Дискурсивный и референтный аспекты событийности**» рассматривается специфическое построение сюжета в «Петербурге». Уже в «Симфониях» присутствовало расхождение двух планов событийности, которое во многом ещё определялось символистским дуализмом, хотя и расшатывало его. В «Петербурге» их соотношение усложняется, что проявляется уже через сегментацию текста на главы и главки. Главы вносят в событийный хаос логику, фиксируемую в их названиях, но она парадоксально самоотрицается. Главки, напротив, отражают непосредственное течение событийного потока; в их названиях отсутствует ценностно-смысловая субъектная позиция. В результате на обоих уровнях сегментации проявляется доминирование в нарративе не референтного, а дискурсивного компонента. Гносеологический план событий в романе доминирует над онтологическим. Основной закономерностью нарративной организации «Петербурга» выступает преодоление объективной логики событий в рассказе о них; однако эта закономерность оказывается не абсолютной: алогичность и дискретность

нарушается вкраплениями смысловых связей между фрагментами текста. Получается, что повествование не сковано никакими определёнными ограничениями, а реализует вариативное множество разнонаправленных тенденций, так что единственной закономерностью парадоксально становится отсутствие единой закономерности.

На референтном уровне событийности отсутствует привычная расстановка персонажей по сюжетной значимости: иерархия определяется их положением в повествовании. Она соответствует разделению на субъект и объект «мозговой игры»; но сама «мозговая игра» раскрывает релятивность любых позиций и соотношений. Сюжет возникает отовсюду и ниоткуда, не имеет исходной точки: его движет гносеологическая активность принципиально не личного характера. Все персонажи оказываются пассивными объектами некоей силы, которая через их посредство реализуется в событиях. Она обозначается как «*мозговая игра*», «*партия*», «*провокация*». Привычное соответствие между событиями и персонажами выстраивается по-новому: дискретная, размытая реализация событий соответствует разрушению субъектной константности персонажей.

Ослабление референтного содержания компенсируется усилением роли речевой организации повествования: элементы повествования не служат внешнему оформлению сюжетных событий, а входят в их внутреннюю структуру. Важная роль при этом принадлежит мотивам. Повтор одних и тех же элементов в разных контекстах автоматически воспринимается как проявление смысловой связи; но в «Петербург» намеренно разрушается привычная осмысленность соответствий: они выступают как эффект дежавю, репрезентирующий специфическую иррациональную логику. Она устраняет привычные ценностно-смысловые критерии, создавая поле тотальной ассоциативности, в которое вовлекаются элементы, неравноценные в привычной логике. Ассоциативно-мотивная организация текста реализует модель, заданную семантикой центрального референтного события: взрыв задаёт особую организацию сюжета – децентрированную, преодолевающую традиционную его корреляцию с объективным линейным временем и нацеленность на финал и переключающую внимание на текстовые связи. Вместо фактической реализации этого центрального события, обнаруживающей его фиктивность, на первый план выдвигается его дискурсивная реализация. Взрыв растворяется в тексте с помощью ассоциирующихся с ним мотивов и оказывается не локальным фактом, а имманентным свойством самого мира (в этом проявляется своеобразное возвращение к мифу, характерное для постклассической литературы).

Таким образом, центральное сюжетное событие, став структурообразующей моделью, демонстрирует взаимопроникновение референтного и дискурсивного планов.

Раздел **3.2 «Хронотоп»** состоит из двух параграфов. В параграфе **3.2.1 «Время в структуре повествования»** анализируется нарративное выражение отказа от объективной континуальности бытия: вариативная множественность времени, снятие оппозиции реального и потенциального, активизация субъективных механизмов организации событийного времени (память, воображение, галлюцинации и др.). Истоки этих явлений прослеживаются в «Симфониях», но именно в «Петербурге» разворачиваются те художественные трансформации времени, которые являются открытием постклассической литературы XX века.

В «Петербурге» специфически действует общий механизм сюжетобразования – зарождение событийной динамики из онтологической статики: маркеры событийного сдвига (совершенный вид глаголов, слова типа «вдруг») немотивированно используются здесь для обрисовки статичной ситуации, дискурсивно реализуя в ней модель «взрыва». В организации времени участвует вся сфера ментальной активности, прежде всего память, которая и выстраивает последовательную континуальность жизни персонажа, и разрушает ее, воссоздавая в виде отдельных эпизодов, что аналогично механизму наррации. Изъятые из эмпирического хода событий, они включаются в событийное пространство «мозговой игры», где действует механизм дежавю, организующий скрытый, иррациональный уровень сюжета. Память как опора самотождественности индивида оказывается фикцией: субъектные сферы размываются в бессубъектное пространство. Дежавю устраняет разделение сна и яви, преобразуя их с помощью мотивных связей в единый континуум, организованный по логике сна. Система ассоциативных связей реализует в повествовании потенциальную смысловую бесконечность, выражающую запредельную человеческому сознанию логику «мозговой игры». Так в качестве метафизической реальности открывается Ничто, занявшее в мышлении XX века место Абсолюта.

В параграфе **3.2.2 «Пространство в структуре повествования»** посредством анализа «Пролога» выявляются основные свойства пространственной модели, которая рассматривается как репрезентация специфического соотношения онтологии и гносеологии. Уже в «Прологе» намечается их расхождение и самодостаточность дискурсивной логики в построении пространства: объект онтологизируется, если о нём сказано, или признаётся не существующим, если он не упомянут. Здесь даётся

оказионально-дискурсивная картина Российской империи, специфика которой концентрируется в Петербурге. Его онтология строится как алогичное нагромождение суждений, банальных по смыслу и являющихся продуктами безличного мыслепорождения; в результате онтология заменяется тотальной субъективностью нулевого субъекта, «мозговой игрой». Главное свойство Петербурга – рациональность – оказывается фикцией, так что дискредитируются не только объективные законы мира, но и рациональная логика.

В разделе **3.3 «Организация повествования как репрезентация специфического механизма текстопорождения»** эксплицируются принципы текстопорождения в «Петербурге». 1) Избыточность повествования: самоцельная фиксация всего происходящего, соответствующая характерному для литературы этого периода развитию пространственной формы «некумулятивного сюжета», основанной на принципе монтажа.

2) Активность гипотетической модальности (проявляющаяся, в частности, в обилии сослагательного наклонения), устраняющей иерархическое разделение между реальным и потенциальным, которое традиционно полагалось в основу событийности; это концентрированно проявляется в специфическом осуществлении главного события – взрыва.

3) Сложность и разнообразие моделей организации точек зрения, которая намечается уже в «Симфониях». Все они акцентируют восприятие, при этом размывая субъекта. Конкретная точка зрения персонажа перекрывается взглядом с позиции Ничто; так реализуется гносеологическая семантика смерти. Специфика организации точек зрения эксплицируется в приёме интерференции взглядов, исходящих отовсюду (в том числе от неодушевленных предметов, что нивелирует особый статус человеческой субъектности) и одинаково бессмысленных.

Повествовательская точка зрения лишь механически суммирует их, реализуя позицию «скриптора», которая коррелирует с принципом «письма» как безличного текстопорождения. Тем самым завершение «петербургского текста» русской литературы происходит как осуществление его собственно текстового потенциала: имманентная онтология Петербурга смертность переводится здесь в гносеологический план (смерть как размывание субъекта), становясь текстопорождающим механизмом, аналогичным бытийному механизму смерти, которая выступает в романе как основная модальность художественного изображения. Его маркерами в повествовании являются отточия (в принципе не заполнимые внетекстовой реальностью и обозначающие Ничто), а его реализацией – конец текста, нарративный

аналог смерти. В «Эпилоге» совершается выход из событийного времени сюжета во время текстопорождения; по отношению к персонажам смерть равнозначна прекращению повествования о них.

Художественное единство произведения осуществляется в романе как единство нарративной стратегии, заданной в «Прологе» и охватывающей весь текст, включая «Эпилог». Она последовательно осуществляется на трех уровнях конкретизации, наглядно проявляющихся в характере «литературности»: 1) в «Прологе» сведенный к топографической схеме мир соотнесен с безличным субъектом речи, который строит свой текст на абсурдном утрировании литературной традиции, что обеспечивает повышенную концептуальность ее переосмысления; 2) основной сюжет наполнен большей эмпирической вариативностью лиц, ситуаций, топосов, но при этом принципиально сохраняется и подчеркивается фиктивность их референтного содержания; 3) в «Эпилоге» «литературность» практически устраняется, что провоцирует непосредственное эмоционально-ценностное восприятие изображаемого в его прямом соотнесении с жизненной реальностью. Но эти три варианта входят в единое текстовое целое, которое организуется, в частности, мотивом речи/письма, связывающим «Эпилог» и «Пролог»: дискурс в «Прологе» строится сначала как беспомощная алогичность подчеркнута устной речи, которая затем вытесняется полуритмизованной упорядоченностью иного характера, возникающей вследствие осуществленного этой речью запуска механизма самого текста и в дальнейшем остающейся стилевой приметой романа. Неопределенность субъекта, уступающего речевую инициативу самому тексту, «письму», – конструктивная основа «Петербурга», сохраняющая свою инерцию и в «Эпилоге», препятствуя стремлению обнаружить там «полноценного» субъекта в персонажах или повествователе. В максимально редуцированном виде она напоминает о себе под занавес глаголом «*говорят*» в неопределенно-личной форме, имитирующей ту аморфную форму субъектности, которая определяет архитектуру романа.

В «**Заключении**» подводятся итоги исследования, позволяющего концептуально связать «Петербург» с магистральными перспективами культуры XX века, радикально пересматривающей всю многовековую эстетику изображения мира под знаком «постметафизического мышления» (которое принципиально отличает ее от представлений, лежащих в основе символизма). Значение романа для русской литературы видится прежде всего в целостной экспликации этой философско-художественной перспективы. Представляется глубоко закономерным, что такая экспликация осуществилась в пространстве «петербургского текста»,

выраставшего на основе проблематизации субъектного статуса человека и содержащего в себе потенциал развертывания художественного дискурса на принципиально иных началах по сравнению с традиционными для гуманистической культуры Нового времени.

Основные положения диссертации отражены в следующих **публикациях:**

1. Разумова А.О. Хронотоп «Второй симфонии» А. Белого // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики (Мат-лы научно-методич. конф. молодых ученых 12–13 апреля 2002 г.). Томск, 2003. С. 136–137.

2. Разумова А.О. Пространство города в «Третьей симфонии» А. Белого («Возврат») // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики (Мат-лы научно-методич. конф. молодых ученых 12–13 апреля 2003 г.). Ч.1. Томск, 2003. С. 155–157.

3. Разумова А.О. Театр «личностей-личин» в романе А. Белого «Петербург» // Семантическое поле культуры: генетические связи, типологические параллели, творческие диалоги / Мат-лы Всерос. науч. конф. Омск, октябрь 2004 г. Омск: ОмГПУ, 2005. С. 158–163.

4. Разумова А.О. Правила «мозговой игры» в «Петербурге» А. Белого // Русская литература в современном культурном пространстве: Мат-лы III Всерос. науч. конф. (4–5 ноября 2004 г.). Ч. 2. Томск, 2005. С. 20–24.

5. Разумова А.О. Культурная модель «отец и сын» в романе А. Белого «Петербург» // Вестник ТГПУ: Гуманитарные науки (Филология). № 6 (49). 2005. С. 28–32.

6. Разумова А.О. Гносеологическая основа событийности в романе А. Белого «Петербург» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Мат-лы VI Всерос. научно-практ. конф. молодых учёных 22–23 апреля 2005 г. Вып. 6. Ч. 2. Томск: ТГУ, 2005. С. 152–155.

7. Разумова А.О. Специфика изображения предметного мира в романе А. Белого «Петербург» // IX Всерос. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (25–29 апреля 2005 г.). Т. 2. Ч. 1. Томск: ТГПУ, 2005. С. 224–229.

8. Разумова А.О. Культура и человек в картине мира А. Белого (На материале романа «Петербург») // Наука. Технологии. Инновации. Мат-лы Всерос. науч. конф. молодых учёных (8–11 дек. 2005). Ч. 7. Новосибирск: НГТУ. С. 66–68.

9. Разумова А.О. Гносеологическая роль «Пролога» в романе А. Белого «Петербург» // Художественный текст: варианты интерпретации. Труды XI Всерос. научно-практ. конф. (Бийск, 12–13 мая 2006 г.). Ч. 2. Бийск: БГПУ, 2006. С. 135–139.

10. Разумова А.О. «Петербург» Андрея Белого: новый взгляд на человека // Мат-лы X Всеросс. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (15–19 мая 2006 г.). Т. 2. Ч. 1. Томск: ТГПУ, 2006. С. 84–88.