

Katarzyna Pawłowska

Эпохально-личностный смысл "Петербурга" Андрея Белого в контексте "Медного всадника" Александра Пушкина

Acta Polono-Ruthenica 3, 187-198

1998

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Pawłowska
Toruń

**Эпохально-личностный смысл *Петербурга*
Андрея Белого в контексте
Медного всадника Александра Пушкина**

Контрастно-динамическая поэтика Пушкина определила не только жизненность, но и глубину его мысли, до сих пор позволяющих видеть в нём не только гениального художника, но и величайшего мыслителя.

Юрий Лотман

Смысл судьбы человека, а также микро- и макрокосмосов, в которых пришлось ему жить, - вот то, что стремились в своих творческих трудах изобразить два знаменитых художника-мыслителя: Александр Пушкин и Андрей Белый. Оба автора обратились к сфере мифа, чтобы посредством поэтики аналогий и аллюзий раскрыть глубинность и многомерность мира, а затем прийти к выводу, что, по словам Пекки Песонена, „гармонического человека нет...”. Точнее финский исследователь Белого конкретизирует своё положение: так:

[...] и никто не найдёт той гармонии, которую ищет. Действительность представляет собой нереальные хаотические положения и испытания. Сны, мечты и безумство разрушают этическую и трагическую ценность человека и его судьбы. В нём открываются принципиально другие возможности [...] именно тогда человеческая жизнь, все истины и воззрения человека теряют свою окончательность и однозначность. Раздвоение человека, безумство, и двойники подчёркивают диалогическое отношение человека к себе и к миру вокруг себя.¹

¹ П. Песонен, *Проблематика комизма в „Петербурге” Андрея Белого*, [w:] *Проблемы истории русской литературы начала XX века*, под ред. Л. Бюклинг и П. Песонена, „Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia”, Helsinki 1989, s. 176.

Эти слова, как раз, прямо относятся к пушкинским и беловским героям. Пётр Великий, который явится нам в качестве символической фигуры как в поэме Пушкина *Медный всадник*, так и в романе Белого *Петербург*, приводится этими писателями не только с целью выразить „авторские парадигмы истории”². Образ Петра использован обоими авторами также в виде символического предлога к представлению самого человеческого „я”, вписывающегося всегда в какое-то пространство и время, но также и существующего как окружающее UNIVERSUM. У каждого из героев одного и другого произведения своё особое „я” - характерно. Хотя у всех легко заметить преувеличение какой-то черты их личности, то типичный схематизм здесь не выступает. Образы персонажей, в том числе и статуя мифического Петра, и фигуры „живых” людей, т.е. Евгения у Пушкина, Николая и Аполлона Аблеуховых, Дудкина, Цукатова у Белого, так задуманы, чтобы читатель на их примере осознал онтологическую ущербность здешнего воплощения человеческого „я”.

Перед этим „я” возникает двойная необходимость: соблюдать вечные универсальные законы и - параллельно - существовать в условиях порочной структуры общественного порядка. Очень трудно воспользоваться классическими онтологическими правилами, особенно триадой „красота - правда - добро”, когда сама жизнь в условиях данной цивилизации навязывает свой неподвижный порядок поведения. А, вдобавок, человек по натуре слаб и наполнен каким-то иррациональным страхом, о котором Рудольф Штейнер, во многом вдохновляющий Белого, писал: „страх есть непосредственное последствие заблуждения”³.

В таком тупике заблуждения оказались именно герои *Медного всадника* и *Петербурга*, которые, как заметил Л. К. Долгополов, стремятся в важнейшие моменты своей жизни к памятнику Петру, чтобы с ним „поравняться”, а это не приносит им никакой пользы.⁴

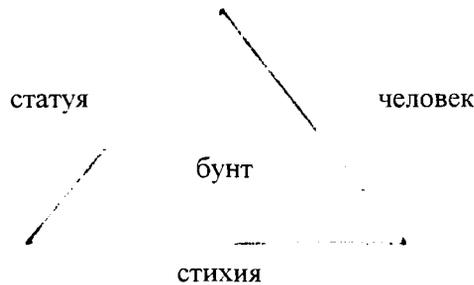
² На „парадигму истории” у А. Пушкина указывает Ю. Лотман в статье: *К проблеме топологической характеристики реализма позднего Пушкина*, [w:] *Проблемы истории русской литературы...*, а историософское содержание *Петербурга* А. Белого обсуждается Л. К. Долгополовым в его книге *Андрей Белый и его роман „Петербург”*, Ленинград 1988.

³ Р. Штейнер. *Очерк тайноведения*, New York 1962, s. 185.

⁴ Л. К. Долгополов, *Андрей Белый и его романы...*, s. 98-99.

К фальконеровскому монументу спешат и пушкинский Евгений и герои романа Белого, Николай Аполлонович Аблеухов и Дудкин. Они не понимают, что дело не в том, чтобы искать положительного примера в другом человеке-мифе, но в том, чтобы свидетельство „красоты-правды-добра” дать самим собою. Потому что Пётр Великий, который воздвигнул столицу империи, т.е. сделал „нечто великое” ради цивилизации, стоит на том же самом уровне, как и остальные земные люди. - Король, как обычно, есть нагой...

Александр Пушкин назначил свою „парадигму истории”, с помощью которой он хотел назвать силу управляющую миром - в нём человеком - а Андрей Белый сто лет позже сделал попытку творчески „вывести выводы” из этой схемы. Пушкинская „парадигма истории” имела несколько вариантов, о которых подробно писал Юрий Лотман в статье *К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина*.⁵ Мы здесь представим два из них. Первый вариант это бунтующиеся между собой: „стихия - статуя - человек” (фигура I).⁶



Фигура I

Вышесказанный исследователь приводит также второй вариант, который приобрёл у Пушкина форму мифологической проекции: „вода (=огонь) - обработанный камень - человек” (фигура II).⁷

⁵ Ю. Лотман, *К проблеме...*, s. 130-135.

⁶ Ibidem, s. 134.

⁷ Ibidem.



Фигура II

С этими треугольными парадигмами связана у Пушкина, по мнению Лотмана, система оппозиций: живое - мёртвое; человеческое - бесчеловечное; подвижное - неподвижное, т.е.:

Кроме естественного сочетания „живое-движущееся-человеческое”. Может быть и переверсное: „мёртвое-движущееся-бесчеловечное”. Приобретая образ „движущегося мертвеца”, второй член может получать признак иррациональности, слепой и бесчеловечной закономерности, тогда признак рационального получают простые „человеческие” идеалы третьего члена парадигмы.⁸

Принимая это во внимание, Юрий Лотман считает, что Пётр в *Медном всаднике* может в одной оппозиции выступать как носитель рационального, а в другой - иррационального начала.⁹ Следует здесь вспомнить ценные замечания трёх учёных: Е. Г. Мельниковой, М. В. Безродного и В. М. Паперного, которые в статье п.з. „Медный всадник” в контексте скульптурной символики романа А. Белого „Петербург”, обратили внимание на этимологию имени Пётр. Пётр значит - камень, а также - основатель и основание, краеугольный камень Петербурга. Исследователи уточняют, что краеугольный камень в Новом Завете - это Христос основание Царствия Небесного, а Пётр в качестве этого краеугольного камня интерпретируется как лже-Христос, т.е. Антихрист, исчадие ада, породившее каменный ад Петербурга.¹⁰

⁸ Ibidem, s. 135.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Е. Г. Мельникова, М. Безродный, В. М. Паперный, „Медный всадник” в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого „Петербург”, „Tartu Riikliku Ulikodi Toimetsed. Учёные записки тартуского государственного университета. Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis”, Tartu 1985, s. 89.

Главным постулатом теоретических статей Андрея Белого в зрелый период его жизни, когда он создал *Петербург*, было утверждение тезиса: „[...] нужно творить жизнь, творчество прежде познания”¹¹.

Этот тезис возник на основе рассуждений писателя о сущности человеческого „я”. Кажется, что в образе Петра Великого он объяснил свою концепцию творчества, а точнее - значение творческого акта. Автор романа рассмотрел Петра Великого на трёх значимых уровнях: Пётр - как демиург (=творец), Пётр - как историческое лицо и Пётр - как человек (фигура III):



Фигура III

Пётр как историческое лицо несёт в себе чисто фактографический характер. Пётр как человек подвергается тем же самым принципам и силам, управляющим миром - как духовно-этическим, так и социально-историческим, культурным, роковым. Пётр как демиург (=творец) это не только царь, основатель города „на границе Запада и Востока”, но и сам автор-творец, Андрей Белый. Романист сам себя спрашивает - возможно ли „творить жизнь” в индивидуальном акте строения? Может ли человек, подобно Богу, сотворить новую этическую систему? Можно ли сравнивать творчество Бога с творчеством человека? Кажется, что Белый даёт на этот вопрос отрицательный ответ. Представляя в образах-символах разделение „на-двое” России, он заодно стремится подчеркнуть пограничный характер всего, в том числе - особенно неоднозначный характер творческого акта.

¹¹ „Труды и дни”, 1912, пг 6. Цитируем за Л. Долгополовым.

Белый, учитывая свой писательский опыт, признаёт важность творческого акта, но в семантическом подтексте его сиволического романа зарождается мысль о преклонении автора перед величием создания творческих замыслов, а также - перед самим шедевром Демиурга. Демиург-Человек никогда не станет Демиургом-Богом, никогда он не станет способным располагать законами этики, т.е. между прочим силами добра и зла. Такая власть присуща только Богу.

Демиургу-Человеку может иллюзорно представляться, что по мере своего величия (своего исторического значения, поста, происхождения и тому подобных) он способен сотворить новый этический канон, но его концепция всегда окажется несовершенной. Каждое предпринятое Демиургом-Человеком решение будет обладать, конечно, многими как достоинствами, так и недостатками. Демиург-Человек не может рассчитывать на всеобщее одобрение, а также на то, что его дело обеспечит ему счастье, потому что отношение людей к тому, что он сотворил будет также двух видов. Получается как сторонники его, так и его противники, оппоненты, а кроме них еще целое множество тех, отношение которых будет равнодушным.

Художественно-философские поиски Андрея Белого направлены в *Петербурге* особенно в сторону реконструкции подсознательной жизни человеческой личности. В своём *Дневнике писателя* он писал:

[...] мой Петербург - только пункт грандиозной картины, не „Петербург” или „Москва”, - не „Россия”, а - „мир” предо мною стоит, и в нём „я” человека, переживающего катастрофу сознания, и свободного от пут рода, от быта, от местности, национальности, государства; предо мной - столкновение „мира” и „я”, вижу явственно я „мистерию” человеческих кризисов, происходящую в сокровеннейших переживаниях духа: В о с т о к и и З а п а д ы, П е т е р б у р г и и Н ь ю - Й о р к и, Р о с с и и, Е в р о п ы - эскизы картины, предо мной стоящей года; *Петербург* - уголок, как *Микель Анджело*.¹²

Эти слова свидетельствуют о том, с какой необыкновенной

¹² А. Белый, *Дневник писателя*, „Записки мечтателей”, 1921, нр 2-3. Цитируем за Л. Долгополовым.

страстью писатель относился к теме самостоятельной жизни индивидуального „я”. Все его творческие труды были направлены на создание такого мира произведения, в котором это единое человеческое „я” раскрылось бы в целом своём многообразии, особенностях, полноте. Такую цель подтверждает ниже приведённая декларация будущего автора *Петербурга*: „Я есмь Чело Века - вот имя невиданной эпопеи, которую мог бы создать; а все прочие темы при всей интересности их, я не вижу; рассеян я и болен е д и н с т в е н н о й т е м о ю: темой всей жизни!”¹³

Нет уже никаких сомнений, что здесь речь идёт о каком-то универсальном „я”. Но, во что бы то ни стало, человека в романе *Петербург*, как и человека других произведений Белого - при всём его универсализме, трудно как-то отделить от времени и от среды. Мало того, временно-пространственные обстоятельства даже являются ключевым детерминантом разносторонне формирующим человеческую личность, а человек *Петербурга* - это человек начала XX века (т.е. *Чело Века*). Этот человек явится автору в ореоле обречённости как гибнущая личность. Петербург становится символом гибели подлинной культуры, а в этом смысле - также подавления человеческой личности.

Белый своего человека поместил в атмосфере апокалипсической катастрофы, в которой оказалась, по его мнению, Россия в начале XX века. Обращение к Апокалипсису мы находим в романе в описаниях состояния хаоса, предчувствия опасности и распада старых законов, испытания страха перед неизвестным, которое несёт с собой революция. Идея Апокалипсиса существует здесь на уровне как личных переживаний, так и общественных. Белый, подобно Исааку Эммануиловичу Бабелю, указывал на революционную эпоху, в пустом пространстве которой всё меньше места оставалось для человека. А по мнению этих авторов - именно „я” есть важнейшая ценность истории.

Исходя из того, что на страницах *Петербурга* встречаем „превращённых Невским проспектом людей как тени, и тени как людей”, можем сделать вывод о юнговских истоках этого рома-

¹³ Ibidem, s. 122.

на.¹⁴ Карл Густав Юнг утверждает, что „сравнение человека со своей тенью” обозначает заодно приём безусловно критического подхода по отношению к своей натуре.¹⁵ К такому столкновению со своей тенью и приводит Белый героев, населяющих условное пространство Петербурга. А делает это с целью выявить критическим путём недостатки человека начала XX века, в том числе отрицательные стороны мирового порядка, установленного им. Согласно Юнгу, как всё находящееся вне человеческого сознания, так и тень переходит благодаря механизму проекции на предмет, существующий вне человека.¹⁶ В таком случае всегда думается, что „кто-то другой преступил”, пока мы не придём к выводу, что „темнота” находится внутри нас самих.

Итак, для человека в романе Белого такой тенью является город Петербург, а тенью по отношению к Петербургу является человек. Они „смотрят” друг в друга как в зеркало и подытоживают свои достоинства и недостатки.

Для того, чтобы такое взаимное сравнение было одновременно наглядным и привлекательным, Белый создал ряд вариантов его обстоятельств. Одним из них является сон, который можно считать путешествием... по богатому в пространственно-временные образы содержанию индивидуальной и собирательной памяти. „Присматриваясь” во сне минувшим или ещё несовершившимся действиям-видениям, человек подсознательно замечает непонятные ему ранее вопросы. Снят и Николай и Аполлон Аблеуховы, снят также Лихутина, которая видит „куски своей жизни, опадающие в бездну”.

Творческий принцип сравнения со своей собственной тенью - с целью уяснить себе свои недостатки - весьма выразительны и в карикатурном описании гротескного бала в петербургском доме Цукатовых. Поведение всех лиц, принимающих участие в этом бале, представлено с оттенком сарказма и иронии автора-творца над ними. Характерно, что у Белого мы имеем дело с балом-маскара-

¹⁴ „За каждым из нас идёт его тень, и чем менее она включённая в сознательную жизнь человека, она тем более чёрная и густая”. См.: J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa 1993, s. 151, перевод наш: К. П.

¹⁵ *Ibidem*, s. 155.

¹⁶ *Ibidem*, s. 156.

дом¹⁷. Манфред Луркер так высказывается на тему символического значения маски:

С помощью маски человек стремится преодолеть страх. Скрывает под неё бессилие, и надеется заодно, что, благодаря ей удастся ему вырасти выше себя. Носитель маски выходит вне себя, освобождается от самого себя и поддается чару того, что неисчислимо под поверхностью. В глубине души, полагаясь на маску и символизированную при её помощи силу, он подсознательно надеется, что избежит падения в бездну небытия. Достигнутая посредством маски внешняя перемена окончательно ведёт к внутренней перемене. Отрицание своей личности должно открыть доступ к трансцендентному *pouminosum*.¹⁸

А символический смысл танца, неотъемлемого элемента бала, раскрывает перед нами Владыслав Копалиньски в *Словаре символов*: „Танец символизирует возрождение из Хаоса. [...] Танец - перемена танцора в Бога, демона или другие формы существования, поэтому обычно применяется в танце маска, скрывающая момент метаморфозы.”¹⁹

В таком же смысле маска и танец заимствованы автором *Петербурга*. Пока в танцевальном зале не появились „долгожданные маски”, собранные гости чувствовали себя слегка официально. Но когда появились „долгожданные маски”, танцы начались. В сопровождении масок легче было выражать свои эмоции очень серьёзным (принимая во внимание их происхождение или пост) людям. Посредством маски оживлялась их вторая, „теневая” натура. Подсознательно они некоторое время жили противоположностью своего сознательного, будничного поведения. А какая грань разделяет, в понимании Белого, мир осознаваемый посредством маски и мир действительный - видно на примере скандала, связанного с поднятием маски Николаем Аполлоновичем Аблеуховым среди

¹⁷ Бал-маскарад является одним из нескольких внешних показателей идеи карнавала, заимствованной Белым в романе *Петербург*. Об этом см.: П. Песонен, *Проблематика комизма...*, s. 182-186.

¹⁸ M. Lurker, *Przeżycie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 292-293, перевод наш: К. П.

¹⁹ *Słownik symboli*, pod red. W. Kopalińskiego, Warszawa 1990, s. 421-422, перевод наш: К. П.

пляски. Это было осуждено всеми присутствующими на бале. Стало ясно - миру иллюзорному и миру действительной жизни нельзя взаимодействовать друг с другом. Метаморфоза при помощи маскарада никогда не будет полной и завершённой.

Также магические особенности танца отрицаются Белым. Мнение писателя выражено на конкретном примере „танцующего всю жизнь свою” Николая Петровича Цукатова.²⁰ Множество таких фраз как: „всё ему вытанцовывалось”, „натанцевались знакомства”, „вытанцовался сам собою круг влиятельных покровителей”, „протанцевал он имение”, „вытанцовывались дети”, „танцевалось детское воспитание”, „он теперь дотанцовывал сам себя” - не может не произвести на читателе сильного символического впечатления.

Николай Петрович Цукатов, как заявлено в тексте романа, „танцевал лучше всех”, т.е. согласно толкованию Копалинского, лучше других был способен возродиться из Хаоса путём метаморфозы. Но „дотанцевать себя” до конца, т.е. совершить полное „возрождение из Хаоса” - он как слабый, „маленький человек” был не в силах.

Дефективность „маленького человека” и здесь даёт о себе знать. В условном пространстве человеческой психики зарождаются какие-то идеи, появляется мысль о преодолении сферы быта и вступления в сферу бытия. Человек ищет способа преодоления этого рубежа и находит его, как в случае Цукатова, в магической силе танца. Но и этот способ оказывается несовершенным, потому что сам человек является несовершенным.

Человек Пушкина и человек Белого это тот же самый человек, неисчислимы способности и возможности которого изучали многие мыслители на много раньше перед вышесказанными писателями, а также будут изучать в будущем. Основная правда о человеке парадоксально простая. В нём ведут борьбу две противоположные особенности его натуры: смелость и страх²¹. Он постоянно путём различных предприятий стремится выйти с хаоса и войти в сферу Гармонии, что часто приводит его к трагическому состоянию кризиса. А этот кризис стимулирован несовершенством микрокосмоса

²⁰ А. Белый, *Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом*, Москва 1981, s. 179.

²¹ П. Песонен считает, что страх является основным элементом гротеска. См.: П. Песонен, *Проблематика комизма...*, s. 178-181.

(цивилизации), который в „синусоидальном” ритме также часто находится в кризисном положении. Можно сделать вывод, что личность придаёт форму эпохе, в которой она живёт, а эпоха в какой-то степени определяет её. Но только - в какой-то степени...

На истину творческих поисков Андрея Белого указал Б. В. Аверин. Автор *Петербурга*, по мнению этого исследователя, считал (подобно Горькому), что человека создаёт не быт и среда, а его способность сопротивляться окружающей среде. А причиной этого поспротивления являются те метафизические „огненные глубины духа”, к которым можно прикоснуться, если отбросить наследие рода и рационалистические покровы сознания.²²

М. О. Гершензон написал - „От Пушкина до Андрея Белого - вот наш путь за сто лет”.²³ Концепции Александра Пушкина стали для Белого не только объектом полемики. По сути дела, автор *Медного всадника* был для этого символиста конца XIX - начала XX века духовным отцом - мыслителем, ценные творческие замечания которого обогатились сто лет позже метафизической и психологической интерпретацией. О своеобразном покровительстве Пушкина роману Белого явно свидетельствует ряд эпиграфов, зачерпнутых из *Медного всадника*, *Езерского*, *Евгения Онегина*, *Бориса Годунова*, о чём подробно писал Степан Ильев в статье *Архитектоника русского символистского романа. Часть вторая (Андрей Белый)*²⁴. Можно рискнуть выводом, что если бы не было творческого наследия Пушкина, не было бы *Петербурга*. Такой ущерб для семьи славянских литератур сегодня непомыслим. Особенно потому, что - как скажет Галина Халациньска-Вертеляк - „роман *Петербург* в процессе глубинного вникания в его текст явится как исключительное

²² Б. В. Аверин, *Автобиографическая трилогия Андрея Белого и традиции русской автобиографической прозы XIX - начала XX века*, [w:] *От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX - начала XX века*, под ред. В. М. Марковича, Санкт-Петербург 1992, s. 303.

²³ М. О. Гершензон, *Мудрость Пушкина*, Петербург 1917, s. 11. Цитируем за Б. В. Авериным, *Автобиографическая трилогия...*, s. 303.

²⁴ С. Ильев, *Архитектоника русского символистского романа. Часть вторая (Андрей Белый)*, „*Studia Rossica Posnaniensia XX*”, Poznań 1988, s. 51.

явление русской культуры”²⁵, где - по мнению Степана Ильева - „уже с *Пролога* намечается интересная, многоплановая полемика А. Белого с Пушкиным, в которой за аргументацией романист обращается к Гоголю и Достоевскому”²⁶.

²⁵ Н. Chałacińska-Wiertelak, *Феномен Петербурга Андрея Белого. Роман и эссе (Фрагмент)*, „Literaria Humanitas IV”, pod red. R. Jakobsona, Brno 1996, s. 469.

²⁶ С. Ильев, *Архитектоника русского...*, s. 45. Ср.: Н. Brzoza, *Dostojewski. Między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń 1995.