

Т. Ф. Семьян, Е. В. Федорова

ВИЗУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ПРОЗЫ А. БЕЛОГО

В прозаических произведениях А. Белого сформировалась визуальная модель текста неклассического типа, общим признаком которой является дискретность пространства страницы, заданная такими визуальными графическими приемами, как отступ, пробел, графический эквивалент текста, вертикально и фигурно расположенные блоки текста. Стратегия А. Белого ознаменовала новую эпоху визуального мышления и получила развитие не только в XX в., но и в новейшей литературе.

Ключевые слова: *визуальная модель, визуальное мышление, отступ, графический эквивалент текста, пространство страницы, пробел.*

Имя Андрея Белого стоит в ряду самых известных как в отечественной, так и мировой литературе. Тем не менее, несмотря на то, что существует достаточное количество исследований, посвященных творчеству А. Белого, многочисленные диссертации и сборники статей, к юбилеям писателя проводятся международные конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире», существует Музей А. Белого, литературная премия его имени является одной из самых престижных – несмотря на всеобщую известность, значение и роль А. Белого недостаточно полно освещены наукой, основная идея его творчества кажется неосмысленной до конца.

В данной статье предложен анализ одного из важнейших аспектов творческой стратегии А. Белого – визуальных особенностей его прозаических текстов, которые разрабатывались постепенно и сформировались в результате в визуальную модель, выразившую общие идейно-эстетические принципы XX в. и современной культуры.

Именно визуальная модель Андрея Белого является его основным вкладом в мировую и отечественную литературу, поскольку повлияла на художественное мышление современников писателя и на общие принципы создания текста в литературе последующей, в том числе и новейшей. Известно, что в некрологе Б. Пастернак, Б. Пильняк, Г. Санников, отмечая значение А. Белого, писали: «Творчество Андрея Белого – не только гениальный вклад как в русскую, так и в мировую литературу, он – создатель громадной литературной школы. <...> Он перерос свою школу, оказав решающее влияние на все последующие русские литературные течения. Мы, авторы этих посмертных строк о Белом, считаем себя его учениками» [1, с. 851].

О значении визуального уровня текста для А. Белого напрямую свидетельствуют, например, комментарии, сделанные автором для корректора романа «Маски» [2, с. 155–158], где он эмоционально говорит о том, что если наборщики не сохраняют визуальные особенности текста, то он отречется от авторства.

Исследователи писали о том, что А. Белый стремился строить художественное произведение «как систему, организованную принципом соответствия, которой охватывал бы все уровни произведения, вплоть до графики» [3, с. 6], исходя из своей эстетической концепции о форме как адекватности содержания.

Визуально-графические приемы, организующие внешний облик текста, для А. Белого представляют собой знаки, которые, будучи воспринимаемы «рассуждающим сознанием», зрительно презентуют концептуальные уровни структуры художественного текста.

До А. Белого существовала и проявляла себя в литературе визуальная модель классического типа, характеризующаяся большой плотностью заполнения пространства страницы, что символически и ментально отображало эпический, монолитный тип мышления, присущий классикам отечественной и мировой литературы.

Примечательно, что именно А. Белый и его идейный единомышленник П. Флоренский подвергли критике мировоззрение XIX в., которое, по их мнению, ошибочно предполагало непрерывность в качестве необходимого условия понимания мира, и выдвинули понятие прерывности в качестве символа истинной реальности мира.

Истоки визуальной эстетики текстов А. Белого лежат в его биографии и связаны с влиянием научной теории отца писателя – ученого-математика Николая Бугаева, который одним из первых высказал идею о роли дискретных единиц не только в математике, но в мироустройстве в целом. Вместо аналитического «непрерывного» мирозерцания Н. В. Бугаев предлагает прерывное (аритмологию) как более целостное миропонимание. Область применения идеи прерывности, по его мнению, не ограничивалась математикой: Н. В. Бугаев распространял понятие прерывности и на область гуманитарных наук, стремился дать принципиально новое разрешение ряда вопросов философии и культуры, внести новые черты в мировоззрение общества. А. Белому, для которого вопросы эстети-

ки и этики были весьма существенными в связи с его тогдашней попыткой построения теории символизма, такая идея Н. В. Бугаева оказалась привлекательной. Отклики на математическую теорию отца можно обнаружить, например, в стиховедческих работах А. Белого. Исследователи отмечают: «Именно тот аспект теории прерывности Н. В. Бугаева, который прямо связан с проблемами мировоззрения, стал для Белого основополагающим, наложив отпечаток на весь ход дальнейших исканий» [4, с. 34].

Х. Каидзава пишет о том, что влияние теории прерывности на взгляды А. Белого можно увидеть уже в статье «Символизм как миропонимание», где писатель преодолевает «непрерывное» представление о мире и дает основание символистскому мировоззрению, которое, по его мнению, строится на «прерывном» миропонимании. Исследователь творчества Андрея Белого Н. Каухчишвили считает, что «математически-философские взгляды Н. В. Бугаева раскрыли А. Белому путь к изображению целого, образованного отдельными прерывными элементами» [5, с. 56].

Таким образом, визуальная дискретность прозаических текстов А. Белого является закономерным проявлением особенностей визуального мышления писателя, сформировавшегося под непосредственным влиянием теории прерывности, нелинейности как миропонимания.

В творчестве А. Белого определилась матрица визуальной модели прозы неклассического типа, состоящая из таких визуальных элементов, как пробел, отступ, вертикально и фигурно оформленные текстовые блоки – приемы, которые акцентируют белое пространство страницы.

Визуальная модель неклассического типа текста формировалась в произведениях А. Белого постепенно, доходя на определенных этапах творчества до экспериментов с фигурной прозой, например, как в «Записках чудака» и «Крещеном китайце». По мере углубления и развития концепции А. Белого о двухбытийности мироздания изменяется, усложняется и визуальный облик его прозаических текстов. Ниже проследим формирование визуальной модели прозы А. Белого.

Литературным дебютом А. Белого стало появление его «Симфонии (2-й, драматической)» (1901). Известно, что писатель ставил перед собой задачу войти в литературу, начав с чего-то яркого, экспериментального, примеров чему еще не было. Этим стремлением определяется необычная структура и визуальная форма текстов всех четырех «симфоний».

Интермедиальная природа произведений, объединенных этим неканоничным для литературы жанром, определила присутствие в них особенно-

стей разных видов искусств и родов литературы: от музыкальных жанров А. Белый берет бессюжетность, развитие мотивов в их ассоциативной связи, от прозы – графически линейное расположение текста, черты стиха проявляются в метризации и версейной строфике – коротких абзацах, которые вызывают ассоциации со структурной организацией стиховой строфы.

Визуальное выделение абзацев-строф на пространстве страницы происходит за счет их небольшого объема – чаще всего абзац состоит из одного-двух предложений. Пространство страницы заметно отличается в четвертой «симфонии». Это объясняется прежде всего той основной задачей «симфонии», которую А. Белый в предисловии обозначает как «путь анализа самих переживаний, разложения их на составные части» [6, с. 1]. Помимо вертикальной разорванности текст приобретает и горизонтальную дискретность – в отдельных фрагментах на одной строке встречается не более 4–5 слов. Подобное визуальное оформление сближает прозаический текст со стихотворным и диктует необходимый интонационный рисунок, что, как известно, являлось чрезвычайно важным для писателя:

*«Месяц, серп, –
алмазная туфелька.
Ах,
небесной жены больше нет –
нет: без жены пройдет много лет!»*
[6, с. 163].

Несмотря на функционирующую в «симфониях» систему пробелов, пространство страницы заполнено достаточно плотно и расположение текстового массива традиционное. Также и в романе «Серебряный голубь» (1909) визуальный облик текста имеет традиционную матрицу, а на первый план выходит визуализация другого уровня художественного мира произведения – визуализация образов, которая осуществляется посредством описания зрительных, слуховых, обонятельных и тактильных ощущений. Так, в самом названии и тексте романа переосмыслен традиционный символ Святого Духа – белый голубь. Образ серебряного голубя становится визуально-зримым в результате передачи зрительных впечатлений повествователя, в свою очередь, цветовое решение отражает эмоциональную доминанту сюжета.

Следующий этап развития визуальной модели А. Белого связан с романом «Петербург», в тексте которого увеличивается частота использования визуально-графических приемов. Кроме того, автор начинает использовать новый прием – отступ от основного корпуса текста вправо с использованием двойного тире. Этот прием явил собой целое событие, которое революционно изменило визу-

альный облик страницы прозаического текста, наполнило «воздухом», визуальными пустотами.

Пик использования визуально-графических приемов приходится на так называемую автобиографическую прозу писателя. «Котик Летаев» (1922), «Крещеный китаец» (отд. изд. 1927 г.), «Записки чудака» (1922) – это не просто автобиографические произведения, но история внутреннего самопознания. О пережитом мистическом опыте А. Белый не мог рассказать, используя привычные стилевые приемы, именно поэтому визуальный облик текста автобиографического цикла выходит за пределы принятых норм.

Основной концептуальной идеей как ранних, так и более поздних произведений А. Белого является идея двухбытийности мира – разделение бытийной (воспоминания, подсознательная составляющая человеческого разума) и бытовой сторон жизни. Идея двоимирия, таким образом, определяет специфику хронотопа и находит непосредственное выражение в тексте. Сюжет автобиографических произведений развивается на нескольких пространственно-временных уровнях и трансформируется от замкнутого, ограниченного пространства ребенка к бесконечности, освобождению духовного «я» героя. Идеальный замысел двойственности бытия реализуется помимо символического уровня и на визуальном уровне текста: переход из одного мира в другой сопровождается отступом или отточием. Так, фрагменты текста, содержащие переход к воспоминаниям, снам или подсознанию героя, отделяются от основного, линейно расположенного текстового материала отступом с двойным тире:

«Где то я проходил тут –

– может быть... внутри тела, ощущениями перебегаю от органа к органу и охваченный прорастающей жизнью, еще не ясно какую, но кажется вырастающей; <...> перебежал я от органа к органу и уходил в огромное материнское тело утробного мира...» [7, с. 38].

Основной текстовый материал со стандартной для текста шириной полей выступает в качестве фона. Отклонение от этого стандарта маркирует соответствующую часть повествования, визуальное выделяет ее из общего текста, сигнализируя о ее особом смысловом значении. Прерывистая визуальная структура текстов автобиографических повестей символически отражает ощущение опасности, тревожное состояние персонажей, является визуальным маркером происходящих со-

бытий. Смена визуального рисунка символизирует различия в мышлении и мировосприятии героев, выделяет речь персонажей, отражает процесс взросления, усложнения внутреннего мира героев.

Благодаря использованию визуальных приемов поглощаются интервалы между событиями и промежутки между объектами. Так, в повести «Котик Летаев» отражение в визуальном оформлении текста находит частая смена субъекта речи, которая в большинстве случаев оформляется в виде отточий. Тем самым визуально-графические приемы избавляют автора от излишних комментариев и помогают избежать повествовательно-описательного многословия. Отточие ориентирует читателя в изображаемом мире, через них осуществляется переход повествования от внутренней описательной точки зрения ребенка к внешней повествовательной точке зрения рассказчика. Таким образом, отточие заменяет собой одну или несколько строк вербального текста и выступает в качестве графического эквивалента.

Ярким визуальным приемом в повести «Крещеный китаец» является помещение небольшого фрагмента текста между рядами отточий. Несколько рядов точек на одной странице делают отсутствие текста более наглядным, а значит, обозначает паузу значительной протяженности. Часто отточия обрамляют значимую в смысловом плане часть текста:

«.....
Мне дорог был он и тогда когда делался очень похожим на голованного гнома: своей головою, ушедшей в покатые плечи, бывало, на нас повернется; и – поглядит очень пристально, чуть засосавши губу, выпуская особенный звук через губы цедимого воздуха “вввсс”, будто хочет он что-то такое сказать
.....» [8, с. 164].

Особый интерес для исследования представляет соотношение визуального оформления «реальных» (т. е. относящихся к реальному миру) и «бытийных» (относящихся к духовному «я» героя, миру подсознательного) глав автобиографических повестей А. Белого. В повести «Записки чудака» для глав «Во Франции» и «Кем я родился» характерно преимущественно неклассическое расположение текста на поле страницы. Данная особенность объясняется эмоциональным накалом повествования: в главе «Во Франции» описывается видение Леонида Ледяного, после которого происходит духовное возрождение героя.

Фрагменты текста, описывающие появление высшего «Я» героя, расположены в виде перевернутого треугольника («воронки»), основанием которого является лексема «Я», вынесенная в отдельную строку. Тем самым писатель акцентирует вни-

мание читателя на духовном перерождении Леонида Ледяного:

« – Так ударило
Светом в
мен-
„Я“»
[9, с. 141].

Обращение к биографии писателя демонстрирует целостность и полноту визуального мышления писателя. В воспоминаниях о детстве А. Белый описывает становление своей личности и соотносит ее с внешним миром также в виде треугольника: «...я был „символист“, а многие из детей и почти все взрослые были мне выявлением во втором (внешнем) мире их первого (внутреннего); это первое было личностью; второе личиной; между ними лежала прямая линия соединения (из внутреннего во внешнее); я же был в третьем (в вершине треугольника): в точке индивидуальности; линия моего поведения от внутреннего во внешнее всегда была проекцией треугольника, эмблемой, знаком» [10, с. 421].

Фигурное расположение текста встречается и в повести «Крещеный китаец». Так, в кульминационной главе «Ом» описывается внутренний конфликт между телесной и духовной составляющей героя, при этом помимо противопоставления внутреннего, переданного вербальными средствами появляется и противопоставление внешнее, визуальное, что еще больше усиливает эмоциональное восприятие текста:

«Оно разобьется и
выбьет огромный светящийся
гейзер, стрельнувший столбом
как Мечом, в мировое Ничто! –

Линейность пространства страницы в «бытийных» главах нарушается разнообразными визуальными-графическими приемами: делением текстового массива на небольшие абзацы или главки, фигурным расположением текста, использованием пробелов. Части глав в автобиографическом цикле А. Белого отделены друг от друга отступом и увеличенным пробелом. Использование данных приемов коррелирует с фрагментарным нарративом, скопление нескольких визуальных акцентов позволяет передать эмоциональную динамику определенного фрагмента. Н. В. Барковская справедливо отмечает, что «проза А. Белого орнаментальна в прямом смысле слова. Орнамент обнаруживает единство ритмов Человека и Мира» [11, с. 81]. В свою очередь, в главах о «бытовой» жизни героев преобладает классическая модель расположения текста, что дополнительно подчеркивает «пресность», обытовленность внешнего мира, окружающего персонажей.

Несомненно, что именно автобиографическую прозу А. Белого можно считать периодом расцвета визуальной системы писателя, который не только вбирает опыт прошлых лет, но и находит отражение в последующих произведениях автора. Так, в первой части цикла «Москва» – романе «Московский чудак» (1926) – рисуется разложение дореволюционного быта; для текста, посвященного уходящему прошлому, в целом характерно линейное заполнение пространства страницы, белое поле страницы становится менее активным, что

Разорвется он грудью и выбьет
Мечом; пронесется Любовью:
Огнем, как мечом, в мировое
– во Все!

– Узнаю, что тот Меч есть –

Архангел, зовут Ра-

фаилом его:

Рафаил

Звук

раз-

ры-

ва!»

[8, с. 217].

обуславливается насыщенной сюжетностью и историческим характером повествования. При этом несколько меняется экспериментальный вектор творческой модели А. Белого – в романе заметно активизируется ритмический уровень текста: ритм становится основой содержательной организации художественного текста, выступает как одно из средств достижения максимальной выразительности, передает эмоциональную напряженность речи. Ритмическая система фрагментов, в которых также присутствуют и визуальные эле-

менты, построена на нарушении «привычной» структуры текста. Специфическое визуальное оформление, подчеркивающее смену действия, времени, персонажей и т. д., позволяет замедлять ритм текста, создавать семантически насыщенную паузу, смысловой переход от одной части текста к другой.

В свою очередь, наибольший интерес для изучения визуальной модели А. Белого представляет собой вторая часть цикла – «Москва под ударом», в которой описывается восстание новой Москвы

как мирового центра. На первый план выходит использование графического эквивалента и шрифтовой акциденции, а также графической разорванности слова. Помимо этого, в тексте встречаются и отступы с использованием двойного тире – за счет сегментированности отрывков важную роль снова приобретает поэтика пустотности текста.

Проанализированные выше произведения сформировали определенную систему визуально-графических приемов прозы А. Белого. Фрагментарность сюжета, лейтмотивно-ассоциативный тип повествования, присущие творческой манере автора, формируют дискретный визуальный облик текста, разреживают классическую уплотненную структуру пространства страницы.

Общим принципом визуальной модели прозы А. Белого, таким образом, можно считать дискретность. Использование нескольких визуальных приемов (отступов, графического эквивалента текста, специфическая расстановка знаков препинания,

изменения пространства страницы, шрифтовая акциденция) позволяет говорить о многоуровневой структуре визуального облика прозаических текстов А. Белого, которые открыли новую стратегию создания текстового визуального пространства.

История литературы XX в. и опыты новейшей литературы демонстрируют, что визуальная модель прозы, предложенная в творчестве А. Белого, не была забыта, а активно развивалась, приращивая новые эстетические смыслы и находя новые способы и формы выражения. В XX в. к его визуальной «школе» относят А. Весёлого, Б. Пильняка, А. Ремизова; в актуальной литературе визуальную парадигму А. Белого продолжают Л. Горалик, А. Королёв, Д. Осокин и др.

А. Белый аккумулировал весь предшествующий опыт, абсолютизировал использование визуальных приемов и, что, пожалуй, самое главное, через дискретное пространство страницы выразил дискретность сознания целой эпохи, гениально предугадав возникновение нового визуального мышления.

Список литературы

1. Пастернак Б. Л., Пильняк Б. А., Санников Г. А. Андрей Белый (некролог) // Андрей Белый: pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: антология. СПб.: РХГИ, 2004. 1046 с.
2. Андрей Белый. Письма к А. М. Миссарян (публ. и вступительная заметка Нвард Терян) // Русская литература. 1973. № 1. С. 155–158.
3. Кожевникова Н. А. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.
4. Каидзава Х. Идея прерывности Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого: сб. ст. М.: РГГУ, 1999. С. 29–44.
5. Каухчишвили Н. М. Андрей Белый и Николай Бугаев // Москва и «Москва» Андрея Белого: сб. ст. М.: РГГУ, 1999. С. 45–57.
6. Белый А. Клубок метелей: четвертая симфония. М.: Скорпион, 1908. 229 с.
7. Белый А. Котик Летаев. Петербург: Эпоха, 1922. 292 с.
8. Белый А. Крещеный китаец. М., 1927. 235 с.
9. Белый А. Записки Чудака. Т. 1. М., Берлин: Геликон, 1922. 214 с.
10. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 418–493.
11. Барковская Н. В. Ритмы звукового смысла в творчестве Андрея Белого 1920-х годов // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (TSPU Bulletin). 2006. Вып. 8 (59). С. 75–81.

Семьян Т. Ф., доктор филологических наук, профессор.
Южно-Уральский государственный университет.
Пр. Ленина, 76, Челябинск, Россия, 454080.
E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

Федорова Е. В., аспирант.
Южно-Уральский государственный университет.
Пр. Ленина, 76, Челябинск, Россия, 454080.
E-mail: katerina-fe@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 27.08.2014.

T. F. Semyan, E. V. Fedorova

VISUAL MODEL OF PROSE OF A. BELY'S

In prosaic works of A. Bely was formed the visual model of the text of nonclassical type a common feature of which is the discrete space of the page set by such visual and graphic strategies as indent, interval, graphic equivalent of the text, vertically positioned and shaped blocks of text. Visual discretization of prosaic works of A. Bely is natural manifestation of the features of visual thinking of the writer created under direct influence of the theory of nonlinearity as outlooks. New strategy of creation of text visual space by A. Bely marked a new era of visual thinking and gained development not only in the XX century, but also in the recent literature.

Key words: *visual model, visual thinking, indent, graphic equivalent of the text, space of the page, interval.*

References

1. Pasternak B. L., Pilnyak B. A., Sannikov G. A. *Andrey Bely (obituary). Andrey Bely: pro et contra: The personality and creative works of Andrey Bely in the estimation and interpretation of the contemporaries: anthology*. St. Petersburg, RHGI Publ., 2004. 1046 p. (in Russian).
2. Andrey Bely. Letters to A. M. Miskaryan (publication and introductory note Nvard Teryan). *Russian literature*, 1973, no. 1, pp. 155–158 (in Russian).
3. Kozhevnikova N. A. *Andrey Bely's language*. Moscow, Institut russkogo yazyka RAN Publ., 1992. 256 p. (in Russian).
4. Kaidzava Kh. Idea of a discontinuity of N. V. Bugayev in early theoretical works by A. Bely and P. Florensky. *Moscow and "Moscow" by Andrey Bely: collection of articles*. Moscow, RGGU Publ., 1999. Pp. 29–44 (in Russian).
5. Kauhchishvili N. M. Andrey Bely and Nikolay Bugayev. *Moscow and "Moscow" by Andrey Bely: collection of articles*. Moscow, RGGU Publ., 1999, pp. 45–57 (in Russian).
6. Bely A. *The tangle of snowstorms: fourth symphony*. Moscow, Skorpion Publ., 1908. 229 p. (in Russian).
7. Bely A. *Kotik Letayev*. Petersburg, Epoha Publ., 1922. 292 p. (in Russian).
8. Bely A. *The Christened Chinese*. Moscow, 1927. 235 p. (in Russian).
9. Bely A. *Notes of the crank*. Vol. 1. Moscow, Berlin: Gelikon Publ., 1922. 214 p. (in Russian).
10. Bely A. *Why I became the symbolist and why I didn't stop being him in all phases of my ideological and art development. Symbolism as outlook*. Moscow, Respublika Publ., 1994. Pp. 418–493. (in Russian).
11. Barkovskaya N. V. Rhythms of the sound meaning in the works by A. Bely 1920s. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2006, vol. 8 (59), pp. 75–81 (in Russian).

Semyan T. F.

South Ural State University.

Pr. Lenina, 76, Chelyabinsk, Russia, 454080.

E-mail: tatyana_semyan@mail.ru

Fedorova E. V.

South Ural State University.

Pr. Lenina, 76, Chelyabinsk, Russia, 454080.

E-mail: katerina-fe@yandex.ru