

*The
Andrej Belyj
Society*



Newsletter

Number 7

1988

THE ANDREJ BELYJ SOCIETY NEWSLETTER

Number 7

1988

Printed and bound
at Texas A&M University
Typeset and Composed at The Sunnyside Press

Editor: Olga Muller Cooke

Subscriptions: individuals, \$5.00 per year; and institutions, \$10.00 per year. For subscribers outside the USA, \$6.00 per year. The same rates apply for back issues. Checks should be made payable to: The Andrej Belyj Society.

All communications should be sent to:

Olga Muller Cooke
Department of Modern Languages
Texas A&M University
College Station, Texas 77843
(409) 845-2198

ISSN 0743-2410

CONTENTS

| | |
|---|----|
| The Eighth Annual Belyj Society Meeting | 3 |
| Abstracts by V. Shapovalov, C. Tomei, M. Carlson, J. Kopper, O.M. Cooke, V.H. Bennett and A. Woronzoff | 4 |
| Understanding Belyj's Gogol: an Introduction to "Gogol' Misunderstood" | 16 |
| Olga Muller Cooke | |
| Непонятый Гоголь | |
| Андрей Бельгий | 21 |
| Andrej Belyj and the Humboldtian Tradition of Language Philosophy | |
| Dissertation Abstract by Laura Lynn Goering | 36 |
| Pekka Pesonen. <i>Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaaniista "Peterburg" ja sen aatetaustasta.</i> | |
| Review Article by Gitta Hammarberg | 38 |
| Notes on the Hungarian Translation of <i>Peterburg</i> | |
| Review Article by Peter I. Barta | 46 |

John Malmstad, ed. *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*

Review Article by Charlene Castellano

Andrei Biely. *The Dramatic Symphony*,
and *The Forms of Art*

Review by Maria Carlson

Andrey Belyj. *Gibel' Senatora (Peterburg)*

Review by George Kalbouss

Andrey Belyj: A Bibliography 1987-1988

Compiled by Julian Graffy

News from the Front

Editor's Afterword

50

57

59

62

72

75

The Eighth Annual Belyj Society Meeting

The eighth annual meeting of the Andrej Belyj Society will be held during the 1988 AATSEEL conference in Washington, D.C. on Wednesday, December 28, 1988. Here is the program:

Chairman: Peter I. Barta, Texas Tech University
Secretary: Charles Byrd, Indiana University

"From *White Doves to Silver Doves*: Andrej Belyj and P. I. Mel'nikov-Pečerskij"

Veronica Shapovalov, San Diego State University

"The Cumulative Symbol in Andrej Belyj's *Petersburg*"

Christine D. Tomei, Brown University

"A Commentary on Belyj's 'Commentaries' to *Symbolism*"

Maria Carlson, University of Kansas

"The Enterprise of Literature and the Enterprise of Philosophy in Belyj's Fiction in the VOLFILA Period"

John M. Kopper, Dartmouth College

This year the Belyj Society will elect a Vice-President to succeed Charles Byrd, who will become President in 1989, at the conclusion of the term of Peter I. Barta. Two other presentations pertain to Belyj, however on other panels: Olga Cooke's "Belyj's Collaboration with Mixail Čexov on *Gibel' Senatora*" and Virginia H. Bennett's "The Poetic Focus of Belyj's *Vospominanija o A. A. Bloke*."

**From *White Doves to Silver Doves*
Andrej Belyj and P.L. Mel'nikov—Pečerskij
Abstract by Veronica Shapovalov**

Interest in the Schism and in sectarianism in general is characteristic of Russian Symbolism of the first decade of the 20th century. Between 1907 and 1909, Aleksandr Blok, who was then greatly interested in Russian sectarianism, met with Aleksandr Dobroljubov and Leonid Semenov, both of whom "went among the people," and with Nikolaj Kljuev, who was born to an Olonetsk Old Believer family. The problem of "leaving society" became a theme of Blok's conversations with Andrej Belyj.

As early as 1904, Belyj met P. I. Mel'nikov—Pečerskij's son, A. Mel'nikov, and they spent long hours discussing religious problems and sects. There is no doubt that P. I. Mel'nikov—Pečerskij's historical works on sectarianism *Secret Sects* (1868) and *White Doves* (1867), as well as his novels *In the Woods* and *On the Hills*, were well known to Belyj and served him as a source for the novel *Silver Dove*. In *Silver Dove*, Belyj turns to some themes and elements in the plots of Mel'nikov—Pečerskij's novel, *On the Hills*.

To a great extent, Dar'jal'skij repeats the way of the heroine of Melnikov—Pečerskij's novel, Dunja Smolokurova who, in search for the ultimate truth joins a sect. In *Silver Dove* Belyj developed not only themes and images from Mel'nikov—Pečerskij's novels, but he also transformed the method of narration—the technique of *skaz*. In *Silver Dove* Belyj developed and brought to their ultimate limit the stylistic devices widely used by Mel'nikov—Pečerskij in the novels, *In the Woods* and *On the Hills*.

**The Cumulative Symbol in Andrej Belyj's *Petersburg*
Abstract by Christine D. Tomei**

This theoretical paper addresses the system of symbolization used by A. Belyj in the novel *Petersburg*. Unlike the approaches of other scholars, Ada Steinberg, for example, the purpose of this analysis is to reveal the manifest system *per se* rather than to examine Belyj's own theories on color and find how they obtain in practice.

The main focus in this paper is the play of light, both in presence vs. absence reactions and spectral divisions of color. It is contended that each effect of light becomes "semanticized" as it continually accrues meaning in the course of the novel. No effect of color or light should be taken outside the entire cumulative meaning at the risk of mistaking or omitting some fundamental feature or function of that color effect. Doležel thus overlooks the fundamental nature of shadow in his otherwise excellent article on "The Visible and Invisible Petersburg." Shadow is a function, something which can overcome wholeness or being; it does not relate, as Doležel contends, only to characters in the underworld. Thus also does Carlson overlook that Apollon Apollonovič acts out his coat of arms in her generally distinguished article on "The Ableukhov Coat of Arms." Clearly, one would expect reference to this enactment in an article of this name.

I am in the process of computerizing the text of *Petersburg* and expect that the paper I present would include an exhaustive study of the imagery surrounding the figure of the Bronze Horseman for the purpose of illustrating the theoretical concept of a cumulative symbol. The paper will focus on the

power of *shadow* and *moonlight* and examine their function in invoking the supernatural and occluding the natural. I also expect to work with *green* as the unwholesome byproduct of Peter's battle with nature.

A Commentary on Belyj's "Commentaries" to *Symbolism*

Abstract by Maria Carlson

A quick perusal of Bely's "Kommentarii" to *Simvolizm* reveals them at first to be a chaotic mess. There is no subject that escapes Belyj's probing mind, and everything comes out in an alternating cascade of erudition and second-hand *pereskaz*. Belyj addresses energy, psychology, thermodynamics, Buddhism, optics, linguistics, non-Euclidean geometry, drama, chemistry, mystery wisdom, physics, aesthetics, history, music, Greek classics, German poetry, anthropology, astrology, art, painting, evolution, EVERYTHING UNDER THE SUN. Anyone who played a role in the history of mankind, from Abelard to Zeno, has a place in these commentaries. A first reading is overwhelming.

A closer perusal of these 176 crammed pages reveals the commentaries to be oddly homogeneous from the point of view of Belyj's philosophical position in the second half of 1909, when he dashed off the commentaries. Together with "Emblematika smysla," which serves as the epistemological skeleton of Belyj's system, the commentaries contain the bits and pieces of the long-planned, but never-written book, "Sistema simvolizma." Belyj scholarship has now reached the point where it is time to consider the commentaries not as ill-digested (and frequently irrelevant) footnotes, but as an untraditional text in itself. The

commentaries actually constitute a second series of articles that, because they lack unity of form, provide the scholar with an opportunity to observe Belyj's thought and work processes, to fill in logical gaps in the critical articles, and to identify specifically the thinkers and texts that most influenced him. The commentaries are also a fruitful game preserve for literary hunters hoping to track down some of Belyj's more enigmatic imagery.

This paper outlines the ten basic categories of knowledge that Belyj addresses in the commentaries (and which form the basis of the theory of Symbolism as a total world view), and identifies the basic texts, hidden among the more than 650 discrete titles, from which Belyj unashamedly stole his material. While the commentaries reveal an untidy mind unable to winnow out basic works, prone to the pitfalls of superficial acquaintance with source material, and suffering from an acute case of intellectual *horror vacui*, they also reveal a single-mindedness of purpose and a consistency for which we seldom give Belyj credit.

**The Enterprize of Literature and the Enterprize
of Philosophy in Belyj's Fiction in the VOLFILA Period**
Abstract by John M. Kopper

Kotik Letaev remains the focus of a spirited debate about Belyj's use of the novel form. He wrote *Kotik Letaev* during a time when he was much enamored of anthroposophy, the offshoot movement of theosophy established by Rudolf Steiner. The novel incorporates large bodies of anthroposophical imagery, and applies anthroposophical doctrine in its exposition of the hero's spiritual growth. The relationship between anthroposophy and the figurative language of *Kotik Letaev* has been exhaustively documented (Kozlik, 1981; Crone, 1982; Elsworth, 1983).

From the earliest years (Šklovskij, 1924), critics have argued that Belyj attempts to import anthroposophy into his artistic work as a text-extrinsic system. The assumption that anthroposophy represents a foreign graft onto an underlying, highly developed fictional voice is in part grounded in Belyj's own pronouncements. As has long been recognized, Belyj was unusually conscious of the relationship between the theory and practice of writing, and many of his early works, in particular the *Symphonies*, are explicitly programmatic demonstrations of his ideas (cf. Belyj, "Formy iskusstva"). The assumption has been, then, that *Kotik Letaev* represents Belyj's attempt to demonstrate a theory, this time philosophical, much as in his *Symphonies* he wished simultaneously to test and propagandize an aesthetic theory. The logical flaw in this analogy lies in the critic's considering philosophical and aesthetic programs to be necessarily of the same degree of relevance to a writer's undertakings, when the latter

obviously have a far more direct bearing on the work of art.

Examination of *Kotik Letaev* and *Kreščenyj kitacc* shows what kinds of material tended to be stable or unstable during the writing process, and provide the basis for a hypothesis about Belyj's implicit hierarchy of literary values -- including the role of sound, narrative structure, and external sources such as autobiography and anthroposophy -- in guiding plot development. Stylistic preoccupations or generic concerns may have motivated Belyj's abandonment of an anthroposophical figural discourse.

During the years after the Russian Revolution and before his return to Europe in 1921, Belyj was active in the Petrograd and Moscow chapters of Volfila and lectured at the Anthroposophical Society in Moscow. His lecture notes show that anthroposophy, used pervasively in *Kotik Letaev*, is no more central to its composition than various other lexica, taken from the Bible, neo-Platonic philosophy, and the teachings of Vladimir Solov'ev.

Belyj's Collaboration with Mixail Čexov on

Gibel' Senatora

Abstract by Olga Muller Cooke

While there are many discrepancies between Belyj's *Peterburg* and his dramatization of the novel, *Gibel' Senatora*, the artistic collaboration on the production between Belyj and Mixail Čexov is of greater interest. Čexov not only directed this enterprise in 1925 for MXAT's Second Studio, but also played the principle role of Apollon Apollonovič Ableuxov. Inspired by Čexov's fine acting abilities, Belyj permitted Čexov unlimited liberties with his "detišče." Indeed, Belyj admitted that he ceased to recognize his work of art as his own. Through Čexov's and his students' memoirs, one discerns that the collaboration was to include an even greater bond of mutually shared interests, namely, that of anthroposophy. Belyj was the first to instruct Čexov in the teachings of Rudolf Steiner. Čexov, in turn, adapted his studies of anthroposophical exercises in rhythm to Belyj's play, as well as to future productions. Examining the illustrations to Čexov's handbooks on acting, one cannot help but compare them with the illustrations in Steiner's book on eurythmy and Belyj's *Glossolija*. The spiritual underpinnings of these techniques would soon prove to be offensive to the powers—that-be, and seeing the writing on the wall, Čexov escaped to the West. Although Belyj's drama failed miserably on stage and exerted little direct influence in Russia's twentieth century theater, it, nevertheless, proved lasting in Čexov's acting and directorial techniques, which found such a receptive resonance in the West.

The Poetic Focus of Andrej Belyj's

Vospominanija o A.A. Blok

Abstract by Virginia H. Bennett

Andrej Belyj's *Vospominanija o A.A. Blok* (*Reminiscences of A.A. Blok*) predate his trilogy of autobiographical studies by eight years. The focus of this work is upon Blok, whereas the focus of the later autobiographies is upon Belyj. *Vospominanija...* was written while Belyj was living and working in Berlin (1922-1923), and it is unencumbered by the restraints placed upon him when he wrote his later autobiographical studies in the Soviet Union. It offers the literary critic franker assessments of Belyj's contemporaries, more open expressions of his religio-philosophical literary theories, and freer reign to his experimental stylistics than the later memoirs.

Vospominanija..., like other biographical/autobiographical works describes in detail the physical and psychological milieu which surround the main figures -- in this case, Blok and Belyj -- in the years from 1900 to 1912 and which generate many of the themes in their poetry. However, unlike most (auto)biographies, Belyj attempts to reveal to his reader the sources of Blok's genius, and he also justifies his assessment of Blok as equal to the great poetic geniuses of the nineteenth century--Puškin, Lermontov, Tjutčev, and Fet. My contribution to this panel on memoir and autobiographical literature will concentrate upon two techniques Belyj uses to achieve his ends. First, he contrasts Blok -- his personality, his perspectives on the world around him, and his approach to the art of poetry --- to three poets contemporaneous to him: Sergej Solov'ev, the disciple of his uncle, Vladimir Solov'ev; Valerij Brijusov, the

champion of formal perfection in Russian Symbolist poetry; and Dmitrij Merežkovskij, the Russian Symbolist most closely connected with the Religio-philosophical Movement and best known to readers abroad.

The other innovative technique which Belyj introduces to the memoir genre is providing his literary analysis of the major collections published by Blok from 1905-1912. Almost 25% of the text of *Vospominanija...* is devoted to chapters in which Belyj analyzes Blok's collections of verse. In such chapters, Belyj ranges over the topics of imagery, symbolism, subtexts, and of versification techniques, such as meter, rhyme, and usage of grammar. He is able to smoothly insert these chapters into the mainstream of his narrative by discussing each collection as it appears chronologically. For example, the chapter entitled "Stixi o Prekrasnoj Dame" is inserted in the narrative dealing with the years 1904-1905, when that collection was published. Belyj also links the analytical chapters to the rest of the text by showing how themes from Blok's poetry are connected to certain incidents from Blok's life, or to interests absorbing Blok at a specific time, or to stages in Blok's psychological development.

To conclude, the paper discusses the techniques employed by Belyj in his memoirs of Blok to illustrate for his reader the origins of Blok's poetic genius and of certain predominating themes in his poetry.

The Hieroglyph in Andrej Belyj's *Petersburg*: A Reading of Šišnarfne/Enfranšič Abstract by Alexander Woronzoff

Although in the context of his critical statements it is clear that Belyj proclaims and glorifies the oral/phonetic value of art, it is the visual elements of his works, mostly expressed through graphic inscription, that makes the former possible. Consequently, a readjusted reading of his works depends on the initial abandonment of time-honored, seemingly well-constructed hierarchies and the appropriation of new models derived from Belyj's interest in the "primitive" culture and writing system of ancient Egypt. The strategies of hieroglyphic decipherment bring to light the possibility of alternative readings in *Petersburg* and allow for the illumination of its mysterious, dark passages and hidden, inner chambers.

In the Prologue Belyj abandons the project of establishing Petersburg's existence by means of a definitive discursive model and moves to the exploration of the potentialities of graphic inscription. Petersburg — the city and the novel — is defined by its visual, geometric location on a map or a page, and therefore depends both on discursive commentary (the oral, phonetic level) as well as on the visually symbolic elements (ideographic level) that, in the manner of concentric circles, are interpolated or grafted to the text. The inclusion of ideographic concerns in the context of an oral, phonetic mode takes as its model the principle of hieroglyphic writing, and, as Belyj makes clear in "The Magic of Words," he admires the hieroglyph not only as a form of

cryptic, mystical writing, but also as an object of study and decipherment.

The Prologue, then, is a map for reading, directing the cryptographer not to the next section but to the remote inner chamber of the section entitled "Petersburg." This section is founded on the disruption and reversal of the novel's essential hierarchical arrangements, a reversal that is modelled in the palindromic nature of Dudkin's meeting with Šišnarfnè. Indeed, Šišnarfnè's visual, graphic configuration represents how the text may be read. Whereas Dudkin, in the course of the two days described, starts with the picture or image to build the sound of the name Enfranšiš/Šišnarfnè, the reader uses the name to return to the images, and thus reproduces the process of hieroglyphic decipherment.

The recreation in a name of the acoustical and optical stimuli that Dudkin encounters during the day provides Belyj with the opportunity to conduct an ideographic exploration of the Cyrillic alphabet ("ШИШНАРФЭ/ЕНФРАНШИШ"). Thus, "И (Ы)" refers to Lippantenko and the throat; "Ш (Э)" to the Senator and the ears; "Ф" to the spot of phosphorescence and the eyes; "Р" to Morkovin/Voronkov and the nose; "Н" to the upper torso, arms and Nikolaj; and "А" to the lower torso, legs, and the Senator again.

The textual journey into Dudkin's psyche and the inner chamber of "Petersburg," conducted with the aid of the Prologue's map, uncovers a hieroglyph on the wall (a "stenograma"), whose formal features combine the circles of the head (especially the eyes), the

angular shapes of the torso, and the triangle of the base (the pyramid). Belyj's method bespeaks an interest in ornamentation and is most evident in his concern for everything having to do with design, and graphics. Since ornament and symbolism are the two purposes brought together in the Egyptian hieroglyph, Belyj, by adopting hieroglyphic writing as a model, mixes innovative forms with a "primitive" treatment of language.

This paper was presented in Honolulu during the AAASS conference in November of 1988.

Understanding Belyj's Gogol': An Introduction to "Gogol' Misunderstood"

Olga Muller Cooke

When Belyj was asked to write a review of MXAT's production of *Mertvyje duši*, which premiered November 28, 1932, he was faced with a dilemma. How could he, a fan of MXAT's repertoire, particularly of Čexov's, Ibsen's and Maeterlinck's plays, speak critically against a company he revered? However, by the time his review appeared in the newspaper, *Sovetskoe iskusstvo*, (No. 4, Jan. 20, 1933), Belyj had already begun his own in-depth study of Gogol's creative career (*Masterstvo Gogolja*, 1934). Thus, armed with the apparatus of a Gogolian scholar and occasionally a pedantic professor, Belyj could not refrain from expressing his profound disappointment and dismay with a production that not only failed to capture "his" Gogol', but also misunderstood the import of Gogol's universal message. It is in this spirit that he composed "Neponjatyj Gogol'," the reprint of which appears below.

Belyj opens his review with two false statements: "I am neither a critic, nor am I a dramatist." The truth of the matter is that he was both. An astute and passionate devotee of the theater, in 1907 Belyj proclaimed that "drama is the highest poetic art."¹ From his earliest days as a critic for Symbolist presses, Belyj paid close attention to the developments of modern drama. His early appreciation of Symbolist drama derived from an interest in mystery plays, musical drama à la Wagner, visionary-type works which embodied the marriage of mysticism, poetry and music on stage; at the same time his favorites were Shakespeare and Ibsen. In addition to his early

dramatic fragments, *Prisedšij* and *Past' noči*, Belyj composed theoretical essays with titles such as the lengthy "Krizis soznanija i Genrik Ibsen," "Ibsen i Dostoevskij," "Višnevij sad," and "Ivanov," in addition to "Teatr i sovremennaja drama."² Although many years elapsed between those early compositions and the last decade of his life, Belyj, nevertheless, kept abreast of what was occurring on the stage. Several years after his return from Berlin (1921-1923), Belyj was approached by Mejerxol'd, Mixail Čexov and Tairov with proposals to adapt *Petersburg* for the stage.³ It was for Čexov's Second Studio of MXAT that Belyj adapted his novel. Soon thereafter he embarked on adapting *Moskva* for Mejerxol'd's stage.

As Belyj began instructing MXAT in the errors of its ways, he found himself comparing MXAT's staging with Mejerxol'd's infamous *Revizor*, which premiered in December of 1926. Belyj admits early on in his review that Mejerxol'd's celebrated production looms large over his perceptions of *Mertvyje duši*. At a time when many rejected Mejerxol'd's experiment, Belyj proved to be one of Mejerxol'd's staunchest supporters, along with Vladimir Majakovskij; and he came to Mejerxol'd's defence with the essay, "Gogol' i Mejerxol'd." Applauding Mejerxol'd's interpretation of Gogol' as "Kafkaesque"⁴, Belyj was in favor of depicting a synthetic, holistic Gogol'.⁵ Instead of portraying Xlestakov as a comical imposter, Mejerxol'd portrayed him as horrific and diabolical. It is in this light that Belyj would have preferred to see Čičikov. Reflected in Mejerxol'd's Gogol' was Belyj's Gogol': a clairvoyant prophet of doom. By incorporating the sum of Gogol's *oeuvre* on stage, Mejerxol'd embodied what Belyj called a thorough familiarity with the "Gogol' Text," a term strewn throughout his review,

as well as *Masterstvo Gogolja*.

One encounters several terms in Belyj's polemical review, such as the so-called "phases" of Gogol'. These consist of: 1) the first, Ukrainian phase; 2) the second, Petersburg phase, encompassing the Petersburg tales, *Revizor* and Part I of *Mertvyje duši*; 3) the third phase embraces *Mertvyje duši* again and his autobiographical works, written prior to his death. But what really vexed Belyj was the absence of Gogol' himself. Why had MXAT hidden him from view? "Where was Gogol'?" Belyj asks? Where did MXAT go wrong? Belyj punctuates his attack with rhetorical statements such as: how can a production of *Mertvyje duši* be conceivable without Čičikov's troika? where have all the lyrical digressions gone? what ever happened to the Gogolian devices of hyperbole and repetition? As though personally affronted by MXAT's slapdash and facile interpretation, Belyj accuses the production of gross ignorance and negligence. What "horrified" him most was MXAT's downright "blindness" with regard to Gogol's social message, i.e., that Russia was on the wane. Moreover, the ultimate knuckle-rapping insult occurs in his lesson to the nameless director: "you shouldn't have given us everyday reality [...] you shouldn't have imprisoned the live spirit of Gogol's ingenious creativity in robes and shrines of a pseudo-realistic and mummified naturalistic carcass!"

Throughout the review hovers the disturbing question: why does Belyj fail to mention the director by name, who was none other than Konstantin Stanislavskij? As it turns out, had Stanislavskij maintained the original adaptation of *Mertvyje duši*, written by Mixail Bulgakov, with all its grotesqueries

and phantasmagoric elements, Belyj might not have launched his attack.⁶ Profoundly disturbed about the failure of critics to call him by name in their written attacks, Stanislavskij refused to publicly defend himself when invited to engage in a debate with his detractors. Indeed, Stanislavskij was well aware of Belyj's critique.⁷ And what made matters worse is that Stanislavskij himself was displeased with his own production!⁸

Notes

¹See his "Teatr i sovremennaja drama," *Arabeski* (reprint: Munich, 1969), p. 17.

²All of these essays have been reprinted in *Arabeski*. See "The Cherry Orchard" and a part from "The Theatre and Modern Drama" in *The Russian Symbolist Theatre*, ed. & trans. by Michael Green (Ann Arbor: Ardis, 1986), pp. 131-141.

³D. Gerould, "Andrei Bely: Russian Symbolist," *Performing Arts Journal*, III, No. 2 (Fall 1978), p. 28.

⁴See K. Rudnitsky, *Meyerhold the Director* (Ann Arbor: Ardis, 1981), p. 420.

⁵See Belyj's "Gogol' i Mejerhol'd," in *Gogol' i Mejerhol'd*, Moscow, 1927. See also A.V. Lavrov's "Rukopisnyj arxiv Andreja Belogo v Puškinskom Dome," *Ežegodnik Rukopisnogo Otdela Puškinskogo Doma na 1978 god*, Leningrad, 1980, pp. 61-63.

⁶See E. Proffer, *Bulgakov. Life and Work* (Ann Arbor: Ardis, 1984), pp. 355-361.

⁷A. Mackin, "Andrej Belyj i drugie," in his *Na temy Gogolja* (Moscow: Iskusstvo, 1984), p. 298.

⁸D. Magarshack, *Stanislavsky. A Life* (London: Faber & Faber, 1986), p. 382.

Непонятый Гоголь

Я не критик и не драматург. Но поневоле становишься критиком, когда спектакль хватается тебя за живое, заставляет говорить, пусть по-простецки, но от чистого сердца. Говорить я буду не столько о том, что в мхатовской постановке гоголевских "Мертвых душ" есть, а о том, чего в них нет. Когда товарищи попросили меня поделиться с ними своими мыслями и впечатлениями о спектакле, моим первым желанием было исчезнуть, снырнуть, так как делиться мне в сущности не о чем.

Пол жизни своей я являлся горячим поклонником Художественного театра. Мне хорошо известны его крепкие традиции и гигантские заслуги; но то, что нам со сцены этого театра предпринесено под видом инсценировки величайшего произведения Гоголя, является недоразумением.

Не моя задача говорить о том, как нужно было поставить "Мертвые души" - я не режиссер. К оценке спектакля я подхожу прежде всего как человек, которому дороги интересы одного из величайших художников-мастеров, каким является Гоголь, и как человек, много поработавший над изучением художественной ткани этого писателя во все периоды его творчества.

Гоголь первой фазы своей литературной деятельности уделся большое внимание анекдоту в построении своей сюжетике в развешивании темы. Но Гоголь же как никто

употреблял много усилий на отделку каждой детали, каждой мелочи. Нет у него в тексте ни одной случайной подробности, ни одной зря произнесенной персонажами реплики. Каждый, самый незначительный аксессуар "Мертвых душ" работает, выполняя свою, порою исключительно ответственную функцию в живой реалистической ткани произведения. Гоголь работал над первым томом "Мертвых душ" семь лет. Он многое по многу раз переписывал, переделывал, многое многожды заново обдумывал. Каждая мелочь в описании жестов Чичикова и других персонажей поэмы, их костюмов, их манер говорить, ходить тщательно обдуманна. Здесь каждая, на вид кажущаяся несущественной, обмолвка имеет колоссальнейшее значение. Гоголь был не только огромным писателем, но и художником-живописцем (он учился живописи), исключительной музыкальной натурой (Гоголь — автор заметок о метре украинского стиха) и художником с огромным режиссерским чутьем. Он мастерски владел жестом. Надо внимательно вчитаться и вдуматься в то, как он по-режиссерски великолепно обыграл героя "Страшной мести", показав человека, приехавшего на Украину из Польши и Венгрии, хлебнувшего быть может уже западно-европейского возрождения, показав примитивный, отсталый коллектив, превративший его в коллуну.

Повторяю, я не режиссер, но если бы мне была поручена постановка "Мертвых душ", я бы начал с организации семинара по внимательному, скрупулезному изучению гоголевского текста. Театром этого очевидно сделано не было. Постановщик "Мертвых душ" имеет в своем распоряжении

такую массу авторских замечаний, описаний, повторений, акцентировок в гоголевском тексте, каким не мог обладать постановщик "Ревизора". Все мы помним добавочные замечательные нюансы, которыми Мейерхольд ретушировал "Ревизора", используя другие гоголевские тексты, и какое негодование эта смелая и художественно целиком оправданная режиссерская тактика Мейерхольда вызвала тогда со всех сторон. А между тем я должен сейчас заявить, что глядя на мхатовские "Мертвые души", я их видел только сквозь воспоминания о "Ревизоре" Мейерхольда, гениально сумевшего извлечь из Гоголя гоголин, т.е., тот живой фермент, который поднимает на недостижимую художественную высоту Гоголя на театральных подмостках этого мастера.

Гармония Гоголя в корне отлична от гармонии Пушкина. У Пушкина она подобна стаутке, в которой форма и содержание поданы уже в законченном замкнутом синтезе. Гоголь — его полярный антипод. Он вечно взволнован, мечется в поисках новой формы выражения своих мыслей, образов, вечно меняет свои уже написанные тексты. Гоголь недаром вызывал постоянно к электрическому потрясению своей читательской и зрительской аудитории, но он сам не знал, как дать этот темп нарастающего *staccato*. Гармония Гоголя динамическая, имеющая сию диалектику, противоположную пушкинской.

Художественный театр был совершенно свободен в компоновке текста, так как канонического текста "Мертвых душ" не существует. Вместо этого театр прилепился к анекдотической фабуле сюжета, соблюдая в ней всю

временную последовательность, но не заметив в ней самого главного — живой идеи произведения. Да и в самой этой временной последовательности произошла все-таки совершенно непонятная чехарда, перетасовка целого ряда эпизодов и сцен.

Коробочка — одна из центральных фигур "Мертвых душ" — театром совершенно непонятна и превращена в какую-то пишущую старуху, пугающую как будто бы, но от которой никому не страшно. А между тем по замыслу Гоголя и в тексте этому десятки и десятки подтверждений и совершенно точных указаний автора Коробочка — страшная для Чичикова фигура. От нее начинается сооружение той западни, в которую Чичиков впоследствии попадает.

Мыслимо ли, может ли быть постановка гоголевских "Мертвых душ" без чичиковской дорожной тройки, без ее жути, без чувства безысходной тоски, с которыми Гоголь смотрел на бескрайние просторы современной ему России. Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя?

Ни одна черта, делающая это произведение произведением мирового значения, театром не показана. Гоголь в постановке совершенно не раскрыт. В основу постановки легло развешивание незначительного каламбура, к которому чисто механически привинчен конец второй части "Мертвых душ". Как можно было трактовать "Мертвые души" во всем их объеме, не показывая Гоголя эпохи "переписки с друзьями"?

Повторяю: Художественный театр имеет огромные традиции и гигантские заслуги. Но его репертуар — это Чехов, Гаульман, Ибсен, и за Гоголя ему братья не следовало.

Общим местом стал тезис о том, что Гоголь был представителем мелкопоместного дворянства в литературе. Авторы этого тезиса не учли того, что и отец и дед Гоголя были людьми служилыми-чиновниками. Скорее он был мещанином во дворянстве, ставшим впоследствии дворянином в мещанстве (не в социологическом смысле этого слова). Действительность Гоголя фактически не есть действительность его класса. Его реализм не есть отображение чего-то, чему он адекватен, а является скорее тоскующей протянутостью к действительности, которую он искал. Отсюда его неизменный гиперболизм. Сквозь все произведения Гоголя проходят два гиперболических края — один со знаком плюс, другой со знаком минус. Если он говорит о галушках, то о таких, каких еще никто не едал. Казаки, все, что ни на есть, хватаются за шапки. Всем памяты описания Гоголем соловья или украинской ночи. Резко изученный очерк каждого лица дан им в преувеличенном виде, и это преувеличение им превращено в штамп.

Художественный театр ничего из этого гиперболизма в обрисовке хотя бы и человеческой внешности, которая у Гоголя играет такую колоссальную роль, не показал. Гоголь описывает даму, "Глаза, как за сердце возьмет и смычком поведет." Мы видели этих дам в "Ревизоре" Мейерхольда. Но где, в какой, хотя бы единственной сцене они нам показаны

Художественным театром? Петербургскому периоду творчества Гоголя присущ некий бредовой гиперболизм. Это Акакий Акакиевич, "Невский Проспект," Поприщев, восклиcaющий: "Дайте мне тройку коней, чтобы скорей умчаться из этого мира." (перифраз). Таков Гоголь 1836 года - Гоголь после постановки "Ревизора." В дальнейшем он уже зарисовывает предметы и лица не с фотографической, а с микроскопической точностью. Таковы все детали, касающиеся описания Чичикова. Гоголь берет реалистическую ткань мелко-бисерно, но зарисовывает так лишь основные темы; а для всего прочего употребляет особый прием, который я называю фигурой фикций. Вам кажется, что перед вами точно очерченное реальное представление образа, а на самом деле путем отдельных взаимноисключающих друг друга определений, Гоголь бросает вам в лицо только фикцию, из которой он впоследствии развивает реальный образ, выгупляя его, как бабочку из кокона.

Не случайно уподобление испуганными мешанами города Н-ска Чичикова - Наполеону. Червь, сосущий Чичикова, делает страшным облик этого человека. Наполеон был предвестником той эпохи, которая впоследствии описана Бальзаком в серии своих романов. Чичиков вышел, как мы узнаем в конце первого тома "Мертвых душ," "не в мать, не в отца, а в прохожего молодца." Кажущиеся как будто случайно оброненными замечания мужиков о колесе в бричке Чичикова, о том, доедет ли бричка до Москвы и до Казани, приобретают здесь огромную символическую значимость. Мы видим, что впоследствии тройка-птица примчала Чичикова к

Костанжогло - этому типичному капиталисту, предтече будущих миллиардеров в стиле Англии и Америки, которого Гоголь до конца сам не понял. Костанжогло развивается перед Чичиковым теорию о том, что грешниками являются только люди, творящие грехи малого радиуса. Грешники большого радиуса безгрешны.

"Мертвые души" - это не только произведение на определенную тему, построенную по определенному сюжету. Они начинены громадным социальным содержанием, превышающим сознание Гоголя.

Театр как будто бы потратил много труда на добросовестное воспроизведение музейного правдоподобия николаевской эпохи. Но в лесу этих музейных подробностей он запутался, потеряв основное. У меня под рукой целая глава, составленная из цитат описаний наружности, жестикуляции и манеры говорить Чичикова. Пользоваться постановщику тут есть чем. Внимательному читателю гоголевского текста сразу стало бы видно, что Чичиков отнюдь не подхалим, а шармер, что он отрабатывает своих собеседников не одними методами грубой лести, а, наоборот, что он очень тонко порою чувствует меру вещей, иногда даже поспорит со своим собеседником для того, чтобы его глубже пленить. Зачем же нужно было все скрупулезное изучение театром гоголевского текста, если он этого основного не только не показал, но даже не заметил?

Сцена "Чичиков у Манилова," которая у Гоголя очень тонко описана и в которой так резко очерчен профиль Чичикова и его

фас, и эта страшная двойственность обоих обликов торговца мертвыми душами — стена, которая показывает Чичикова как страшную, сидящему в ней червю, фигуру. — МХАТ совершенно не раскрыта.

Наоборот: изумительная игра Москвича, ставшего на уровень гоголевского замысла Ноздрева, вследствие того, что он один оказался на высоте, тем более подчеркивает убожество в понимании главного героя, Чичикова, которое я не вменяю артисту Топоркову; ибо по всей вероятности последний явился жертвой неправильного понимания Гоголя режиссурой и автором текста.

Совершенно не показан социальный фон, на котором развертывается эпопея походов Чичикова. А между тем, как много данных для конструкции этого социального окружения дано в самом тексте Гоголя. В паузине слухов, волнующих окрестные деревни, породивших среди мужиков версии об антихристе, о Наполеоне, о проекте переселить крестьян на вольные земли, в теме этих шопотков и морозов проходит лейтмотивом некое напряженное ожидание чего-то, что перевернет весь застывший социальный строй России. Где это показано, хотя бы частично, на сцене Художественного театра?

Гоголь умер, сжегши "Мертвые души," — и это не смешна шутка. Фон социальный, фон, дающий значение каждому штриху гоголевского текста, выпал из постановки МХАТ. Нет в этом спектакле гоголевского чувства смятения, тройки-птицы,

уносящей Чичикова из губернского города Н-ска к Костанжогло.

Единственный раз являющийся Макдональд Карлович есть олицетворение фантазмагории, нарастающей тревоги темных слухов, волнующих мир чиновников МХАТ он показан с совершенно ненужным натурализмом.

Еще несколько замечаний о символике деталей в гоголевском тексте. "Мертвые души" начинаются с описания брички Чичикова.

Случайно присутствующие при его въезде мужики обмениваются замечаниями насчет колеса этой брички. Среди душ, сыгравшей такую роковую роль в разоблачении этого героя, имеется один мужик под фамилией Иван Колесо; в миг бегства Чичикова из губернского города обнаруживается: колесо брички испорчено.

Фасад у чичиковского облика, по описанию Гоголя, приятен и округл; но в противовес ему вычерчен профиль, развивающий боковой ход; этот боковой ход все время повторяется в повествовательном тексте у Гоголя. Чичиков едет к одному помещику и, сворачивая набор, попадает к другому. Едет к Собакевичу — попадает к Коробочке. По дороге к Коробочке бричка его опрокидывается, и Чичиков падает в лужу. Коробочка его так и встречается восклицанием:

"А у вас, батюшка, весь бок в грязи" (перифраз).

Коробочка страшно пугается Чичикова, увидя в нем разбойника; она точно узрела сидящего, глубоко в Чичикове червя, задаток будущего "миллиардера".

А шкатулка Чичикова с двойным дном, в тайниках которой спрятаны запродажные акты о покупке мертвых душ и золото! Коробочка его застает за тем, как он приподымает фальшивое дно ларчика, обнаруживая подозрительное второе дно; она увидела фальшивую его сущность. Бал у губернатора. Чичиков садится, после разоблачительской, пьяной выходки Ноздрева, играть в карты. Чичиков, в глубоком смятении, под перекрестным огнем взглядов дам "приятных" и "приятных во всех отношениях" (которое, к слову сказать, у Гоголя на поверку оказываются почти всегда весьма неприятными). Партнер объявляет Чичикову:

"Ваш король пик бит."

В это время в город въезжает Коробочка, помчавшаяся накануне вслед за Чичиковым подобно року для того, чтобы его разоблачить.

Если бы вчитаться в эту деталь, какой потрясающей драматичности авантюрный трюк можно было бы из нее сделать! Как легко нам представить себе, что бы из этой на вид малозначащей подробности сделал театр Мейерхольда!

Гоголь вынашивал эти детали, трудился своим

произведением 7-8 лет, передумывал, переделывал, переписывал их бесчисленное количество раз. Театр, взявшийся за постановку произведения на сцене, этих деталей просто не заметил.

Почему нет на сцене, которая вывела даже мало заметного француза Куку, капитана Копейкина — этой потрясающей по своей символической насыщенности социальной фигуры, олицетворяющей аграрные волнения тогдашней России!

А губернатор, который по ряду штрихов в тексте Гоголя дан alter ego, внешним обликом похожим на Чичикова, показан театром добродушным, глуповатым стариком, занимающимся вышивкой по тюлю; этой вышивке отдана сцена. Самое ужасное, что меня ушибло в постановке Художественного театра, — это сочетание музейной скрупулезности, с какой выведены на сцене один за другим кабинеты русских помещиков николаевской эпохи, со слепотой по отношению к самому существованию и самому важному, без чего неразкрытым остается ни социальный, ни психологический смысл гениального произведения Гоголя!

Леонидов — весьма почтенный артист; но Плюшкина он не показал. Ведь Плюшкин в прошлом был умен и гениален. Это был какой-то Фра Диаволо, но тогда, когда его класс еще был полон живых соков и был еще сам умен и гениален. Чичиков застаёт представителей этого класса (крупно-поместное дворянство крепостнической России) в периоде их социального ущерба. И Плюшкина надо было показать не

смешным скупцом, ибо это фигура страшная, потрясающая.

Конец спектакля по своей неоправданности превышает все предыдущее. И легкой руки театра перечеркнуты 10 лет творческих мук Гоголя над второй частью "Мертвых душ" для того, чтобы механически пристегнуть к финалу спектакля сцену с арестом и освобождением Чичикова.

Ведь прокурор — то не зря умер. Эта смерть — грозный факт аграрных волнений, начавшихся вокруг походов Чичикова. Ведь генерал-губернатор, восклицаящий: "Пора нам спасать нашу родину", — не случайная, эпизодическая фигура концовки поэмы. Его реплика чрезвычайно многозначительна. В ней заложено ощущение катастрофы, охватившей представителей правящей России перед лицом надвигающегося будущего. А куда все это делось у Художественного театра?

Вместо этого театром выведены городские николаевской России. В этом ли социальная тенденция "Мертвых душ"?

Вместо совершенно неудавшейся сцены с Плюшкиным, имеющей единственным своим назначением только ознакомление подрастающего поколения с академически, школьно разработанной картиной типов крепостной России, надо было бы показать целый ряд персонажей второй части "Мертвых душ" Муразова, Костанжогло.

Известно каждому вдумчивому читателю, какую роль

играют в писательской манере Гоголя краски. В первой фазе творчества Гоголя гамма его красок ясна и ярка. Например, для "Страшной мести" характерна доминирующая четырехцветка — красное, золотое, синее, черное. Во втором периоде его творчества, в эпоху написания "Мертвых душ", доминирует в художественной ткани произведения уже другая гамма из сложного красочного состава. Это — белое, желтое, серое, черное. Красочность сменяется светогенной. Яркая колористическая раскраска окунается в тень. На сцене Художественного театра, наоборот, господствует гамма красного, розового, сиреневого. Это может быть спектально верно характеризует эпоху Николая I, но отнюдь не ту Русь, которую описывал, мучаясь и теряясь Гоголь.

При описании сцены вечера у губернатора, на который приезжает Чичиков, — у Гоголя дан целый ряд многозначительных указаний для вдумчивого режиссера, который сумел бы их прочесть. Все гости выются вокруг своих делатся "на толстых и тонких," кавалеры выются вокруг своих дам, "как мухи бегают по сахару." Целая страница гоголевского текста посвящена описанию этих мужских жестов. Так покажите же этих муж! Ведь это дало бы сцену потрясающей социальной и психологической силы!

Основной стилистической фигуры Гоголя является развернутая система повторов. Повтор берет он из народных песен, но настолько усложняет эту народную форму, что получается впечатление, будто Гоголь трехструнную русскую балалайку развернул в мощную клавиатуру фортепиано. И все

это прошло совершенно незамеченным, мимо внимания Художественного театра. А между тем у всех нас еще свеж в памяти гениальный трюк, которого добился Мейерхольд в своем "Ревизоре", строя образы текста на основании стилистики гоголевских повторов. Художественный театр пошел по линии поисков бытовых подробностей эпохи, а между тем литературоведами сейчас уже совершенно точно установлено, что Гоголь до работы над "Мертвыми душами" и в годы писания поэмы ни разу не посетил помещицкой усадьбы в России. Не бытовизма надо было (включать) в произведении Гоголя, не надо было заклепывать живой дух гениального творения Гоголя в ризы и раки псевдореалистического музейно-натуралистического кархаса.

Я не режиссер, но если бы мне пришлось ставить "Мертвые души", я бы пытался развернуть динамику пересездов, дать быструю смену сцен. В МХАТ мрачная, начиненная предчувствиями и подсудными социальными процессами Россия подменена сменяющейся серией помещичьих кабинетов. Но ведь Гоголь не Ибсен, у которого драматическое действие разворачивается сценами, в которых герой по двое сидят и часами долго рассуждают.

Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно. Ибо главный герой "Мертвых душ" не Чичиков, а Николай В. Гоголь, и то, что Гоголь думал о Чичикове. Возможно же было во время оно ввести на сцену андреевского "Некто в сером" — этого истукана с огромной свечой в руках. Почему же выпал Гоголь из текста мхатовских

"Мертвых душ"? Мало показать одного Чичикова, надо было показать и того, кто видел на Руси глазами Чичикова.

Я мог бы еще очень много сказать, но это все были бы слова о Гоголе, который отсутствует на сцене Художественного театра, а не о постановке, с которой Гоголь ничего общего не имеет. И в этом плане мне не по дороге со спектаклем Художественного театра. Спектакль осел в моем представлении, как нечто досадное, гнетущее. Художественному театру оказалось не по силам освободить Гоголя от тех фальшивых риз, в которые его убрала критика XIX столетия. А между тем в столетнюю годовщину "Вечеров" это стало насущной задачей, которую мы обязаны выполнить.

Andrej Belyj and the Humboldtian Tradition of Language Philosophy

Dissertation Abstract by Laura Lynn Goering

Cornell University 1989

In the years 1909 and 1910 Andrej Belyj was particularly interested in questions of language philosophy and the work of the Ukrainian philologist Aleksandr Potebnja. Belyj referred extensively to Potebnja in the 1910 collection of essays *Simvolizm*, which included his most famous essay on language, "Magija slov." Belyj also wrote a little known review of Potebnja's book *Mysl' i jazyk*, in which he claims to have found in Potebnja a "firm basis" for the Symbolist movement. Yet Potebnja vacillated between the idealism that was Belyj's intellectual heritage and the positivism Belyj abhorred.

This dissertation looks at both Potebnja and Belyj as products of a larger tradition, going back to the great German philologist, Wilhelm von Humboldt. Much of what attracted Belyj to Potebnja had its roots in this older tradition, which combined Kantian critical philosophy with the Hegelian notion of the Absolute Idea. As a Symbolist, Belyj was particularly attracted to Humboldt's assertion that language is a process (*energeia*) and not a product (*ergon*), a theory that allowed for the infinite expandability of the poetic image, with the recipient playing an active role in creating meaning.

Chapter 1 gives a detailed comparison of Humboldt's and Potebnja's theories of language. Drawing on a close reading of Belyj's theoretical works on language, Chapters 2 and 3 focus on ways in which Belyj incorporated Humboldt's thought into his own

mature definition of the symbol. The second half of the dissertation examines the applications of Belyj's basically Humboldtian view of language in his prose. Chapter 4 analyzes the ways in which a single image — the abyss — accumulates contradictory meanings. The abyss is both a manifestation of Humboldt's dynamic model of meaning creation and a metaphor for the more general principle of synthesis that was the backbone of Belyj's theory of Symbolism. Chapter 5 demonstrates how Belyj's conception of the symbol as a synthesis of internal and external elements operates as an organizing principle on several levels in the novel *Serebrjanyj golub*.

Pekka Pesonen. *Vallankumouksen henki hengen vallan-kumouksessa. Tulkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta. (The Spirit of Revolution in the Revolution of the Spirit. A Study of Andrei Bely's Novel "Peterburg" and its Ideological Background).* Slavica Helsingiensia. Supplementum II. Helsinki, University of Helsinki, 1987. 454pp.

The Scythian view of revolution both as a profound upheaval and destruction of everything old and stagnant and as a vital precondition for the spiritual rebirth of mankind, inspired the title of Pesonen's monograph on Belyj's *Petersburg*. The revolutionary, destructive aspects are, relatively speaking, more emphasized -- although as a positive and creative force. *Petersburg* is analyzed as a revolutionary novel in a literary sense, as a renewal of the novel tradition, using revolutionary techniques, while it is also viewed as a novel about (aesthetic, eschatological, and political) revolution, both in a specific historical and a more general sense. Pesonen analyzes the ideological context to illuminate the novel itself, but his presentation is also intrinsically interesting for students of turn-of-the-century Russian and European intellectual currents. The energy and dynamism of this ideological and historical context is reflected both in Belyj's intellectual biography (presented in Chapter 3 as a series of crises and revolutions) and in the extraordinary structural and thematic complexity of his novel. Pesonen succeeds eminently in approaching his topics in an organized and clear way without losing sight of the central role played by chaos and flux in the era, in Belyj's own works, and in the novel.

For an idea of the range of topics covered, here are just a few translated chapter headings: "Main

Lines of Belyj's Ideological Development," "Background of *Petersburg* - Crises and Revolt," "Revolutions in Belyj's Thinking," "Aesthetic Revolution," "Eschatological Revolution," "Political Revolution," "The Novel as Revolution - Myths and Reality," "The World as Texts," "The 'I' Myth - The Autobiographical Context," "The Revolt of Form - The Revolutionary Novel," "The Images of Personages as Types and Myths," "Šišnarfne - The Evil One," "The 'Sad and Tall One' - Christ," "Humor in *Petersburg's* World View," "Carnival - Testing the World." A total of 335 detailed Notes, a 23-page list of sources, (Pesonen uses the efficient author-date system of documentation parenthetically within the text with end notes reserved for substantive commentary), a 2-page English language summary, acknowledgments, and an (accurate) person index (but no subject-or "works"-index) concludes the volume. Pesonen emphasizes aesthetic, eschatological, and political, rather than linguistic aspects. However, the latter are by no means neglected and readers interested in them (or yet other aspects) are directed to the appropriate primary and secondary sources by ample references. Pesonen shows thorough familiarity both with Belyj's sources (and he frequently refers directly to texts by e.g. Steiner, Nietzsche, and Solov'ev), the full range of Belyj's own works, and the critical literature on Belyj. The scholarship is extensive, impeccable, and up-to-date. The negative side to this kind of organization and thoroughness is length and repetitiveness (which Pesonen himself is aware of, see p. 28). In some instances major points are stated first in the introduction, then reiterated and further embellished in several chapters and subdivisions. The method also leads to frequent cross references to other parts of the book. One wonders if

some abbreviation could not have diminished the tautology while preserving the clarity. Length is also added by extensive quotation or paraphrasing not only of Belyj (and his sources), but also of Belyj scholars. Although some rather lengthy summaries of scholars' works may be irritating and unnecessary for Belyj specialists, they, on the other hand, make the work accessible to non-specialists as well. Pesonen provides an excellent survey of Belyj scholarship in general, as well as of his life and works. The outside scholarship is in general well integrated into Pesonen's own argument and is not always uncritically accepted, although, by and large, the study is not overly polemical.

Pesonen's study is neither an intrinsic study of *Petersburg* (in the extreme Formalist sense) nor is it aimed at establishing direct lines of influence to the author's biography or other factors. It is properly literary analysis in the best sense, focusing on the literary work itself without ignoring the wide literary and extra-literary context it incorporates. This is achieved by applying the theories of Tartu semioticians, most specifically the semiotics of modernist "neo-mythological" texts developed in Z. G. Minc's seminal 1974 and 1978 articles ("Ponjatje teksta i simvoličeskaja estetika," and "O nekotoryx 'neomifologičeskix' tekstax v tvorčestve russkix simvolistov"). Pesonen's study is semiotic in the wide sense only, not in the taxonomical sense. The methodology is clearly and concisely explained in Chapter 4, and semiotic training is not necessary to understand Pesonen's points.

Symbolism is seen as one of the literary movements that view reality, "the world," as an

artistic text, or more properly, a hierarchy of texts, artistically structured. The highest level of this hierarchy consists of the universal Text which emphasizes the mythological nature of the world, its most mystical ultimate reality. This universal Text is realized in an infinite number of "life texts" and "art texts" although the Text itself is also one single dynamic whole. Life texts can be seen either as similar/parallel to art texts/the Text or as defective texts that lack creators or development, that are composed of senseless details, formless personages, masks, etc. Neo-mythological symbolist texts are typically of the latter kind. Art texts can relate to the Text in various ways: as metaphorical reflections of the Text or part of the Text, as metonymic representations of the Text, or as philosophical-lyrical explanations of the Text. In an analysis of a literary text, the Text (the basic world myth) can be reconstructed by looking at the earlier literary tradition, contemporary literature, the author's *oeuvre*, the author's biography, history, and contemporary reality — all this as quotations or allusions of different kinds evoking various kinds of other texts. In a neo-mythological text, other texts (the "discourse of another," "subtexts" — Pesonen uses Tartu terminology, Taranovskian intertextuality terminology, terms from Kristeva, and Baxtin), are used in a way that reflects the Symbolist view of the world as an artistically structured text. Thus Pesonen's analysis of *Petersburg* centers around the nature of the quotations contained, their associative power to allude to a variety of wide or narrow specific contexts, the way in which the quotations are used (parodically, seriously, etc.), and the way they structure the novel as a whole. The novel is seen as a "game of quotation," a complex interaction of different types of quotations,

and the author-narrator's presentation and emphasis in using them, especially as a parodic jester. Of particular importance are self-quotations, since Belyj together with other Symbolists emphasized the role of the author as creator of "other worlds," as a theurgist, and their works were usually self-conscious. Quotations of a "polygenetic" nature which allude to several sources simultaneously are also important and participate in giving *Petersburg* its complex multi-layered structure.

The "I-text" (Belyj-myth/legend) is particularly important in Pesonen's analysis since Belyj himself throughout his life (as Pesonen shows) wrote and re-wrote it. The path to self-awareness, the analysis and definition of the self, the creation of a new self, a new art, and ultimately thereby a new life, are crucial factors in Belyj's *oeuvre*, at all stages of his ideological development. The crises and revolts to resolve them are particularly important for Belyj himself and are highlighted in Pesonen's study. "The universal - aesthetical, eschatological, and political - crises are actively reflected in the 'I,' which is both a seismograph and a bomb" (119). Thus the 'I' which inscribes the whole ideological development of Belyj and his era serves as Pesonen's key to the textual and intertextual problems in Belyj's fiction. His analysis is sophisticated, thorough, and enlightening - although his insights are not themselves particularly revolutionary. It is mainly Pesonen's emphasis (revolution viewed from a variety of angles and in a variety of contexts and functions) that distinguishes his work from previous scholarship and his close analysis of the personages and their mythical ambivalence (section 5.2) is particularly impressive.

As an example of Pesonen's procedure, let me describe how he approaches one of the least understood personages, "The Sad and Tall One," the white domino. This personage is seen as a mythical image of Christ (although other possibilities are also mentioned). Pesonen analyzes him as a fictional expression of Belyj's (and "Belyj's") own fluctuating ideas related to topics such as: the East-West problem and Russia's role, Solov'ev's Christ/Antichrist, Steiner and anthroposophy, the Apocalypse, Nietzsche's and Merežkovskij's ideas about Christ, and Scythianism. This is analyzed as self-quotation (of Belyj's literary and other works) with parodic overtones. "The Sad and Tall One" is also analyzed as literary quotation of others (Puškin, Tolstoj, several passages of the Bible, notably Revelation). His function within the novel is elucidated through his meetings with Nikolaj Apollonovič, Aleksandr Ivanovič Dudkin, and Sof'ja Petrovna, his relationship to the Bronze Horseman and to the Red Domino, etc.) again stressing Belyj's parodic treatment. Works relevant to this topic by other Belyj scholars are cited. Different versions of *Petersburg* are used to clarify the dark passages concerning the domino in the 1922 Berlin edition (which Pesonen uses as his primary text), for instance, the cryptic mention of Russia as the cradle of the Philadelphia church and references to Tolstoj. Stepka's role in this context is clarified by recourse to *The Silver Dove*. The major personages are analyzed similarly in even greater depth. The analysis of the central Petersburg myth applies the semiotic method to particular advantage.

The least satisfactory section of Pesonen's study is "The Narrator." It is not as consistently anchored in theory as the analysis of the personages. It is a

mixture of Baxtinian, point-of-view, reader reception, and other concepts and terms related to narrating, and Pesonen cites and uses scholars who have dealt with the problem of narrator from numerous theoretical vantage points. Each, to be sure, adds some interesting insights, but the total picture is hazy. Although Baxtin in particular is cited, his functional categories are not applied consistently, and problematic terms, such as Booth's "implied author" confuse rather than clarify the picture. The use of such terms (made even more confusing by the unavoidable multi-lingual Finnish, Russian, and English denotations) leads to a failure to clearly distinguish between author and narrator and author and implied author, and Pesonen posits different hierarchies at different points of the analysis (text-narrator-personage on p. 131; implied author-narrator-personage on p. 133). A functional distinction, such as Baxtin suggests in his play on theological dicta (*natura non creata quae creat - natura creata quae creat - natura creata quae creat - natura creata quae non creat*) or in his Dostoevskij study, or such as are suggested by Voloshinov's ideas on speech reporting, might have been preferable. The anthropomorphic categories are problematic. This is not to deny the main points Pesonen makes about the narrator as a crucial factor in the "revolution in form," or the structuring of the novel (as well as its theme) as "cerebral play," or the general ambivalence, chaos, and irrationality that ultimately question the very nature of fiction and reality as well as their relationship.

A more consistent functional emphasis could also have made the concluding section on humor (a most welcome topic *per se!*) better integrated with the rest of the analysis --- as it is, it seems somehow "tacked-on." To some extent it suffers from the

same eclecticism as noted for the section on the narrator: Baxtin's concepts are difficult to relate to those of other authorities used (Booth on irony and Kayser on the grotesque, for instance) and the terms "parody," "irony," "satire," and "grotesque" are (as Pesonen himself admits) overlapping and problematic. The Baxtinian categories of discourse, outlined in the famous fifth chapter of the Dostoevskij study (particularly those discussed under the rubric "discourse oriented to others' discourse" or "bivocal discourse"), include most of the categories Pesonen discusses and are developed specifically to come to grips with the complex relationships between the reporting and the reported contexts, or, as Pesonen might express it, the quoting and the quoted context in a literary text. In other words, a more consistently Baxtinian conclusion could have been perfectly well reconciled with the semiotic analysis of quotations in the rest of Pesonen's text.

However, the charges of eclecticism I have just levelled are perhaps minor quibbles. Pesonen's work is over-all an important contribution to Belyj studies. It uses a method of analysis, sophisticated enough to measure up to Belyj's complex modernist novel.

Finnish readers may be irritated by the careless typesetting - there are numerous typographical errors (even in headings), missing diacritics, extra hyphens, and the like. But this need not concern us here, since most *Newsletter* readers do not read Finnish anyway. A translation (to Russian and/or English) is recommended. Non-Finnish students of literature would find much food for thought and Belyj scholars among them would be gratified to see that their ideas have been creatively engaged as "quotes" in the continuing multi-lingual Belyj dialogue.

Gitta Hammarberg, Macalester College