



Столкновение личного и городского пространства в творчестве Андрея Белого и Чавдара Мутафова

А. Христов 

Софийский университет имени святого Климента Охридского, София, Болгария
a_hristov@slav.uni-sofia.bg

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русская и болгарская
литература
модернизм
символизм
город
идентичность
Андрей Белый
Чавдар Мутафов
сравнительный анализ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена до настоящего времени мало исследованной теме — сопоставлению репрезентаций городской среды в творчестве Андрея Белого и болгарского модерниста Чавдара Мутафова. Объектом анализа становится взаимодействие персонажа с городом в романах *Петербург* (1913) и *Дилетант* (1921), рассматриваемых как ключевые произведения двух автономно развивавшихся, но типологически сходных модернистских литератур. Опираясь на интертекстуальный анализ, автор выявляет параллели в художественной концептуализации города как универсального феномена, в котором пересекаются экзистенциальные, символические и нарративные смыслы. Город у Белого и Мутафова мыслится не столько как материальная среда, сколько как автономная художественная система, обладающая философской глубиной. В центре внимания — карнавальная природа городской сцены, трансформирующей субъекта в куклу, фигуру игры, марионетку и маски. Понятия «стиль» у Мутафова и «игра мозга», «мозговая игра» у Белого выступают ключевыми концептами, определяющими структуру городской среды и её атрибутов в тексте. Оба автора избегают миметического воспроизведения: город обретает символическое и идеальное измерение и становится не только мизансценой, но и философской конструкцией, равнозначной другим структурным элементам произведения. Урбанистичное пространство в этом контексте рассматривается как художественная предпосылка для нарративных решений, связанных с понятием идентичности и проблематикой освобождения городского субъекта. Город здесь — не фон, а равноправный участник повествования, определяющий траектории субъективности. В статье городской образ осмысливается как основание нарратива и как философская модель современного опыта.

Для цитирования:

Христов, А. (2025). Столкновение личного и городского пространства в творчестве Андрея Белого и Чавдара Мутафова. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 5(1), 58–69. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-58-69](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-58-69)

The collision of personal and urban space in the works of Andrey Bely and Chavdar Mutafov

Aleksandar Hristov 

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria
a_hristov@slav.uni-sofia.bg

KEYWORDS

Russian and Bulgarian
literature
modernism
symbolism
city
identity
Andrei Bely
Chavdar Mutafov
comparative analysis

ABSTRACT

This article addresses a topic that has so far received little scholarly attention – comparing urban space representations in the works of Andrei Bely and the Bulgarian modernist Chavdar Mutafov. The analysis focuses on the interaction between the character and the city in the novels *Petersburg* (1913) and *The Dilettante* (1921), considered key works of two autonomously developing yet typologically similar modernist literary traditions. Relying on intertextual analysis, the author identifies parallels in the artistic conceptualization of the city as a universal phenomenon where existential, symbolic, and narrative meanings intersect. In both Bely’s and Mutafov’s works, the city is not merely a material environment but an autonomous artistic system imbued with philosophical depth. Central to this exploration is the carnivalesque nature of the urban scene, which transforms the subject into a puppet, a figure of play and masquerade. The concepts of “style” in Mutafov and “brain play” in Bely serve as key notions shaping the structure of urban space and its attributes in the literary text. Both authors avoid strictly mimetic representation: the city acquires a symbolic and ideal dimension, becoming a *mise-en-scène* and a philosophical construct equally significant to other narrative structural elements. In this context, urban space is viewed as an artistic precondition for narrative choices linked to identity and the problem of the urban subject’s liberation. The city here is not a mere background but an equal participant in the narrative, defining trajectories of subjectivity. The article interprets the urban image as the foundation of narrative design and a philosophical model of modern experience.

For citation:

Hristov, A. (2025). The collision of personal and urban space in the works of Andrey Bely and Chavdar Mutafov. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 5(1), 58–69. [https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5\(1\)-58-69](https://doi.org/10.34680/urbis-2025-5(1)-58-69)

Настоящий текст представляет собой попытку обозначить возможные точки соприкосновения в художественном воссоздании городской среды, воплощённой в творчестве двух авторов, принадлежащих к разным литературным традициям. С одной стороны — это Андрей Белый с его романом *Петербург* (1913), имеющим ключевое значение как для «петербургского» корпуса русской литературы, так и для формирования образа города в модернистской литературе Серебряного века. С другой — это болгарский писатель и теоретик искусства Чавдар Мутафов, чья почти полностью городская проза оставила яркий след в болгарской словесной современности.

Отправной точкой анализа стало столкновение персонажа с городской средой, которое становится стержневым мотивом в романах *Петербург* и *Дилетант* (1921), определяющих художественный облик творчества Белого и Мутафова. В обоих текстах мотив невозможности душевного, эмоционального и экзистенциального покоя в условиях города придаёт повествованию ощущение внутренней катастрофы. Ещё Николай Бердяев писал о «катастрофическом» образе Петербурга у Белого в статье «Астральный роман» (Бердяев, 1990). У Мутафова это ощущение прямо выражено уже в первых строках *Дилетанта*: «Смысл его существования был в катастрофах: только так напряжённо и жадно создавалось его “я” после руин» (Мутафов, 2004, с. 7).

Цель работы — выявить, как через урбанистические метафоры в текстах Белого и Мутафова раскрываются философские и психологические конфликты человека начала XX века.

Сопоставление творчества болгарского прозаика и значительно более известного русского писателя продиктовано не только близостью временных рамок (оба текста созданы с разницей менее десяти лет), но и тем, что символистская и постсимволистская художественные системы играют ключевую роль в их творчестве. Для Белого и Мутафова городское пространство становится главной художественной ареной, к которой они подходят как экспериментаторы.

Чавдар Мутафов последовательно стремится к симбиозу между теоретическим осмыслением искусства и писательским порывом. Его интерес к изобразительному искусству, архитектуре, моде и проявлениям массовой культуры проявляется не только в эссе и критических статьях, но и составляет основу художественной прозы.

Сложная, текучая природа болгарского литературного модернизма, имеющего собственную временную логику и внутреннюю организацию, находит яркое выражение в творчестве Чавдара Мутафова. Как отмечает Бойко Пенчев, модернизм в Болгарии представляет собой «единую глубинную матрицу, различимую на поверхности как переходящие друг в друга фазы и этапы» (Пенчев, 2003, с. 14) (Перевод здесь, как и все тексты на болгарском языке, принадлежат нам. — А. Х.). В прозе Мутафова сецессия, постсимволизм, а порой и чисто символистская манера преломляются сквозь призму иронии и коллажного мышления. Они растворяются в декоративной насыщенности и экспрессионистском мировосприятии, чтобы затем трансформироваться в тексты, насыщенные футуристическими и экспериментальными элементами.

Чавдар Мутафов постепенно утвердился как одна из ведущих фигур болгарского литературного авангарда 1920-х и 1930-х годов. Внимание, которое литературоведческая и историческая наука уделяют ему в последние два десятилетия, неоспоримо свидетельствует о его ключевой роли в формировании и укреплении модернистской литературы в Болгарии первой трети прошлого века. При этом

исследовательский интерес сосредоточен как на его художественных произведениях, так и на текстах, в которых Мутафов выступает как теоретик искусства и разитель процессом формирования болгарского авангарда.

Структура романа *“Дилетант”* настолько сложна, что вызывает трудности у читателя. Сюжет фрагментарен, лишён чётких временных ориентиров, а средства выражения часто сводятся к неуклюжим поэтизмам. Два персонажа романа — Дама и Дилетант — изображены автором как собой сложные и противоречивые фигуры. Они часто теряют свои человеческие черты, если они вообще были, и превращаются в маски, позы, обобщения или просто марионеток, которыми искусно манипулирует автор. Диалоги также создают трудности восприятия, поскольку в них нет авторских указаний, которые могли бы направить читателя. Связи между субъектом и объектом в разговорах Дилетанта и Дамы становятся порой размытыми, и их приходится искать на ощупь. *«Дилетант»* — произведение с уникальной организацией, сочетающее разнообразные элементы. В тексте встречаются эпистолярные мотивы, философские монологи и диалоги. Преобладают экспрессионистские описания, местами переходящие в сюрреализм, а иногда психические состояния передаются через впечатления. Некоторые фрагменты живут своей жизнью, развиваются независимо и объединяются в духе произведения.

Основываясь на вышеизложенном, можно провести параллели между творчеством Мутафова и, вероятно, самым известным произведением русского писателя Андрея Белого — романом *«Петербург»*. Однако сравнительный анализ авторов, принадлежащих к разным литературным традициям, всегда несёт риск излишнего акцента на сходствах и игнорирования различий. Для того чтобы избежать этого, в данном тексте будет сделан акцент на способах художественного воссоздания городского пространства и персонажей как его части.

Фрагментарная структура повествования и возможность каждого эпизода функционировать как отдельное звено, наделённое глубокой символикой и метафоричностью, придают обоим романам ощущение сериализации сюжета. В том числе, объединение отдельных эпизодов и сюжетных линий (особенно заметно в романе *«Петербург»*) создаёт, условно говоря, общую картину произведения, однако в то же время городское пространство в этих текстах скорее служит фоном для событий.

Так, становится очевидным ключевой подтекст, который объединяет оба произведения: связь персонажей с городской средой представлена как искусственная и даже конфликтная. Типичные симбиотические отношения между человеком и городом, когда город существует благодаря людям, в обоих романах подорваны. Главные персонажи этих произведений — Дама и Дилетант у Мутафова, а также Аполлон Аполлонович и Николай Аполлонович Аблеуховы, Софья Лихутина и Александр Дудкин в *«Петербурге»* — существуют не благодаря городу, а вопреки его враждебной атмосфере. В обоих случаях город можно считать скорее неприступным, чем враждебным, но явно негостеприимным для своих обитателей.

Мизансцена романа *«Дилетант»* Мутафова — это искусственно созданное пространство, в котором герою не место. Оно не подчиняется никаким законам, будь то природные или человеческие. Его единственная цель — отражать внутреннее состояние дилетанта. Все пространства романа — это всего лишь декорации, на фоне которых герой, подобно кукле, разыгрывает свою трагическую игру. Статуя с её причудливыми формами призвана выразить отчуждённость героя от остального мира, показать его одиночество и необходимость организовать свой мир по-своему.

Эта статуя становится его башней, местом покоя, где все происходит по его законам. Улица же служит для того, чтобы продемонстрировать неспособность героя справиться с внешним миром, где «банальность» угнетает его, а прохожие — пустые марионетки, желающие причинить ему боль и подчеркнуть хрупкость его существования в условиях повседневной жизни. Бал-маскарад в финале романа становится кульминацией, в которой герой раскрывает истинную природу дамы и отвергает её:

Дилетант долгое время оставался запертым в своей комнате. Он редко выходил на улицу, уверенный, что там его тело потеряет всю свою упругость. Прохожие будут толкать его, электрические столбы будут искать, чтобы он снял шапку, трамваи будут растягивать его по земле. Но он храбр перед лицом земного страха, исходящего от него самого и толпы: он внезапно выходил на улицу и быстро приносил жертвы (Мутафов, 2004, с. 7).

Характеристика Белого об Аполлоне Аполлоновиче, который «боялся пространства» (Белый, 1916, с. 75), напоминает описание центральных персонажей обоих романов. Оказавшись в состоянии экзистенциального страха перед окружающим миром, они наполняют квадратные формы жизнью, и именно в этих формах их чувство принадлежности и защищённости выражено наиболее ярко. Комнаты Дилетанта, квадратные очертания кареты Аполлона Аполлоновича, которая, по сути, становится подвижным аналогом интимного пространства, своего рода домом — все эти пространства подчиняются геометрии четырёхугольника и углов. Это лишь усиливает ощущение защищённости и безопасности.

Здесь, в карете, Аполлон Аполлонович наслаждался подолгу без дум четырёхугольными стенками, пребывая в центре чёрного, совершенного и атласом затянутого куба: Аполлон Аполлонович был рождён для одиночного заключения; лишь любовь к государственной планиметрии облекала его в многогранность ответственного поста (Белый, 1916, с. 21).

Башляр определяет дом как место, где начинается человеческая жизнь и впервые возникает чувство защищённости; «недра дома» навсегда связываются с образом укрытия и убежища. Однако дом — это и то пространство, в котором человек с наименьшими усилиями проецирует свой внутренний мир на реальность. В своём «Королевстве углов» герои обоих романов одиноки, но именно это одиночество делает их полновластными хозяевами своей сущности и придаёт ей завершенность. Природа этих персонажей остаётся цельной лишь в защищённых зонах дома: за его пределами, в открытых городских пространствах, они сталкиваются с системами, неподвластными их воле и желаниям. Только внутри своего дома Николай Аполлонович способен осмысливать реальность, которая вне его — пугающе хаотична, и обрести пусть временное, но экзистенциальное равновесие.

Сосредоточиваясь в мысли, Николай Аполлонович запирает на ключ свою рабочую комнату: тогда ему начинало казаться, что и он, и комната, и предметы той комнаты перевоплощались мгновенно из предметов реального мира в умопостигаемые символы чисто логических

построений. Комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной. А сознание Николая Аполлоновича, отделясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания» (Белый, 1916, с. 56).

Несомненно, город выступает в обоих романах как главный театр действия, но он не монолитен: это лоскутное одеяло, сшитое из фрагментов — комнат и улиц, площадей и парков, ночных клубов и маскарадных залов. Пространство в этих текстах не просто фон — оно выстроено как совокупность искусственно сконструированных миров, каждая сцена которых отражает человеческое присутствие и проецирует на себя его смысл. Город здесь — не целостный организм, а пульсирующая система взаимозависимых механизмов, которые оживают лишь тогда, когда соприкасаются друг с другом. Только в эти моменты пересечения они образуют то, что Ричард Сеннетт называет сетчатой структурой — тканью города, пронизанной отношениями, но не всегда прочной. В остальное время каждая часть этого пространства остаётся тенью возможного, функцией нарратива, зоной смыслового притяжения, существующей постольку, поскольку она вовлечена в игру текста и его героев (Sennett, 1992, с. 54–69).

Городское макрпространство в обоих романах предстаёт подвижным, изменчивым, пластичным — его форма и функция зависят от взгляда персонажа, от той внутренней оптики, через которую он воспринимает и переосмысляет окружающее. Отношение героев к миру, их намерения, страхи, желания не просто окрашивают восприятие города, но и трансформируют сам способ его переживания, делая городскую ткань зеркалом души. Пространства частные — комнаты, кабинеты, дома — становятся первой точкой отсчёта, исходной координатой существования. Они не только служат укрытием от угроз внешнего мира, но и становятся символическим инструментом самосохранения: механизмом отгораживания от враждебной стихии улиц, площадей и шумных залов.

В полной гармонии с размышлениями Гастона Башляра о доме как первичном гнезде бытия, эти интимные пространства концентрируют в себе «мужество и стойкость человека» (Bachelard, 1994, р. 47). Именно здесь персонаж обретает мнимую цельность и защиту. Так, Дилетант «чувствует себя непринуждённо: здесь, в его комнате, жизнь не угнетает его. Всё давно побеждено, а побеждённые никого не волнуют. Здесь он мастер и герой; он правит вещами с высоты своего самого спокойного презрения» (Мутафов, 2004, с. 16). Но стоит герою покинуть охраняемую зону этих частных убежищ, как город — с его неумолимой логикой, ритмом и системой — обрушивается на него всей своей катастрофической мощью, превращая попытку выйти за пределы в риск полного растворения.

В приведённой цитате можно уловить отблеск героического: подвиг Дилетанта совершается не на площади, но в пределах его комнаты, где он в полной мере хозяин, жрец и актёр собственной драмы. В этом интимном убежище он способен не просто мечтать, но и проецировать мечту на пространство, обживая его под меру своей уязвимой, но гордой сущности. Николай Аполлонович, пусть на краткое мгновение, также обретает власть над своим микрокосмом — и становится в нём тем, кем не в силах быть на улице: центром устойчивого мира. Так, они «познают дом в его реальности и в его потенциальности посредством мыслей и мечтаний»

(Bachelard, 1994, p. 5). Защищённые в своём «земном раю материи», герои Мутафова и Белого открывают единственно возможное для себя пространство беспрепятственного бытия – камерное и наполненное сгущённой, хрупкой интимностью. Дом, по Башляру, не просто укрытие – он приют памяти, алхимическая реторта, где смешиваются страх, фантазия и надежда. Только в этом пространстве их Я может обрести полноту, а сознание – иллюзию божественной завершённости.

Оба романа существуют независимо друг от друга, но при этом обнаруживают поразительное родство как попытки развернуть прозу в новом, доселе неизведанном направлении – попытки, которые с полным правом можно назвать литературными экспериментами. Сами тексты словно отказываются подчиняться однозначному прочтению: ключ к ним не столько отпирает, сколько ставит перед читателем двери без замков. Здесь нет единого доминирующего метода, универсальной оптики: символизм у Белого, декоративизм и сецессионная эстетика у Мутафова, фрагментарное мироощущение, возникающее на стыке стилей и эпох – всё это не противоречит, а взаимно пронизывает друг друга, создавая многоуровневую архитектуру, внутри которой и обитает фигура Дилетанта. Мир этих романов не поддаётся однолинейному толкованию: он скорее собирается, как мозаика, где каждая деталь сияет в своём спектре, но становится зримой лишь в общем рисунке.

Проза Чавдара Мутафова и Андрея Белого принципиально уходит от механизма мимесиса – она не стремится быть зеркалом действительности, напротив, она созидает собственные вселенные, где действуют иные законы и иные формы пространства. В этих текстах реальность возникает как результат художественной воли, а не как отражение мира вне текста. Внутренние логики романов не соотносятся с обыденной реальностью напрямую – они формируют свою картину мира, в которой пространство становится не фоном, а активной силой. Этот мир не объясняется аналогиями с повседневным, он требует принятия особого игрового или, скорее, концептуального соглашения с читателем – входа в пространство, в котором герметическое и эстетическое важнее достоверного.

Андрей Белый – не только поэт и прозаик, но и тонкий теоретик искусства, чей вклад в литературное мышление Серебряного века невозможно переоценить. Его художественные тексты становятся своего рода лабораторией, где он экспериментирует с формой и содержанием, вырабатывая новые поэтики. Как справедливо отмечает Долгополов в анализе *Петербурга*, Белый не стремится ни к реалистической достоверности, ни к логической строгости, то есть к тем опорам, на которых держался классический роман (Долгополов, 1981, с. 550). Вместо этого он раскрывает идею нереальности реального – и эта идея наиболее рельефно проявляется именно в образе города. Петербург у Белого – это не место, а состояние, не география, а ментальный лабиринт, населённый не живыми людьми, а типажам, аллегориями, формами сознания. Город превращается в мысленную архитектуру, которая принимает в себя не столько персонажей, сколько проекции идей. Его герои не могут отделиться от пространства – оно проникает в их речь, движения, страхи и сны, превращая их существование в тонкую игру смыслов, метафор и знаков. Петербург становится сценой, где разыгрываются не бытовые, а символические драмы, и потому сами персонажи – не действующие лица, а фигуры художественного языка, замкнутые в круг своего текстового бытия.

Подобным образом действуют и герои городской прозы болгарского модерниста Чавдара Мутафова. Через разработанный им «принцип марионетки» – не только

концептуальную основу, но и название ключевого цикла миниатюр *Марионетки* (1920) – автор выстраивает новую, почти механистическую, связь между человеком и урбанистическим пространством. Его персонажи – не живые индивиды, а носители идей, символические куклы, подчинённые движению не нити судьбы, но нити замысла.

В этом смысле марионетка у Мутафова – не метафора, а инструмент: структура, задающая принцип существования персонажа в произведении. Он не дышит, он действует. Он не чувствует – он обозначает.

Та же образность – маска, марионетка, театральность – становится одной из сквозных тем *Петербурга* Андрея Белого. Бал-маскарад, красно-белые домино, застывшее (Софью Петровну Лихутину с её бездумным увлечением всем японским Николай Аполлонович называет «японской куклой»). Лицо Софьи Петровны, похожее на японскую куклу – всё это свидетельства глубокой театрализации мира. Его герои – фигуры сцены, не обладающие прошлым или будущим. Их желания, движения, мысли целиком диктуются архитектурой текста и волей автора, и именно поэтому они оказываются столь беззащитными перед сюжетом. Как и у Мутафова, они не живут – они играют. Изображения людей, изображения горожан, точно вписанные в декорации и эпизоды. Герои Белого, как и мутафовские марионетки, не обладают автономией. Николай Аполлонович – не столько участник, сколько фигурант заговора с бомбой. Он не выбирает, он выполняет. Его участие – функция, его действия – предписанный текст роли.

Такое подчинение персонажей художественной необходимости коррелирует с пространственным устройством города у Белого. Петербург здесь – не география, а сцена, не реальность, а пространство маскарада. Как отмечает Долгополов, город в романе – это «мир теней и праздничных игр» (Долгополов, 1981, с. 550), организованный не по законам топографии, а по законам символического действия. Пространство *Петербурга* подвижно, эфемерно, сновидчески. Белый, хотя и называет реальные топосы, вовсе не стремится воспроизвести карту города – он строит виртуальную модель, симулякр, в котором улицы возникают и исчезают, направления путаются, а герои оказываются не там, где должны быть, а там, где требует структура повествования (Долгополов, 1981, с. 591). Этот город не отражает внешний мир – он отражает внутреннюю динамику текста. Он меняется не по логике градостроительства, а по логике сна, символа, драматургии. Пространство становится не местом действия, а его активным соавтором: оно не фиксировано, оно живёт – как живёт метафора, миф или маска.

Для Чавдара Мутафова принципиальным становится осмысление художественной реальности прежде всего как урбанистического пространства. Это пространство преломляется через антимиметическую оптику его творчества, которое – в полном соответствии с эстетикой болгарского модернизма – не воспроизводит действительность, а вытесняет её, преобразует и собирает заново, подчиняя структуре художественной условности. Художественный мир Мутафова – это не отражение реальности, а её символическая переконфигурация, внутренне необходимая для выражения авторской идеи.

Как отмечает Бойко Пенчев, антимиметизм болгарского модернизма, особенно ярко проявившийся после Первой мировой войны, не является случайным или спонтанным отклонением от реалистической традиции. Напротив, он

коренится в символизме, с его стремлением к метафизическому, к миру снов и платоновских идей:

Таким образом, единственным корнем послевоенного модернизма оказывается именно антимиметическая традиция символизма, идея искусства, проникающего в сны, за пределы видимости — в «идею» Платона (Пенчев, 2003, с. 180).

Тот же антимиметический вектор лежит в основе поэтики Андрея Белого. Особенно ясно это проявляется в *Петербурге* – произведении, где художественная реальность не только не совпадает с реальностью физической, но и принципиально с ней расходится. В одном из писем к Разумнику Белый прямо говорит о «несоответствиях» между реальными топосами и их литературными аналогами. Однако эти расхождения не случайны и не являются следствием авторской небрежности или вольности: напротив, они представляют собой сознательное художественное решение, встроенное в саму структуру романа. Несответствие между географией и повествованием – не ошибка, а важный симптом: это указание на то, что перед нами не реальная карта Петербурга, а метафорическая карта текста, выстроенная по законам символического порядка, а не топографического. В этом контексте Белый сам разъясняет свой творческий замысел:

...в замысле моём виделись мне черты, абсолютно несоизмеримые с бытом, революцией и т. д. <...> в романе есть крупнейшие погрешности против быта, знания среды и т. д. <...> Весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм; если бы мы могли осветить прожектором, внезапно, непосредственно под обычным сознанием лежащий пласт душевной жизни, многое обнаружилось бы там для нас неожиданного, прекрасного; ещё более обнаружилось бы безобразного; обнаружилось бы кипение, так сказать, несваренных переживаний; и оно предстало бы нам в картинах гротеск» (Белый, 1981, с. 515).

Антимиметичность творчества Чавдара Мутафова и Андрея Белого имеет важное значение не только в контексте их связи с социально-исторической ситуацией, например, с революционным и нестабильным состоянием России в первые десятилетия XX века, но, прежде всего, как творческий механизм, формирующий специфику функционирования художественного образа городского пространства в их романах. Это отступление от прямого подобия реальности становится основой для развития понятия «стиля» в искусстве, предложенного Мутафовым, и концепта «банальности» в реальности, который Белый воплощает в своём романе как «мозговую игру».

В этом контексте и происходит обнажение глубинных структур городской реальности, не через её буквальное изображение, а через её субъективное восприятие, что создаёт уникальную художественную реальность, где улицы и здания – не просто физические объекты, а символические маркеры психических и духовных состояний.

Эти две авторские концепции в полной мере касаются художественного конструирования городского пространства. Освобождённые от ответственности перед реальностью, писатели обращаются к идеям и механизмам, которые становятся основой городской реальности, созданной ими. Такая реальность функционирует

независимо от своих материальных коррелятов (например, Санкт-Петербурга у Белого или Ючбунара у Мутафова). Через это освобождение от привязки к реальности, заложенное в идейном центре эссе «Зелёный конь» 1920 года, город, как и все элементы творческой вселенной авторов, наполняется категорией «стиля», что позволяет ему обрести собственную «естественность».

Перспектива урбанизма в романах представлена мозаично и многогранно. Город фрагментирован, чередуя закрытые зоны частного пространства (комнаты, квартиры и т. д.) и общественные территории – улицы, площади и прочее. Но Белый, по-видимому, отказывается соединять эти элементы в одну целостную карту города. В результате, в романе Петербург получает две оптики. Первая – это калейдоскоп интимных зон, которые едва ли могут сложиться в единую систему и, кажется, существуют автономно друг от друга, лишь когда персонажи оживляют их своим присутствием. Вторая оптика действует как макрофреймворк, где перспектива городского пространства внешняя и грубая, часто представляющая собой ложную ландшафтную карту. Однако городская территория здесь отказывается подчиняться категории пограничной или экстремальной. Вместо этого она предстаёт как гипертрофированная, бесконечная и самогенерирующаяся ткань без начала и конца. Пространства, в которых происходит действие, оживают лишь на короткое время через восприятие рассказчика и персонажей.

Все эти пространства, независимо от их характера, функционируют как бы феноменологически, обособленно и независимо друг от друга. Если что-то связывает их, то это не сама городская сущность, а сюжет, который сам по себе фрагментарен. Таким образом, Белый утверждает модернистское представление о городском пространстве как явлении с художественными характеристиками и функциями, а не как топографической единице.

Городское пространство в творчестве Мутафова и Белого не является откликом на конкретный город или на феномен города в целом, как это традиционно бывает. У обоих авторов город не скрыт и не приглушён материальными проявлениями реальности, а существует в мире идей. В силу реконструктивной природы художественной литературы модернистское представление о городе заполняет художественный мир романов, становясь их единственной реальностью. Подобно «зелёному коню», следуя правилам «мозговой игры», город становится элементом условности. Включённый в этот мир, он подчиняется силе, объединяющей его со всем остальным и посредством всего остального. Таким образом, город становится необходимым – для нас и для искусства – и, под знаком высшей категоричности, кажется чудом, потому что он понимается сам по себе (Мутафов, 1920, с. 130).

Эти размышления о природе стиля и его отражениях в художественной сфере можно применить ко всем смысловым и изобразительным ядрам, которыми наполнен город в творчестве Мутафова и, возможно, в творчестве Белого. Через кукольность, маскарад, идеи банальности и конспирологии, с их «вещами» и тенями, с противопоставлением мужского и женского, через проявления измерений и геометрии, город становится зоной философских и художественных столкновений для обоих авторов.

Таким образом, городское пространство оживает в рамках и по правилам понимания функций реальности, присущих модернистской прозе. В творчестве рассматриваемых авторов городское пространство и его многочисленные атрибуты выполняют роль художественного декора, мизансцены, которая не уступает по

значимости другим элементам произведений. Город становится художественной предпосылкой для сюжетных решений. Для Мутафова и Белого это прежде всего хранилище эстетических и философских идей, автономное и независимое пространство, подверженное кризисам, порождаемым их пониманием «стиля» и «игры».

Библиография

- Белый, А. (1916). *Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом*. Типография М. Ю. Стасюлевич.
- Белый, А. (1981). Из писем А. Белого. В А. Белый, *Петербург* (сс. 516–522). Наука.
- Бердяев, Н. (1990). Астральный роман. В *Кризис искусства* (сс. 36–47). Итерпринт.
- Долгополов, К. (1981). Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». В А. Белый, *Петербург* (сс. 525–624). Наука.
- Мутафов, Ч. (1920). Зеленият кон. *Везни*, II, 3, 129–130.
- Мутафов, Ч. (1920). *Марионетки*. Изд-во «Ал. Паскаловъ и с-не».
- Мутафов, Ч. (1992). *Дилетант. Декоративен роман*. Изд-во «АБ Писателско Ателие».
- Пенчев, Б. (2003). *Българският модернизъм: моделирането на Аза*. Изд-во «Св. Климент Охридски».
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press.
- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Alfred A. Knopf.

References

- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press.
- Bely, A. (1916). *Petersburg: a novel in eight chapters with a prologue and an epilogue*. M. Yu. Stasyulevich. (In Russian).
- Bely, A. (1981). From A. Bely's letters. In A. Bely, *Petersburg*. (pp. 516–522). Nauka. (In Russian).
- Berdyayev, N. (1990). Astral novel. In *The Crisis of Art*. (pp. 36–47). Iterprint. (In Russian).
- Dolgoplov, K. (1981). *Creative history and historical-literary significance of A. Bely's novel "Petersburg"*. In A. Bely, *Petersburg*. (pp. 525–624). Nauka. (In Russian).
- Mutafov, Ch. (1920). The Green horse. *Vezni Journal*, II, 3, 129–130. (In Bulgarian).
- Mutafov, Ch. (1992). *Dilettante. Decorative novel*. AB Pisatelsko Atelie. (In Bulgarian).
- Mutafov, Ch. (1920). *Marionettes*. Al. Paskalov & Co. (In Bulgarian).
- Penchev, B. (2003). *Bulgarian modernism: Modeling the self*. Sofia University "St. Kliment Ohridski" Press. (In Bulgarian).
- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Alfred A. Knopf.

Информация об авторе

Александар Христов
 Ассистент профессора
 кафедра русской литературы
 Софийский университет имени святого
 Климента Охридского
 Болгария, 1504, София, бул. Цар Освободител, 15
 ORCID: 0000-0002-2358-8682
 e-mail: a_hristov@slav.uni-sofia.bg

Information about the author

Aleksandar Hristov
 Assistant Professor
 Department of Russian Literature
 Sofia University "St. Kliment Ohridski"
 15, Tsar Osvoboditel Blvd, Sofia, 1504, Bulgaria
 ORCID: 0000-0002-2358-8682
 e-mail: hristov@slav.uni-sofia.bg

Материал поступил в редакцию / Received 11.12.2024
 Принят к публикации / Accepted 15.01.2025