

Быстрицкая Анастасия Николаевна,
Студентка Факультет журналистики,
Московский Государственный Университет им. Ломоносова
Bystritskaya Anastasia Nikolaevna,
Student The Faculty of Journalism,
Lomonosov Moscow State University

Кулиджанов Петр Валерьевич,
Педагог дополнительного образования, Аспирант,
ГБОУ Школа №1415 «Останкино»,
Московский Педагогический Государственный Университет
Kulidzhanov Peter Valerievich,
Teacher of supplementary education, Postgraduate,
School No. 1415 «Ostankino», Moscow State Pedagogical University

АФФЕКТИВНАЯ ТОПОГРАФИЯ В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» AFFECTIVE TOPOGRAPHY IN ANDREI BELY'S PETERSBURG

Аннотация. В статье исследуется передача тревоги и страха в романе А. Белого «Петербург». Структурно-семиотический анализ показывает: проспект ритмизирует аффективный поток, мост переносит его, дверь меняет восприятие, маскарад соединяет потоки, сардинница сгущает интенсивность, а взрыв возвращает аффект городу. Новизна состоит в описании этих операций как единого механизма.

Abstract. The article examines how anxiety and fear pass between spaces in Andrei Bely's Petersburg. Structural-semiotic analysis shows that the avenue sets the rhythm of the affective flow, the bridge carries it, the door changes the mode of perception, the masquerade joins flows, the sardine tin condenses intensity, and the explosion returns affect to the city. The study describes these operations as a single mechanism.

Ключевые слова: Андрей Белый, роман «Петербург», аффективная топография, городское пространство.

Keywords: Andrei Bely, Petersburg, affective topography, urban space.

Городской образ в «Петербурге» последовательно связывается с переживанием угрозы: персонажи вздрагивают, ощущают холод, ускоряют шаг, теряют пространственную ориентацию, прислушиваются к шуму и тиканью. Эти реакции возникают в повторяющихся локусах и переходят из одного локуса в другой. Проспект, остров, мост, лестница, комната и коридор включены в развитие аффекта; у каждого локуса есть собственная конфигурация, свой режим движения и своя система границ. Задача статьи – восстановить эту пространственную динамику. Аффективной топографией здесь называется текстовая система мест, маршрутов и порогов, где тревога и страх распределяются, прикрепляются к знакам и предметам, а затем снова уходят в движение.

Исследование опирается на развернутую традицию изучения романного Петербурга. В.Н. Топоров описал особую структуру Петербургского текста, где природные и культурные явления, эмоциональные состояния и отношения получают общее кодирование [6, 27–29]. В его характеристике петербургской традиции названа «стихия безотчетного страха, носителем которой был сам город» [6, 90]; у Белого революционная угроза входит в более глубокий слой городского ужаса [6, 92-93]. Л.К. Долгополов показал центральное место города в образной



системе романа и взаимное проникновение предметной среды, истории и сознания [2, 206-208; 249-250]. В.М. Пискунов определил «второе пространство» как пространство человеческого сознания, соединенного со стихиями, и противопоставил его плоскостной «мозговой игре» [5, 204-207]. Эти наблюдения позволяют читать город как структурную среду романских событий.

Новые исследования уточняют отдельные участки этой городской среды. Линьлинь Чжан выявляет математическое основание персонажной системы и соотносит геометрические путешествия сенатора с его моделью государственного порядка [8, 168-172]. Н.З. Кольцова и Линьлинь Чжан показывают психологическую нагрузку пространственных символов и характеризуют ландшафт романа как пространство, «заряженное» страхом и ожиданием катастрофы [3, 159]. А. Христов рассматривает город в качестве участника повествования, определяющего траектории субъективности, и прослеживает напряжение между интимными зонами и уличной средой [7, 58; 61-63]. Предшествующие работы сосредоточены на математической и геометрической организации романа, символике отдельных пространственных образов, проекции психологического состояния на городской ландшафт и столкновении личного и городского пространств.

Научная новизна настоящей статьи состоит в реконструкции механизма передачи аффекта между пространствами. Предметом анализа служат операции, которые выполняют локусы и предметы в процессе этой передачи: проспект проводит и ритмизирует поток; мост переносит возбуждение; дверь меняет режим восприятия; маскарад соединяет людской и информационный потоки; сардинница конденсирует интенсивность; взрыв возвращает накопленный аффект городу. Эти операции образуют последовательность переходов от атмосферы к телу, от улицы к комнате, от неопределенного ожидания к предметному страху и от домашнего взрыва к городской толпе.

Термины «тревога» и «страх» используются функционально: тревога соответствует рассеянному ожиданию, которое ищет предмет; страх возникает при временном закреплении угрозы за фигурой, знаком, местом или вещью. Это разграничение нужно для анализа текстовой динамики, а не для клинической оценки персонажей.

Аффективная циркуляция и граница пространства

Структурно-семиотическая теория задает основной язык описания. Ю.М. Лотман связывает художественный топос с моделированием отношений внутри мира текста и выделяет границу как центральный топологический признак; в сложных системах один и тот же мир может по-разному члениться разными персонажами [4, 277-280]. В «Петербурге» границы остаются материально видимыми: дверь, стекло, стена, мостовой пролет, берег. При этом через них проходят звук, силуэт, письмо, предмет. Их проницаемость меняется от эпизода к эпизоду. Закрытая дверь ограничивает зрительное восприятие и усиливает слуховое ожидание. Окно отделяет комнату от улицы, но впускает свет, туман и уличный шум. Мост разделяет островную и материковую части города, одновременно задавая путь перехода. Граница здесь не запирает пространство окончательно, а регулирует аффективный поток.

Подход С. Ахмед к аффективной экономике проясняет сам принцип переноса. В этой модели циркулирует не эмоция как готовая сущность, а объекты эмоции; через их движение складываются аффективные связи между телами и знаками. Повторение контактов делает отдельные знаки «липкими»: прежние связи продолжают определять их аффективную силу [9, 8-11; 90-91]. Страх ограничивает телесное движение и выстраивает социальное пространство через приближение одних тел и отступление других [9, 66-70].

Для романа особенно важна смена циркуляции, закрепления и сгущения. Циркуляция проходит через публику, слухи, письма, тени и экипажи. Закрепление связывает угрозу с красным домино, островами, незнакомцем или тяжелым узелком. Сгущение собирает разрозненные сигналы в сардиннице с часовым механизмом: ее тиканье организует пространство дома.



Аффективная топография строится из четырех связанных элементов. Канал задает направление и ритм движения; в романе так работают проспект, улица и мост. Порог меняет режим восприятия при переходе из одной зоны в другую: берег, дверь, лестница, окно, коридор. Узлами, где сходятся несколько потоков, становятся ресторанный встреча, маскарад и дом Аблеуховых. Конденсатор удерживает интенсивность и задает ей временной отсчет; главным конденсатором становится бомба. Эти элементы обнаруживаются через повторы слов движения, телесных реакций и пространственных форм.

Проспект, геометрия и циркуляция

Невский проспект впервые задан в романе через формулу движения: «он состоит из пространства для циркуляции публики» [1, 9]. Слово «циркуляция» соединяет городское движение с административной лексикой сенаторского мира. Проспект оказывается одновременно материальной трассой и способом упорядочения множества. Его прямолинейность постоянно воспроизводится в карете, нумерации домов, рядах фасадов, параллельных и пересекающихся линиях. На мокром проспекте дома сливаются «кубами в планомерный, пятиэтажный ряд»; ряд лишен «ни конца, ни начала» [1, 20]. В этой фразе регулярность получает бесконечное продолжение, а обозримая улица утрачивает предел. Тревога возникает внутри самого режима порядка: линия обещает вычислимость и распространяется за границы человеческого поля зрения. Геометрическое восприятие Аполлона Аполлоновича строится на предпочтении квадрата и на телесной реакции на иные формы. «После линии всех симметричностей успокаивала его фигура – квадрат»; созерцание усеченного конуса вызывает беспокойство, зигзаг оказывается для сенатора невыносимым [1, 21]. Квадрат выполняет функцию техники саморегуляции. Черный куб кареты временно помещает тело в центр совершенной формы, затем переносит этот центр по сети проспектов. Геометрия поддерживает субъекта, пока движение подтверждает ожидаемый рисунок. Любое отклонение – остановка экипажа, пересечение потоком, зигзагообразный жест – повышает интенсивность переживания. Наблюдение Линьлинь Чжан о математической организации персонажной системы [8, 168-174] здесь получает аффективное измерение: форма задает диапазон допустимого движения и телесную цену сбоя.

Формула «Весь Петербург – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень» [1, 22] превращает локальную улицу в порождающую модель города. Проспект повторяется, множит направления и тени. Персонаж чувствует возможность бесконечного продолжения, где следующий фрагмент похож на предыдущий. Отсюда устойчивость тревоги: выход из одного отрезка ведет в другой, устроенный почти так же. Нумерация превращает дома и обывателей в позиции системы; карета пересекает их как подвижный куб, прохожие складываются в серию силуэтов. Восприятие схватывает повтор раньше, чем находит конкретный источник опасности. Людской поток придает геометрической схеме плотность, звук и толчок движения. В зеленоватом освещении повествователь выделяет «явление атмосферы – поток людской»; люди немеют, потоки «гремели, рычали», их прибор назван громовым [1, 24]. Атмосфера здесь получает наблюдаемую форму в коллективном движении. Отдельные голоса теряют разборчивость, сохраняется звуковое давление. Угроза еще лишена устойчивого объекта, поэтому переживание остается тревогой. Проспект передает ее через прибор шагов, столкновение экипажей, мокрые поверхности, тени и повтор фасадов. Каждый сигнал краток, их ритмическое накопление создает постоянную готовность к «вдруг».

Проспект также меняет масштаб телесного. Толпа описывается как многоножка, отдельный человек входит в ее состав и подчиняется общему темпу. Сенаторская карета выглядит черным кубом среди потока, красное домино становится движущимся цветовым пятном, фигуры незнакомцев расслаиваются в тумане. Такая редукция переносит внимание с биографии на контур, цвет и траекторию. Контур легче повторяется и быстрее присоединяется



к уже накопленному страху. Проспект тем самым выполняет две операции: разносит сигналы на значительное расстояние и стандартизирует их до узнаваемых форм.

Острова и мосты: маршрут политического возбуждения

Острова в романе образуют зону конспиративных встреч, съемных комнат, тумана и неопределенных очертаний. Их семантика основана на отделенности водой и на обязательности перехода через мост. В квартире Дудкина на Васильевском острове городское внешнее непосредственно примыкает к личному пространству: лестница, дверь и улица образуют короткую последовательность, а комната принимает шум, сырость и видения. Долгополов связывает эту пространственную организацию с растворением личной жизни героя во внешнем городе и истории [2, 249-250]. Островная отделенность создает особую плотность сигналов, которые готовятся к дальнейшему переносу. Роман прямо называет маршрут революционного движения: оно «захватило сперва острова, перекинулось Литейным и Николаевским мостами; и оттуда хлынуло на Невский Проспект» [1, 77]. Глаголы «захватило», «перекинулось», «хлынуло» представляют политическое возбуждение как пространственно-распространяющуюся среду. Мосты работают проводниками между островными очагами и центральным проспектом. На Невском сохраняется прежняя «циркуляция людской многоножки», меняется ее состав [1, 77]. Топографический канал остается устойчивым, а переносимое содержание обновляется. Такая устойчивость позволяет тревоге пережить замену участников и продолжить движение в знакомой городской форме. Направление от островов к Невскому поддерживается движением отдельных фигур и сообщений. Дудкин переносит узелок, Липпанченко передает распоряжение, агенты обмениваются письмами, слухи связывают политическое решение сенатора с ожидаемым покушением. В ресторанном эпизоде угроза входит в бытовой шум: рядом спорят о еде, шепот заглушается голосами, узелок лежит под газетой. Липпанченко приказывает Дудкину: «этот вы узелок <...> снесите немедленно к Николаю Аполлоновичу» [1, 41]. Аффективная насыщенность предмета проявляется до раскрытия его содержания: прикосновение может вызвать катастрофу, руки действуют с особой бережностью, речь переходит в шепот.

В этой цепочке различаются вещественный и информационный маршруты. Дудкин доставляет тяжелый узелок Николаю Аблеухову и предупреждает о бережном обращении; Николай скрывает предмет в рабочей комнате [1, 79-81]. Софья Петровна Лихутина на маскараде передает Николаю письмо, содержащее требование приступить к покушению [1, 162-163; 182-185]. Ее участие относится к циркуляции сообщения. Разведение маршрутов существенно для композиции: адресат получает предмет раньше, чем связывает его с приказом. Временной разрыв поддерживает тревогу через неполное знание. После чтения письма узелок обретает имя «бомба», и рассеянное ощущение опасности закрепляется за вещью. Маскарад выступает городским узлом передачи. Закрытые масками лица превращаются в цветковые и кинетические знаки, письмо переходит из руки в руку внутри танца, узнавание постоянно запаздывает. Красное домино уже вызывает страх у сенатора, хотя тот еще не знает личности сына и конкретного плана [1, 160-166]. Здесь визуальный знак циркулирует быстрее объяснения. Цвет, жест и слух о терроре складываются в предварительный образ угрозы; письмо придает ему адрес и срок. Топография бала воспроизводит логику проспекта в камерном масштабе: пары движутся по заданному рисунку, отдельные тела входят в общий поток, передача совершается во время коллективного кружения.

Дом и пороги: проникновение тревоги

Дом Аблеуховых организован стенами, образующими квадраты и кубы, окнами, паркетом, стульями и столами [1, 36]. Его предметный порядок продолжает сенаторскую планиметрию и обещает управляемое расстояние между людьми. Рабочая комната Николая



также превращает вещи в элементы логической конструкции. Недавнее исследование А. Христова подчеркивает защитную функцию четырехугольных форм и временное равновесие героя внутри комнаты [7, 62].

Роман последовательно показывает зависимость этой защиты от порогов. В дом входят посетители и письма; лакеи передвигают вещи, из коридора доносятся шаги, окно снова выпускает уличную погоду и шум. Квадратная форма удерживает переживание лишь временно: ее материальные края остаются пронцаемыми.

Дверь в этой системе работает как особенно чувствительный порог. В ресторанном эпизоде Дудкин воспринимает открытый вход спиной: из мрачно зияющей двери «повалило невидимое» [1, 40]. В доме Аблеуховых за дверью рабочей комнаты Николай прячет узелок; позже коридор становится убежищем от предполагаемого взрыва.

Порог меняет модальность страха. За закрытой дверью прямое зрение почти исчезает, зато слух усиливает неопределенность; в коридоре каждый миг кажется роковым [1, 412-413]. Пространственная дистанция остается субъективной: несколько шагов от комнаты не устраняют угрозу, потому что тиканье уже воспроизводится телом и мыслью.

Окно связывает дом и улицу в обратном направлении. До взрыва через него в интерьер входят серый свет, изморось, силуэты и звуки; после взрыва оно открывает домашнее событие городу. Поврежденные окна выпускают желтовато-лимонный дым, на улице собирается толпа, городской оттесняет зрителей с тротуара [1, 414]. Частная катастрофа сразу становится видимой извне и приводит к вмешательству полиции.

Дом удерживает напряжение лишь на время: принимает аффективные сигналы с улицы, сгущает их вокруг тайного предмета, а после разрушения выбрасывает обратно в городской поток.

Сардинница, отсчет и выброс

Бомба входит в повествование как завернутый узелок. Липпанченко и Дудкин знают, что внутри; Николай знает не все, сенатор не знает ничего. Разное распределение знания создает несколько режимов страха вокруг одного предмета. Для посвященного опасно прикосновение; для адресата первыми признаками становятся вес и настойчивое требование бережности, хотя он еще не связывает их с опасностью; для читателя узелок с самого начала связан с возможной катастрофой. После письма предмет получает политический адрес, затем бытовое название «сардинница» снижает его внешний облик и усиливает несоответствие между формой и действием. Топоров включает сардинницу в характерный предметно-языковой ряд Петербургского текста Белого [6, 64]. Траектория сардинницы соединяет социально удаленные зоны. В ресторане она лежит рядом с газетой и повседневной едой; Дудкин несет ее через город в сенаторский дом; Николай помещает узелок в стол рабочей комнаты. Позднее Аполлон Аполлонович машинально извлекает из комнаты сына тяжелый предмет, похожий по форме на сардинницу; затем предмет оказывается в его собственном кабинете [1, 364; 414]. Сенатор действует, не зная о содержимом, и тем самым завершает пространственную иронию приказа: бомба действительно оказывается рядом с намеченной жертвой. Маршрут строится на обычных жестах – нести, передать, спрятать, вынуть, перенести. Повседневная мобильность делает разрушительный предмет частью домашнего обращения вещей. Часовой механизм переводит пространственную угрозу во время. Пока сардинница спрятана, тревога поддерживается возможностью ее обнаружения и неясностью срока. Когда Николай обнаруживает пропажу, он перебирает столы, шкаф, книги; комната дробится на возможные тайники [1, 393-394]. Поиск не возвращает ясной карты, потому что источник взрыва может оказаться в любом участке. Затем тиканье отрывается от определенной точки: герой слышит его в темноте, находит в собственных часах, ощущает пульсы «в шее, в горле, в руках, в голове» и снова относит звук к сардиннице [1, 411-413]. В один ряд попадают внешний предмет, слух и внутренний ритм.



Именно здесь тревога переходит в страх и снова рассеивается. Тиканье без точного источника ищет место; сардинница на время становится этим источником, затем обычные часы сбивают уверенность. Телесная пульсация продолжает отсчет, и угроза возвращается без зрительного подтверждения. Коридор дает Николаю расстояние от комнаты, но не дает покоя: каждый миг может стать сроком взрыва [1, 413]. Страх ограничивает движение: Николай избегает возвращения в комнату, садится на корточки и ждет рассвета. Пространственная блокировка совпадает с описанной С. Ахмед способностью страха перераспределять близость и удаление тел [9, 69-70]. Взрыв раскрывает накопленную структуру. Он происходит в кабинете Аполлона Аполлоновича, разрушает дверь, образует провал, наполняет комнаты ветром и дымом. Домашние границы физически утрачивают целостность; событие сразу получает уличное продолжение в толпе и действиях городского [1, 414]. Конденсированная в сардиннице интенсивность рассеивается в звуке, воздухе, обломках, телесных движениях и публичном наблюдении. Композиция возвращается к городской циркуляции, с которой начиналось описание Петербурга. Взрыв служит моментом выброса, подготовленным проспектами, мостами, письмами, порогами и повтором телесных сигналов.

Заключение

Аффективная топография «Петербурга» представляет собой согласованную систему каналов, порогов, узлов и предметных конденсаторов. Невский проспект задает повторяемый рисунок и масштаб циркуляции. Острова формируют очаги конспиративного и галлюцинаторного напряжения. Мосты переносят коллективное возбуждение к центру. Маскарад соединяет движение тел с передачей письма. Двери, окна и коридоры регулируют проникновение сигналов в дом и меняют чувственный режим восприятия. Сардинница связывает эти участки одной материальной траекторией и сообщает ожиданию часовой отсчет. Разграничение тревоги и страха помогает проследить смену состояний, не сводя пространство к психологической проекции одного героя. Тревога расходуется в тумане, повторе линий, громовом прибое толпы, шепоте и ожидании «вдруг». Страх на время прикрепляется к красному домино, письму, узелку, пропавшей сардиннице и звуку механизма. Но эта связь оказывается временной: знак меняет носителя и локус, предмет исчезает из поля зрения, звук переходит между комнатой и телом. Отсюда длительность аффекта в романе.

Проведенный анализ уточняет, как городская форма работает в композиции. Геометрия проспектов и комнат помогает персонажам сохранять ощущение телесной целостности; людские и информационные потоки расшатывают эту устойчивость. Пороги дозируют переход. Бомба собирает рассеянную в пространстве угрозу и возвращает ее городу – уже как взрыв, дым и толпу. Городские локусы участвуют в причинной организации переживания: каждый участок принимает накопленную интенсивность, меняет ее собственными средствами и передает дальше. В этой последовательности Петербург раскрывается как механизм распространения тревоги и страха, встроенный в ритм, предметный мир и событийную структуру романа.

Список литературы:

1. Белый А. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / изд. подгот. Л.К. Долгополов; отв. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука, 1981. 696 с.
2. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург»: монография. Л.: Советский писатель, 1988. 416 с.
3. Кольцова Н.З., Чжан Линьлинь. Пространственные символы «Острова мертвых» А. Бёклина в романе «Петербург» Андрея Белого // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2024. № 2. С. 155–165. DOI: 10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-02-10.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.



5. Пискунов В.М. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый: Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 193–214.
6. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 616 с.
7. Христов А. Столкновение личного и городского пространства в творчестве Андрея Белого и Чавдара Мутафова // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2025. Т. 5. № 1. С. 58–69. DOI: 10.34680/urbis-2025-5(1)-58-69.
8. Чжан Линьлинь. Математика как организующее начало системы персонажей в романе А. Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 1. С. 168–179. DOI: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-1-168-179.
9. Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 264 p.

