

Четвертая Симфония Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия.*

Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности и есть мифотворчество.

Вячеслав Иванов.

Оля Тиллес-Заоесская.

Своего рода 'затемнение коммуникации' в *Четвертой Симфонии* Андрея Белого является, с одной стороны, как бы одним из моментов внутреннего прозрения, приближаясь по своей сути к моментам "галлюцинаций сознания". С другой стороны, наряду с многочисленными снами, видениями, откровениями, наряду с эллиптическими конструкциями и неопределенными местоимениями затемнение коммуникации выступает одним из средств общего затемнения сюжетной линии симфонии, одним из средств отхода от образа. Эту сознательную дематериализацию текста Т.Хмельницкая связывает прежде всего с "неопределенностью смутных устремлений вообще характерной для символистских стихов", и приводит в пример Минского ("Тоска неясная о чем-то неземном,/Куда-то смутное стремленье") и Блока ("В голубых сетях растений кто-то медленный скользнул"; "Кто-то сильный и знающий"). Очевидно, дематериализация символистского литературного текста возникает не столько как результат "неопределенности смутных устремлений", сколько как результат приема "затемнения", являющегося практической реализацией установки на создание литературного текста, не опирающегося на конкретные образы, текста, ориентированного на безобразный "музыкальный" текст. О связи "музыкальности" симфоний с их недоговоренностью пишет Лавров, который, правда, высказывает эту мысль более осторожно, говоря лишь о "поддержке" "атмосферы "музыкальности" *недосказанностями* и т.д., а не о ее создании: "Атмосфера "музыкальности" поддерживалась и изобиловавшими в текстах "симфоний" недосказанностями, словами и синтаксическими конструкциями, призванными создать впечатление значимой неопределенности, сакральности описываемых явлений (в "Северной симфонии": "Где-то пропели молитву", "И откуда-то издали приближался ропот" и т.п.). Намеренно лаконичные, отрывистые, как бы усеченные ниже допустимого минимума фразы, являющиеся стилевой доминантой ранних "симфоний" Белого, также усиливали эффект скрытой суггестивности текста, уводили фантазию в область невоплощенных, "музыкальных" ассоциаций. Наконец, особенно значимую роль (...) играют "эквиваленты" текста" - многоточия, указывающие на словесную невыразимость, неадекватность слова переживанию" (Лавров 1995: 50). Отмечая, что "образы и эпизоды сменяют друг друга вне зависимости от обычных сюжетно-прагматических связей, своими сочетаниями напоминая скорее сновидение, чем реконструкцию яви", Лавров, определяя особые законы организации, которым они подчиняются, ссылаясь на молодого Флоренского, по словам которого, эти законы продиктованы "внутренним ритмом, ритмом образов, ритмом смысла": "Этот ритм напоминает возвращаемость темы или отдельной фразы в музыке и заключается в том, что зараз развиваются несколько тем различной важности; внутренне они едины, но внешне различны" (там же: 61).

Другим неизбежным следствием постоянного "затемнения" текста является его мифологизация. В статье "Психология и поэтическое творчество" К.Г.Юнг пытается обосновать неизбежность обращения художника-визионера к мифологическому материалу: "он творит исходя из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологических образах, и поэтому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, дабы

выразить себя через них. (...) Но поскольку выражение никогда не может достичь полноты видения и исчерпать его безграничность, поэт нуждается в подчас прямо-таки невероятном материале, чтобы хоть отдаленно передать то, что ему примерещилось" (Юнг 1992: 139). Так как визионерское переживание, по К.Г. Юнгу, является одним из образов коллективного бессознательного, то естественно, что в поисках выражения, соответствующего его переживанию, поэт обращается к мифу как к созданию коллективной фантазии, мыслимо-му как подлинная реальность. В процессе переработки первопереживания возникает символ, понимаемый как "не простое семиотическое указание на давным-давно знакомое или его аллегория, но выражение изначально-жизненного действующего начала" (там же: 149), как "форма выражения для неведомой сущности" (там же: 136). В подтверждение своей мысли Юнг приводит примеры обращения к мифологии Данте, Гете, Вагнера, Ницше, Блейка, то есть имена художников, глубоко близких символистам, художников, в которых они видели выразителей собственных стремлений.

Из исходного положения о "неудержимом характере визионерства автора *"симфоний"*, с одной стороны, и из устанавливаемой Юнгом неизбежности связи между визионерством и мифологизацией, с другой, сам собою напрашивается вывод о неизбежности обращения Белого к мифологизации, которая, на мой взгляд, тесно связана с установкой на "затемнение". Согласно М.Элиаде, всякая мифология обладает платоновской структурой, то есть все *эмпирическое* рассматривается мифологическим мышлением как "тени" неких "вечных оснований". Лосев называет платоновскую философию "диалектикой мифологии". Как мы видели, все моменты переплетения мира материального и мира "галлюцинаций сознания", проникновения в "потустороннее", прозрения сущего, то есть все моменты реализации символистской идеи двоимирия сопровождаются "затемнением" фабульной линии, смещением видимой реальности и реальности высшей, стиранием границ между ними. Прием "затемнения" у Белого не столько служит созданию "теней" "вечных оснований", сколько создает тот мерцающий свет, в отблесках которого иногда видятся сами "вечные основания". Общая установка на неназывание, недоговоренность проявляется и в "затемнении" фабульной линии, в постоянном смещении планов *realia* и *realiora*, сопровождающем все сны, бреды, видения симфонии, снятия утверждения отрицанием, бесчисленные "казалось", и в неопределенности времени, в устранении временной перспективы, так что создается впечатление извечности описываемого, его отнесенности ко всем временам, и в энигматичности нерасшифрованных "он" и "она", в исторической, психологической, социальной неопределенности персонажей, в результате чего они приобретают характер универсально обобщающих праобразов. Создание мисти-ческого плана, неземной, сверхчувственной реальности достигается и мифоло-гизирующей субстантивацией прилагательных и причастных форм ("Кто-то, Невидимый", "снегом вставало незакатное, бессрочное", "крылатый, крылатый, - пой нам, о, пой нам пурговую песню, улетаю к солнцу!", "надвигается незакатное, бессрочное", "стоял усмиранный - неподвижный", "Бледный стоял, чуть прищурен-ный, и выюга в душе запевала, как прежде", "вот пришел взывать воскресший о воскресении", "и останется неизменное").^[1]

Однако, обращение Белого к мифологии не ограничено лишь мифологизацией, связанной с "затемнением" семантики текста. Мифологический материал, пронизывающий всю ткань Четвертой симфонии, способствует и "высветлению" повествования, его структурированию.

Приемы «высветления». Мифы как шифр-код символистского произведения.

Одним из важнейших приемов структурирования повествования является в симфонии обращенность к мифу. В статье, посвященной "неомифологизму" русских символистов, З.Г. Минц, отмечая близость мифологической или подражающей мифу образности и сюжетности символистов обычному роман-тическому обрамлению единой авторской точки зрения, являющейся поэтическим отображением философских, космологических, этических, эстетических взглядов художника, оговаривает и существенное различие между ними. Оно заключается в том, что "если внутри художественного мира романтического произведения миф выступает как выражение, а образ и воззрения автора оказываются его глубинным

содержанием, то в "неомифологических" текстах русского символизма, напротив, план выражения задается картинами современной или исторической жизни или историей лирического "я", а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом.^[iii] Миф, таким образом, получает функцию "языка", "шифра-кода", проясняющего тайный смысл происходящего" (Минц 1979 Т : 93). Поясняя это положение и увязывая его с высказанным ранее утверждением о том, что в неомифологических текстах не может существовать единой и безусловно авторитетной точки зрения, Минц указывает на то, что в роли "шифра" выступает всегда несколько мифов одновременно (там же). Гетерогенность мифологических мотивов, встречающихся в рамках одного произведения отмечается и в других работах, посвященных модернистскому мифологизированию начала XX века.^[iiii]

Сказанное целиком и полностью может быть отнесено и к Четвертой симфонии А.Белого, которая, обрисовывая "некоторые переживания, подстилающие, так сказать, фон обыденной жизни и по существу не воплотимые в образах", как определяет Белый в предисловии задачу симфонии (252), постоянно ориентируется на миф, вернее, на различные мифы.

Многочисленные отсылки к античным, библейским, германским^[iv] мифам не только упорядочивают кажущийся хаотическим материал, но и задают ему определенное направление, служат дешифрующим кодом к цепи бесконечных повторений, двойников, личин: герои симфонии, лишённые традиционной "литературной" характеристики, получают образное наполнение через соотнесение со стоящими за ними мифологическими образами.

Христианский новозаветный миф и герои симфонии.

Среди многочисленных реминисценций мифов, вкрапленных в симфонию, центральное место отводится христианскому новозаветному мифу, который является доминантным по отношению к другим мифам симфонии. Образует постоянный реминисцентный фон симфонии, христианский миф выполняет функции структурирующей "решетки", условно накладываемой на текст,^[v] и "шифра-кода".

Ориентация на христианский миф проявляется и в отсылках к образам Заветов, и в прямой и косвенной цитации, но прежде всего она проявляется в соотносительности героев симфонии с новозаветными персонажами. Так, все главные герои симфонии соотносены с новозаветными персонажами, которые выступают в качестве "двойников", но "двойников", определяющих характер героев. "Двойником" Адама Петровича является Христос, осмысленный как типологическое соответствие ветхозаветному Адаму, "новый Адам", ben 'adam, "сын Адама".^[vi] В конце симфонии Адам Петрович, он же странник, прямо называется "иереем", то есть именем, даваемым евреями священникам, которые должны быть святы именно перед простыми людьми, и ассоциируемым в древнейшей христианской церковной литературе прежде всего с Христом (ПС 1992: 1035). С другой стороны, Христос в библейско-христианском коде - это и "первый Адам", человек с плотью от праха и с душой из дыхания Божьего, со всеми присущими ему греховными и божественными побуждениями и деяниями, одновременно и горный, и дольний. На принадлежность Адама Петровича этому миру, на "человеческое" в "богочеловеке" указывает его отчество, отсылающее к евангельскому рассказу о "человеческом" в Петре: "С того времени Иисус начал открывать ученикам Своим, что Ему должно идти в Иерусалим и много пострадать от старейшин и первосвященников и книжников, и быть убиту, и в третий день воскреснуть. И отозвав Его, Петр начал прекословить Ему: будь милостив к Себе, Господи! да не будет этого с Тобою! Он же обратившись сказал Петру: отойди от Меня, сатана! ты Мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое" (Матф. 16, 21-23).

Светлова, несмотря на центральное место, которое она занимает, единственный персонаж, не имеющий собственного имени, во всяком случае, по имени не называемый. Для ее обозначения используется либо описательная конструкция, например, "женщина с огневыми волосами", "женщина с золотыми волосами", либо она называется по фамилии мужа - Светлова, либо просто "она" или "женщина". Светловой "соответствуют" различные женские персонажи Библии, в свою очередь соотносенные друг с другом. Так, в паре с Адамом Петровичем-Адамом Светлова автоматически приравнивается Еве. Интересно, что и Ева в основном тексте Писания остается безымянной, ее имя появляется лишь во вставке к

сказанию о вкушении женщиной, обольщенной змеем, запретного плода. Как и "жена" Библии, Светлова, пытающаяся соблазнить Адама Петровича, изображается "прельстившейся". Будучи предметом вожделения всех трех героев симфонии, Светлова, хотя и старается освободиться от общечеловеческой наследственной греховности, остается тесно связанной с темой плотского искушения. Параллель греховной Евы греховной Светловой находит выражение и в приравнивании обеих душ, повторяющей историю падения Евы. Так, в "Великом Каноне": "Увы, несчастная душа! Зачем ты уподобилась первой (жене) Еве? (...) Вместо чувственной Евы во мне возстал Ева мысленная - страстный плотский помысел, - обольщающий приятным, но вкусу доставляющий всегда горький напиток" (ВК: 17) - в симфонии раненый Адам Петрович бредит о душе/Светловой, томящейся в чародейской западне (375).

С другой стороны, Светлова - это и вторая Ева, Мария. Конечная победа Светловой над драконом и ее описание (Когда повергся дракон, кучка монахинь возопила гласом велиим: "Жена сокрушила главу змею" - 414) устанавливают прямую параллель с Марией, которая часто изображается стоящей на змее или драконе, как воплощение предсказания в Эдемском саду прихода второй Евы, которая победит Сатану: "И вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту" (Быт.3,15). Описание победы Светловой над драконом может быть соотнесено и со словами Библии, взятыми Соловьевым в качестве эпитафии к "Знамению": "Семя жены сотрет главу змия" (Быт.3) и "И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, на голове ее венец из двенадцати звезд" (Апок.12,1). Светлова - символ света, который притягивает к ней всех героев симфонии. Она "верна небу", хотя временно и "окована землей" (фамилия мужа Светловой - Светлов - построена по парадигме "птицелов", "рыболов", т.е. Светлов - *ловец света*).

Связь Светловой с мотивами метели, снежного вихря также является указани-ем на Марию, именуемую в православном песнопении "всех стихий земных и небес-ных освящение". Связывают Светлову-метель с образом Богородицы, простирающей омофор и возносящей молитву о спасении мира от невзгод и страданий, и мотивы омофора, повторяющиеся в симфонии. Традиционные цвета Марии - синий, символизирующий небо и напоминающий о роли Марии как Царицы Небесной, и пурпурный - цвет Марии ранневизантийской мозаики - являются доминирующими в цветовой гамме Светловой. Постоянные атрибуты Марии: месяц у ее ног, как классический символ незапятнанности, восходящий к упомянутой выше строфе Откровения, солнце ("Pulchra ut luna, electa ut sol" - "блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце" - Песн.6,10), лебедь (Соопег 1979: 164) и лилия ("Lilium inter spinas" - "лилия между тернами"- Песн. 2,2), зеркало, символ девственности Марии ("Speculum sine macula" - "незапятнанное зеркало" - Прем. Сол.7,26), цветущая ветка ("И произойдет отрасль от корня Иисеева, и ветвь произ-растет от корня его; И почиет на Нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия" - Ис.11,1:2) - присутствуют в возвращающихся мотивах Светловой. Обращается Белый и к любимому образу Со-ловьева и соловьевцев, к апокалиптическому образу "Жены, облеченной в солнце", который соотносится как с Марией (параллель между Марией и "женщиной из Апокалипсиса" провел Бонаventura еще в 13 веке), так и с Софией, причем здесь Белый наследует Соловьеву, у которого к космогонической трактовке этого образа присоединяется еще и эсхатологическая трактовка (Лосев 1990 II: 240). Образ Светловой-невесты-жены, призывающей жениха-Христа, перекликается со всеми женскими образами, служащими традиционными аллегорическими обозначениями церкви: с образом невесты из Песни Песней, который, начиная с Бернара Клерво-ского, понимается как символ церкви, с образом Марии как символа церкви и с образом Софии, являющейся синонимом мистически понятой церкви. Постоянно подчеркиваемая инертность Светловой также продолжает линию Марии, "мадонны смирения", и Софии, одной из отличительных черт которой составляет женственная пассивность (МС 1990: 499).^[vii]

Один из последних ликов Светловой - "лик склоненной жены": "(...) склоняясь, проливали жена елей на его жемчужовые ноги, утирала их янтарным златом волос" - непосредственно соотносится со сценой омовения ног Христа Марией Магдалиной (Мк.14:3-9; Лук.7:37-50). Этой параллелью соотнесение Светловой с Марией Магдалиной не ограничивается. Светлова -

посвященная, "знающая" "нашу тайную радость", соотносится и с образом Марии Магдалины гностических текстов, в которых Мария Магдалина выступает как получательница откровения ("Пистис София", Евангелие от Филиппа).

Намного более однозначен образ полковника Светозарова, который постоянно и последовательно соотносится с Сатаной. Очевидно, эта однонаправленность образа Светозарова и обусловила отзыв о нем Сергея Соловьева как о наиболее "законченном" и "совершенном" из "отдельных лиц" симфонии (Соловьев 1908: 75). Уже одним своим именем образ полковника Светозарова прямо связан с Сатаной, Люцифером, который до своего падения был носителем света, "сияющим", "свето-носным". Наиболее явно связь Светозарова с Сатаной проявляется в заключительной, четвертой части, в которой Светозаров выступает в облики змея, гада, дракона - канонических личинах архонта этого мира. Однако, уже при первом появлении "военного", который неожиданно возникает из снежного вихря и также внезапно исчезает, прослеживаются параллели с "упавшим с неба" Денницей (Ис.14, 12), с определением Сатаны как "князя, господствующего в воздухе" (Ефес.2,2), и со словами Христа, обращенными к ученикам во время первой проповеди: "Я видел сатану, спавшего с неба, как молния" (Лук.10,18). Возникновение "военного" с неба ("пролетая мимо"), его ликование ("кричал кому-то, махая фуражкой: "Какова метелька?"), внезапность и краткость его появления ("на минуту блеснула его седина (...) и он скрылся в снежном водовороте") - все эти моменты могут быть интерпретированы как отсылки к краткому торжеству Сатаны.^[viii]

Согласно агадическим и кораническим легендам, змей - это падший ангел, гордыня которого не смогла вынести того, что бог поставил человека выше ангелов, и возглавивший воинство восставших. Принадлежность к воинству подчеркивается уже при первом появлении Светозарова: "Военный, пролетая мимо, распахнул шинель и кричал кому-то, махая фуражкой" (263). В дальнейшем повествовании Светозаров часто называется по чину - "полковник". Принадлежность Светозарова к "воинству" подчеркивается и постоянным возвращением к деталям его мундира: "вертел фалдами мундира, сверкал эксельбантами" (278); "накрыл старца-вьюгу бьющим крылом шинели" (292); "махнул фуражкой" (293); "точно гения (...) одели в китель, стекающий дорожкой искряных насекомых - эксельбантами, - и вот он снял свою фуражку" (310); "оправил молодецкую грудь, где все сияло блеском резных орденов и медалей" (310); "снежной, колкой шпорой, невзначай коснулся ее ножки" (313); "прыснули (...) эксельбанты на белом кителе./Надвинул фуражку (...)" (318); "шпорами звякал по мягкому коврику" (348); "пальцы его, точно царапая воздух, метались вдоль эксельбантов, снежная моль, точно царапая воздух, с эксельбантов летела" (348); "в эксельбантах, отгоравших и зацветавших" (349); "зеленый мундир" (351); "прыснули эксельбанты на зеленом мундире" (359).

Явно inferнальный характер полковника проявляется и в его переодеваниях-превращениях. Как уже отмечалось, все главные герои симфонии выступают в разных "личинах", однако, превращения Светозарова наиболее радикальны. Он - единственный, кто принимает не только человеческий облик, но является и в образе фонаря, и в образе "песей тени", легко ассоциирующейся с собакой, в которую обращается Мефистофель немецких легенд о Фаусте. Ориентация на образ Мефистофеля, принимающего облик францисканского монаха, проявляется и в принимаемой Светозаровым личине епископа, причем связь с inferнальными силами устанавливается здесь не только через ассоциации с Мефистофелем, но и через эксплицитное приравнивание епископа змию: "точно гремучая змея, свистело епископское лицо" (389); "гремучая змея, прошелестев рясой, уползла из кельи игуменьи" (389). Но даже в образе "полковника" Светозаров обнаруживает поистине дьявольскую страсть к перевоплощениям, проявляющуюся здесь в своеобразном "переодевании" - перемене цвета мундира. Вместе с тем, ведущими тематическими мотивами являются для Светозарова мотивы смерти, старости и времени. Эти три мотива, с одной стороны, тесно связаны между собой, с другой, все они восходят опять-таки к образу Сатаны. Уже при первом появлении "военного" упоминается о его "сединах". Это упоминание не только объединяет все три мотива, но и вызывает ассоциации со смежными мотивами Светозарова: с мотивом месяца-луны (оппозиция луна-солнце, отраженный свет, действие темных, колдовских, дьявольских сил) и с мотивом серебра (оппозиция серебро-золото, включающая в себя и оппозицию серебра, как женского начала, золоту, как началу мужскому; связанный с серебром мотив предательства).

Полковник вводится как "старый", но по ходу действия оказывается самой старостью, "старинной":

На минуту блеснула его седина (...) (263)
Кавалер ее, старый полковник (...) (278)
(...) опрокинулся старый полковник, как старинная старина (...) (298)
Груды столетий низвергались хитоном с его плеч - груды лет, отемненных разгулом (...) (299)
(...) казался мраморным императором, увенчанным серебряной, лавровой старинной. (313)
Порывы цветов бросались на него в ветре, и эти красные шапки от нее отстранял он рукой, (...) будто король старины. (313)
Вскипела, кипела серебро-белая полулысина Светозарова (...) - вскипела старина, кипела седина. (313)
(...) как тяжелый шар луны, глянуло в воздух старое лицо его, грозно повисло мертвым кругом. (315)
Из-под зеленого шипа стеблей выплывал он старым, знойным, мертвым лицом. (324)
(...) лик, увенчанный лавром убойной старости. (367)

Полковник же отождествляется не только со "старинной", но и со смертью:

(...) и зеленые кружева, и брызги разбитых волн плясали на скачущем за ней всаднике - Смерти.
И смерть рвала кружева - покровы над бездной.
Смерть дробила шипучие волны забвенья.
Смерть насмешливо хохотала ей вслед. (327)

Светозаров сравнивается со смертью, уподобляется ей, представляется в виде смерти, трупа, мертвеца, либо как умирающий или убивающий:^[ix]

Отраженный, измученный лик (...) там мертво плясал (...) (297);
(...) и у стального зубца, копья, вздыхала мертвая голова. (297);
(...) лицо мертвенело, лицо: горькое, его мертвенело (...) (297);
(...) ужалил копьём белокрылого он лебедя. (300);
(...) точно смерть, круто над ней изогнулся в воздухе полковник (...) (315);
Над ней плясала седая смерть, пришпоривая ногами золотого, пятнистого зверя (...) Это был полковник. (315);
(...) глянуло в воздух старое лицо его, грозно повисло мертвым кругом. (315);
Она видела, что лампу нес полковник, мертвый, бледный, как призрак, застекольный. Видела и не узнавала: ей казалось, что это труп. (318)
(...) когда мертвенно-бледный всадник взлетал над кустом языками седых прядей, (...) он казался смеющимся образом смерти (...) (322)
Из-под зеленого шипа стеблей выплывал он старым, знойным, мертвым лицом. (324)
Хохотали клавиши рояля, точно в пропасть срывались камни, точно кричал умиравший от страсти (...) (353);
(...) крики рояля - крики убиваемых птиц (...) (354);
(...) и сонное тело полковника с похоронной душой серыми пятнами валилось в небытие. (363);
Но бессильное тело внимало ему чуждо, и изможденный лик валился в меха шинели (364).^[x]
Мертвое серое лицо выплывало из пасти (...) (375)

Связь мотива смерти с образом Сатаны более или менее очевидна. Она проходит и через апокалиптическое сопоставление и приравнивание смерти и царства Сатаны ("и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них"; "и смерть и ад повержены в озеро огненное" - Откр.20,13-14), и через понятие "злого помысла", связывающего Сатану со смертью: зло, с

одной стороны, представляется как порождение Сатаны, с другой - ведет к смерти: "а сделанный грех рождает смерть" (Иаков. 1,15), и через смешение в позднеиудейских легендах Сатаны с ангелом смерти, "вынимающим" душу человека (МС: 476). С мотивами старости и смерти неразрывно связан и мотив времени.^[xi]

Точно смерть, круто над ней изогнулся в воздухе полковник, безмолвно ей говорил: (...) "Это я - время,- несусь за тобой шептать о смерти, потому что все умрем и протянемся в гробах" (315);

Время - хладный брат пролетающего облачка.

Смерть - хладный брат пролетающего облачка. (325);

Когда заглянул в гробовую лазурь, (...) увидел и время: оно корчилося змеиными кольцами - будто пустые, просквозившие ветром, его чешуйчатые стекла безжизненно стрекотали умирающей смертью. (385).

В отличие от мотивов смерти и старости, связанных исключительно с фигурой Светозарова-полковника и исчезающих из повествования вместе с ним, мотив времени действует на протяжении всей симфонии, то есть оказывается связанным со всеми личинами Светозарова:

(...) он выплывал большой головой, (...) как неизменное время, восшедшее смехом мгновенных потоков: водяных, вверх взлетевших, мгновений. (297);

(...) он стал тот же, в перловое время облеченный. (297);

И казалось, это - время, это - туманный триумфатор (...) (298);

Груды столетий низвергались хитоном с его плеч (...) (299);

Глаза его (мистика), бесстрастно воздетые над серебряным гением, холодно измеряли с ног до головы: будто спокойная смерть, искони побеждающая бесысконное, измеряла время. (301);

Из-под сквозной хрустальной седины полулысина Светозарова к ее атласной руке склонилась туманным, набегающим, как оболочка, временем. (313);

(...) и голосом стенающий полковник, как возникший ропот времен (...) (348);

Время - епископ, ризы влекущие в храм,- шло на амвон (...). (412)

Время представляется в симфонии как одно из воплощений мирового зла, как враждебная сила, таящая в себе постоянную угрозу.^[xiii]

Вот бледно-изваянный гигант (...) схватил его руками, стараясь оборвать в клокочущее время бассейна. (301-302);

Бирюзовым шлейфом, озеру подобным, точно рвалась из времени, и руками точно отмахивалась от дней. (303);

Замахала, будто борясь в воздухе (...) с временем (...) (315);

Заметенная прошлым, вот она вкрадчиво, выюжно опрокинулась назад из оболочки своих дней (...) (366);

Но хладные рога месяца завернулись вокруг ее ног - не рога: чьи-то цепкие руки тащили ее в прошлое; и она не летела, а ее увлекала оседланная ей спина (...). То время уставилося на нее - голый старик, скачущий по поднебесью: "Сошла к нам за милым, а меня повстречала: лечу, лети, летим - летей с летею - летейские". (400)

Время-Светозаров выступает антагонистом, препятствующим (вос)соединению Светловой и Адама Петровича:

С грустью перебираю события, заливаемые временем (...) (332);

С грустью перебираем события, залитые временем (...) (334);

(...) но - удаленные мы друг от друга туманным временем. (332);

(...) он сидел с закачавшимся, как маятник эксельбантом, отбивающим время. Точно время дозором уставилося на нее - не время: лик, увенчанный лавром убойной старости. А она, непокорная старому времени, быстро сунула записку в карман.

И победило время (...) (367)

Время приобретает значение земного плена, из которого хочет освободиться томимая душа:

Как из оболочка дней,
так из оболочка метелей она выплывала серебряной туфелькой, как месяцем из тучки, как дитей из колыбели,
как душой из времени.
Так шелка ее миллионами мгновений снежились,
слетали;
из них на свободу просилась душа ее, деточка. (366)
Как из оболочка дней, так из оболочка метелей он теперь выплывал ясночитый, сквозной,
как месяц из тучки, как душа из времени, как ангел из бури своих перьев. (396)

Борьба Адама Петровича за освобождение души Светловой предстает поэтому прежде всего как борьба со временем:

Каменный лебедь, с золотой колонной трубивший из зева струю, он также жаловался на время:
"Не тебе жена, не тебе, не времени.
Не тебе жена, не тебе, а мне жена: мне солнце". (...)
"Это я ей жизнь - крылатый ангел. Это я ей неизменно.
Это я - призывающий от времени". (300)
Он спешил к ней, чтобы вырвать ее из рук времени (326);
(...) поднял разведенные руки ладонями вверх, и голосом, вздоху подобным, призывно звал от времени:
"Довольно!
Скоро все облетит - пролетит.
Времена засохли. Шелестят, как свиток: времена, как и свиток, свиваются. (336)
Она, тоскуя, изнывала над потолком в колдунской власти у времени, и детский голос ее просил о пощаде, когда колдун заводил временный круг, поставленный на столе.
Больной стенал: "Довольно времени, и так она во власти у него там поет, она томится".
(376)

Двойственность Светловой, сочетание в ней устремленности к небесному, тоски по "неизвестной родине" с земной греховностью проявляется и в ее отношении ко времени. Она одновременно и "непокорная времени" и "покорна времени", "спаса-ется" от гада и "пленяется силой змеиной":

Бирюзовым шлейфом, озеру подобным, точно рвалась из времени, и руками точно отмахивалась от дней. (303)
"Пора ей устать. Пора вернуть ее с высоты. (...)
Пора открыть ей глаза, что она стоит уже на черте, переходит границу, непокорная времени". (366)
Гад оковал землю. Там жена от него спасается: пленяется силой змеиной. Хвост его вокруг нее обвивается, душит. (...)
Пора, сын, напоить ее небом, унести в солнечную обитель.
Сойти к ней странником.
Не прежде гад отойдет от жены, потому что она еще покорна времени. (379)

Времени как преходящей и конечной форме бытия вещей противостоит вечность, в которой нет ни времени, ни пространства, ни причинности. Уже в первой главе второй части, части, в которой мотивы времени наиболее сконцентрированы, борьба мистика со Светозаровым представлена как схватка безвременья со временем:

Из-под кружева времен, как из-под кружева воды, они говорили неизвестно о чем, как конец с бесконечностью, как безвременье со временем. (301-302)

С безвременьем ассоциируются и противоборствующие времени Светлова и Адам Петрович:

Грустя, она ускользала от полковника, точно солнце, ниспадающее в безвременье (...)
(314)

(...) это его ледяные руки в дни опускались, дни срезали, - и дни завивались.

И не саван лопастью за плечами у него был; то безвременье у него замывалось с плеч туманными пятнами времен и сроков. (395)

Это нелогичное на первый взгляд противопоставление времени и бесконечности концу и безвременью приобретает смысл, если под бесконечностью понимать бесконечность повторений, а под концом - конец времен, Второе пришествие и наступающее после этого безвременье. Полковник, приравняемый Времени, приравнивается таким образом и Сатане, ведущему безнадежную борьбу с вечностью. Торжество вечности над временем, которым завершается симфония, является как бы воплощением предсказания Апокалипсиса: "И ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет" (Откр.10,5-6).^[xiii] Тема конечной победы над временем с особой ясностью начинает звучать в заключительной части симфонии:

И кричал с ними больной в бреду над паленым стариком: "Я победил время" (377);

Он стоял, вознесенный над временем, испивая лазури. (380);

(...) голос тогда раздался с самой великой, облачной башни:

"Синева Господня победила время". (381);

(...) старец с гробовою крышкой в руке то вырастал, как пухнувший оболоч, то ставил ногу на снежный облачный холм: "Встань: ведь могила пуста, потому что синева Господня победила время". (384);

Когда загляделся в могилу с тонущим в ней мертвым гадом, над ним раздался старческий голос: "Синева Господня убила время". (385)

Через соотнесение с Апокалипсисом мотивы времени и смерти имплицитно опять-таки приравниваются друг другу в финале симфонии: победа "Синевы Господней" над временем, отсылающая к предсказанию Откровения о конце времени, соотносится со словами о победе над смертью: "И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло" (Откр.21,4).

Мотив времени-Светозарова связан прежде всего с идеей цикличности, но это не циклическое обновление жизни, а некая дурная бесконечность, постоянное возвращение на круги своя, время, как проявление злой мировой Воли. Не случайно именно Полковник выступает в симфонии носителем идеи круговорота, цикличности, повторяемости времен:

Полковник шутливо заметил:

"Как неизменный круговорот, мы все сейчас унесемся.

На круги свои потом вернемся.

Так кружится вселенная в той же смене: так летит образ мира сего" (314);

Так кружила шинель по улицам, возвращаясь к себе в торопливом беге. (364)

Идее кругового движения времени, постоянного его возвращения противопоставлена, однако, не идея линейного развития, а представление о времени как движении по спирали. Эта идея, впервые появляющаяся в Третьей симфонии и достигающая кульминации в "Кризисе культуры", теоретически обосновывается Белым в статьях "Линия, круг, спираль - символизма" и "Круговое движение" (1912).^[xiv] Идея развития времени по спирали, противостоящая как идее движения времени по прямой линии, так и представлению о движении времени в замкнутой окружности, вовсе не исключает повторений, возвращений

определенных моментов (Третья симфония и называется "Возврат"), но это возвращение является не копией момента из прошлого, а повторением на ином уровне. Сжатое изложение этой идеи содержится в письме Белого к Метнеру от 26 марта 1903 года:

Я возвратился. Как описать все недоумение и ... смех, когда я почувствовал, что описал духовное путешествие сквозь мир к довременному (старинному) хаосу (1-8), и пойдя дальше, я вновь родился (9=1), нашел самого себя. Круг был замкнут, цикл жизни совершен; я уходил за смерть - я вернулся.

Я возвратился. (...)

Утешаюсь, что это возвращение есть совпадение аналогичных положений двух смежных и параллельных звеньев спирали. Утешаюсь - это не круг. Иначе было бы слишком обидно - повторение, возвращение совершалось бы всегда и во всем, но в направлении \perp Ницшевскому возвращению. Верю, - что это спираль. (цит. по: Malmstad 1990: 59)

Эта идея истинного движения времени, объединяющего момент с Вечностью, реализуется в Четвертой симфонии в образах повторяющегося, возвращающегося прошлого:

Мир не беспеременен. Он мчится вперед - все вперед, все вперед.

Перебрасывает будущее в прошлое: летит, - да, вперед - да, вперед.

У него есть крылья, чтобы лететь прочь от настоящего все вперед - ах, вперед.

Но это не значит, что прошлого нет.

Оно растет: временная струя бьет в подставленную чашу.

Когда наполнится чаша, перестанут изливаться в нее временные струи.

И прошлое вернется. (334);

Ходили и говорили о прошлом.

Прошлое растет.

Все, что было, сохранилось в старинной чаше - поднялось.

Все, что было, не умерло: все, что было, плещется на поверхности.

Еще немного.

Остановится время: мир перестанет мчаться вперед.

И прошлое вернется. (335);

"Еще немного: остановится время; мир перестанет мчаться вперед. И прошлое вернется". (388);

(...) и хор пел:

"Он не беспеременен: он уходит в безвременье - в бледную, бледную бирюзу.

У него есть крылья скрываться от нас.

Но это не значит, что он не с нами.

Он встает среди нас: метельной струей бьет в лазурный кубок.

Когда переполнится кубок метелей, он опрокидывается на нас снегом.

Возвращается... возвращается". (410-11)^[xvi]

В отличие от "беспеременности" постоянного возвращения кругового движения спиральные возвращения "переменны". Это моменты пути к жизни будущего века, ко Второму пришествию, когда "времени уже не будет":^[xvi]

Идея цикличности времени находит воплощение и в мотиве кольца. Время земное - это время историческое, конкретное, ограниченное. Отсюда - ограничение кольцом. Образу кольца близок и другой образ круга времени - образ дракона или змеи, кусающих свой собственный хвост. Образы времени, кольца и гада постоянно повторяются в комбинациях друг с другом, причем, одно часто определяется через другое.^[xvii] Таким образом, они отождествляются, становясь взаимозаменяемыми:

"Гад под облаком ползет. Хвост его, из времени сотканный, изгибается. Надвигается миллиардами мгновений. Просится: пора и мне на небо.

Пора оковать высоту поднебесную змеиным кольцом возврата.

Гад оковал землю. Там жена от него спасается: пленяется силой змеиной.
Хвост его вокруг нее обвивается, душит". (379);
Время - гад, кольца влекущий в поднебесьи, - наплывало в голубое безвременье. (380);
Точно в воздушных гранитах открылся колодезь - и вот из синего колодца к облачному берегу выплывало змеевое время - гад, кольца влекущий. (380);
Когда трезубец на гада ниспал, время закорчилось змеевыми кольцами. (380);
Когда заглянул в гробовую лазурь, он увидел загробное небо с землею; когда заглянул туда, увидел и время: оно корчилось змеиными кольцами - будто пустые, просквозившие светом, его чешуйчатые стекла безжизненно стрекотали умирающей смертью. (385)

Мотив кольца - мотив ограниченного пространства и ограниченного времени vs безграничности, отсутствия временных и пространственных рамок. Как известно, движение по кругу ассоциируется с магией и колдовством. Блаж.Августин отрицает идею циркулярного движения времени и циклического повтора событий и противостоит ей концепцию линейного движения времени, "ибо Христос умер однажды за грехи наши".

Впервые мотив кольца появляется при упоминании о "темных кольцах дыма" сигары Светозарова, причем, "дым", являясь одним из постоянных признаков Светозарова, опять-таки связывает его с преисподней:

"Метет: снежный дым времени метет образ рока, и снежные кудри его вам провевают в лицо". (292);

Выгибаясь, как потухший серый гепард, на рояль уронивший лапы, он приник к пюпитру большой, оскаленной головой в темных кольцах дыма (...) (354);

Все наливалось тьмой, и усталый полковник дымно-серыми кольцами проваливался в черных тенях. (362);

Горько затянулся сигарой: дымовой гад, влекущий воздушные кольца, поплыл из его рта и охватил ее кольцами. (367)

Затем мотив кольца переходит к колдуну, указывая, наряду с другими мотивами Светозарова, на то, что это одно из его обличий, и имплицитно связь Светозарова-колдуна с темными, магическими силами (роль кольца в магических действиях). "Дымовые кольца" сигары полковника, охватывающие Светлову, превращаются у колдуна в "серые стены":

(...) бархатный красный халат, испещренный темными кольцами (...) (375);

Бархатно-мягкий халат, испещренный серыми кольцами (...) (375);

(...) коварный колдун оковаал стенами и ее, его душу (...) (375);

Она, тоскуя, изнывала под потолком в колдунской власти у времени, и детский голос ее просил о пощаде, когда алый колдун заводил временной круг, поставленный на столе. (376)

В четвертой части мотив кольца, соотносимый с эсхатологическим "временем-гадом", опять сопровождается мотивом дыма-смирада: гад "попрыскивает серой кошунств"; Светозаров-время, "голый старик, скачущий по поднебесью", катится вниз с "опаленным, черно-лиловым лицом"; "жуть воздушной стремнины" то задернута дымом, то зияет, точно "щучья морда":

Он посмотрел под купол облака. С земли поднимался дымок.

Чешуйчатые кольца дракона ползли в пространство. (379);

Закипевшие дымом белогромные облака, словно озеро кольцами, охватив бирюзовый пролет, то каменели, то расползались песчаным дымом. (...)

Точно щучья морда уставилась на него, венчанная острой щетиной перьев, - и вот она струю красного смрада пустила в бирюзу.

Точно жалом огня опалила воздух, потускневший от копоти, и вот он подумал, что и там, внизу, он боролся с гадом. (379-80);

Из необорной вышины ниспадал дымный змей, свивая снежные кольца. (384);

(...) багрились змеиные кольца дракона (...) (385);

Плавно качался чешуйчатый гад на червонных кольцах. (388);
Старик поплыл вверх по ступеням, словно меж дымовых куполов, то ныряя, то выплывая митрой. (413);
Когда глухо рухнуло тело, корчась змеиными кольцами, митра покатила золотым колесом. (414)

Бесовское, нечистое выступает и в пустоте, немаркированности, отсутствии у Светозарова каких-либо характерных черт: "бритое лицо" (278, 292, 357); "колко-бритое лицо" (302); "безбородое лицо" (301, 359); "туманный лик безбородого гения времени" (302); "безусый лик" (297); "сквозное, бритое лицо, прозрачное" (351); "выцветшее лицо" (364); "сквозное глянцевитое лицо" (403). Единственной характерной чертой внешности Светозарова является его плешь: "широкое чело вверх убега-ло лысиной" (297); "полулысина" (299); "сребро-белая полулысина" (313). Плешь в ассоциации с "наготой" (в главе "Шепот весеннего времени" третьей части в сцене с малолетней проституткой Светозаров - "голый старик" - 362; в главе "Верхом на месяце" четвертой части он появляется как "голый старик, скачущий по поднебесью" - 400) может быть интерпретирована как знак порочной жизни и неумеренной похоти - в соответствии с библейским: "Господь сделал плешивым темя дочерей Сиона, и Господь обнажит срамоту их" (Исайя 2, 17).

Призрачность и бесплотность Светозарова проявляются и в его беззвучии: "как охрусталенная статуя, в глубоком безмолвии" (301); "безмолвно ей говорил" (315); "беззвучно точно ей усмехнулся" (318); "лицо (...) в беззвучной судороге затряслось" (361). Беззвучен даже хохот Светозарова: "лицо (...) тряслось, чуть качаясь, в беззвучном хохоте" (351). Эта бесшумность наследуется и другими ипостасями пол-ковника: так, дракон конца третьей части "взмывался в небо бесшумно, все так же" (379), епископ четвертой части "безответно" запахивается в шубу (389).

Светозаров призрачен и прозрачен, как стекло ("бледный, как призрак, застекольный" - 318; "большая, как бы оскаленная на любовь ее, как бы стеклянная голова в венце сребро-белых седин" - 400). "Застекольность" Светозарова находит отражение и в образе "пустого фонаря". Фонарь здесь - символ искусственного, холодного света как бессильного подражания свету божественному, ^[xviii] то есть опять-таки отсылка к образу Люцифера. ^[xix] В этом контексте значение отсутствия божественного света приобретает мотив пустоты, повторяющийся во всех личинах Светозарова:

В глазах у него была пустота. (318);
Одинокие пустые пасти приняли там повешенного (...) (363)
Мы схороним тебя в пустой старине, где Судия не увидит. (378);
А оно (время - О.Т.) влеклось в пространстве то пустом, то облаками загороженном. (380);
И его трезубец прожалил старину: точно замерла старина, остеклев пустой сухой перепонкой, прожженной, как пустой фонарь (...) (380);
(...) оно (время - О.Т.) корчилося змеиными кольцами - будто пустые, просквозившие светом, его чешуйчатые стекла безжизненно стрекотали умирающей смертью. (385)^[xx]

"Пустая сухая перепонка" старины-фонаря перекликается и с "сухой перепонкой" гадины и с "сухой жужелицей":

Над игуменьей трепыхалась световая, сухая жужелица.
Это был столбный фонарь (...): на снеге бились его лучи, как сухие перепонки крыл, жестоких и желтых.
Жучил, жучил ее прошлым фонарь (...) (383)
Когда в самую глубину тонул мертвенеющий гад и блеск оттуда чешуйчатый излучал, как перепончатая жужелица (...) (381)
Бессильная гадина, словно жужелица, трепыхалась сухой перепонкой. (381)
Из сумеречной бирюзы перед ней стояло прошедшее в митре, словно золотое насекомое. Ризы на нем висели, как сухие перепонки. (414)

Тесно примыкает к образу Светозарова-фонаря и сопряженными с ним представлениями об отраженном, вторичном, холодном, механическом свете в оппозиции к прямому солнечному свету, и мотив месяца-луны с сопутствующими ему представлениями о колдовстве, темных магических силах, временной цикличности, также связанной с мотивом смерти.^[xxi]

Безусый напудренный лик (...), как томный утренний месяц, взошел над фонтанными брызгами. (297)

лицо мертвенело, лицо: горькое, его мертвенело, как лик воздушного месяца (...) (297);

(...) лицо Светозарова - месяц, наполненный денежным блеском серебра (...) (311);

Когда он поднялся, положил руку на грудь, там все сияло беззащитно сквозными орденами, точно блестками разорванных тучек на месячной груди. (311);

(...) Светозаров, как месяц, плавно летел вслед за ней. (314)

(...) как тяжелый шар луны, глянуло в воздух старое лицо его, грозно повисло мертвым кругом. (315);

Она думала, что старинное, старинное, грустью ее звавшее томление (...) все тем же месяцем склонилось над ней, и его знакомым до ужаса (...) лицом, (...) как и встарь, успокоил где-то из старины приподнятым взором. (...) все говорило о смертной загадке, - все: и она, и месяц, когда мерно поднял он на нее, как и встарь, свой серебряный диск, свои долгие взоры. (358);

В связи с мотивом луны-месяца интересно обратиться к известной работе А.Ф.Лосева "Диалектика мифа", в пятой главе которой, говоря о мифологии лунного света, он приводит интерпретацию Белого луны и солнца у Пушкина, Тютчева и Баратынского-го: "Пушкинская луна" в облаках. Она - "невидимка", "затуманена". "Бледное пятно" ее "струиного круга" тревожит нас своими "мутными играми". Ее движения - коварны, летучи, стремительны: "пробегают", "перебегают", "играет", "дрожит", "скользит", "ходит" (небо обходит) переменчивым ликом. (...) Месяц Тютчева (...) - "магический", "светозарный", "блистающий" (...). Никогда не бывает, в противоположность частому пушкинскому словоупотреблению "сребристым". (...) Он - "гений" неба. Итак, перед нами два индивидуальных светила: успокоенно-блистающий гений-месяц и - бегающая по небу луна. У Баратынского образ луны бледен ("серебрянен", как у Пушкина, и "сладостен", как у Тютчева) (...). (Лосев 1990 I: 441). Вводя мотив луны-месяца-Светозарова, Белый прибегает к образам луны всех трех поэтов, заимствуя у каждого из них какие-то черты. Так, определение лица Светозарова как "трясущееся пятно в ореоле седины", "лицевое трупное пятно" ассоциируется с пушкинским "бледным пятном", серебро седины полковника-луны - со "сребристостью" пушкинского месяца. Характерны для Светозарова и коварность, летучесть и стремительность пушкинской луны, а также ее "струйность", "туманность", "замутненность". "Магический", "светозарный" и "блистающий" "гений" Тютчева также имеет свои параллели в образе Полковника.^[xxii] "Сладостность" луны Тютчева и Баратынского сопоставима с томностью полковника.^[xxiii] В той же главе Лосев останавливается и на мифологии лунного и солнечного света. Параллели между Белым и Лосевым настолько очевидны, что порой кажется, что и в своей интерпретации Лосев целиком и полностью опирается на Белого:

Этот лунный свет в самом существе есть нечто холодное, стальное, металлическое. Он есть нечто электрическое и в то же время как бы нечто механическое, машинное; действительно - как бы просто свет ровно светящего дугового фонаря.^[xxiii] Однако эта механика, несомненно, магична. (...) Лунный свет есть гипноз. (...) Вы чувствуете, что в темени у вас начинает делаться что-то неладное. Там темнеет и холодеет мозг. (...) Начинается какая-то холодная и мертвая жизнь, даже воодушевление, но все это окутано туманами принципиального иллюзионизма; это пафос бескровных и мертвенных галлюцинаций. Луна - совмещение полного околечения и смерти с подвижностью, доходящей до иступления, до пляски. Это - такое ничто, которое стало металлом, пустота, льющаяся монотонным и неустанным покоем, галлюцинация, от которой не стынет кровь в жилах, но которая несет вас в голубую пустоту, какими-то зигзагами, какими-то спиралями, не вверх и не вниз, а влево и вправо (...). Чувствуется, как мозг

начинает расширяться, как образуются в нем черные провалы, как из этих провалов встает что-то черное и светлое, как бы прозрачное (...). Холод и смрад, оборотничество и самоистязание, голубое и черное, гипноз и жизнь, вихрь и тишина - все слилось в одну бесшумную и окостеневшую галлюцинацию. Недаром кто-то сказал, что у бесов семя холодное (там же: 438-39).

Любопытно, что Светозаров сопоставляется как с луной, так и с месяцем. Подобная недифференцированность пола, выраженная в андрогинных чертах Свето-зарова ("Безусый напудренный лик не то женщины, не то гения, как томный утрен-ний месяц" - 297, "истомно-громное (...) лицо" - 313), вводит мотив "гения", непо-средственно связанный как с демоническим началом, так и с мотивом змея (гении появляются в виде змей): пол и имя гения, как известно, скрывались с тем, чтобы никто не мог переманить гения на свою сторону (так, надпись на щите, посвящен-ном гению Рима на Капитолии, гласит: "или мужу, или женщине"). Мотив гения вводится и трижды повторяется в целиком посвященной Светозарову первой главе второй части и озаглавленной "Мраморный гений", но встречается и дальше:

(...) словно туманный лик безбородого гения времени в ореоле серебряных листьев. (302);

(...) и весь он казался статуиным гением, изваянным у бассейна. (302);

Так сидел изваянный гений (...) (302);

Воздушный леопард кидался лапами на грудь венчанному гению (...) (302);

Точно гения, окропленного седыми перьями блеска, одели в китель (...) (310);

(...) точно голова гения, увенчанная серебряным лавром, прометнулась в темь вслед за конями (...) (319)

С сатанинской тематикой может быть связано и представление Светозарова в образе императора, наделение его знаками высшей власти - лавровым венком и короной:

(...) казался мраморным императором, увенчанным серебряным венцом лавров. (297)

Из-за трескучего блеска бледно веяла седина, бледно веяла шапочка: бледно веяла шапочка одуванчика императора мгновений. (297)

(...) высилась зубчатая серебряная корона его седины (...) (301)

Так он стоял, как хрустальный король; и в бассейне он же плясал, зубьями короны взрезая водную синь. (301)

(...) казался мраморным императором, увенчанным серебряной, лавровой стариной.

Порывы цветов бросались на него в ветре, и эти красные шапки от нее отстранял он рукой, сверкающей перстнем, будто король старины. (313)

Соотнесение с Сатаной проходит здесь по разным линиям. С одной стороны, культ римских императоров всегда рассматривался христианством как идолопоклонство. Идол - поддельное божество - сопоставим здесь с Сатаной. С другой стороны, согласно религиозно-мифологическим представлениям христианства, Сатана является царем ада, а по представлению, бытующему в различных формах ереси, Сатана не падший ангел, а противостоящее богу божество зла. Кроме того, с именами римских императоров Нерона и Домициана связывается и апокалиптическое "число зверя" - 666 (Апок.13:18). С.С.Аверинцев указывает на "сохранившееся вплоть до 18 в. представление об антихристе как об ожившем и чудесно возвращающемся Нероне" (МС 1990: 52).

К средневековым представлениям о Сатане как об исполине невероятных размеров (там же: 477) может быть отнесен и гигантизм Светозарова:

Громадный его силуэт в сверкающем бледном хитоне, как геройское изваяние, снежно тускнел из водометного тока. (297)

Полковник Светозаров стоял там, как гигант, в утреннем халате, испещренном пятнами света, и с копьём вместо трости. (297)

Громадный гигант, как охрусталенная статуя (...) (301)

Вот бледно-изваянный гигант (...) (301)
(...) гигант с широко раздувшимися ноздрями (311)
Гиганту показалось, что платье ее слилось с озером (...) (324)

Ко всем этим вышеперечисленным сатанинским мотивам можно присоединить и мотив статуи. Роман Якобсон, анализируя тему статуи в "Медном всаднике", пишет о ее антиортодоксальном, даже антихристианском характере:

Русские поэты - будь то не верящий в бога Пушкин, еретик Блок или антирелигиозно настроенный Маяковский - выросли в мире православных обычаев, и их творчество независимо от их намерений насыщено символикой ортодоксальной церкви. Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством. (...) На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским в духе петербургского царства". (Якобсон 1987: 173)

Очевидно, мотив статуи функционирует как "антихристианский", сатанинский, колдовской и у Белого. Кроме того, по ассоциации камень-окаменелость-безжизненность мотив статуи опять-таки связывается с мотивом смерти. Мотив "окаменелости" вводится при втором появлении полковника в главе "Полет взоров" первой части:

(...) словно гордый, застывший сфинкс (278)

Затем этот мотив возвращается и развивается в первой главе второй части симфонии, присутствуя уже в ее названии - "Мраморный гений".^{[Lxxiv](#)}

(...) голова, замирая, плыла над брызгами мраморной глыбой. (296)
(...) как большой мраморный зверь в металлическом венке (...) (298)
Вот бледно-изваянный гигант, как мраморный рокоборец (...) (301)
Его белый халат пролился на бассейн мраморными складками, и весь он казался статуей гением, изваянным у бассейна. (302)
Так сидел изваянный гений (...) (302)
И из ландо белая встала статная статуя (...) (310)
(...) мраморный профиль гордо вырос среди комнатных пальм. (310)
(...) тогда слова инженера налетали на полковника, пролетали мимо его ушей.
Точно ветер, разбивались о мраморное изваяние. (311)
(...) мраморный гигант с широко раздувшимися ноздрями. (311)
(...) казался мраморным императором, увенчанным (...) стариной. (313)
Из дома вышла белая статуя и прошла по ступеням в ярком, месячном луче. (319)
Покорный гигант (...) застыл мраморным изваянием (...) (324)

Мотив статуи преобразуется затем в мотив камня. Трансформация мотива в четвертой части (от статуи, образа в мраморе до просто камня, гранита) вписывается в преобразование Светозарова, исчезновение всех человеческих черт, постепенное "овеществление":

Как многодробный камень, ударила голова его о плечо (...) (315)
Закипевшие дымом белогромные облака (...) то каменели, то расплзались песчаным дымом. (379)
Они стали на сером голыше, с которого спадали воды.
Ныне подмерз водоток, и остуженные ледышки венком хрупких струнок вонзались в бархат сугробов с гранитного лба.
Меховым сапожком она топала голыш, точно гигантов запрокинутый череп.

Гигантов лик скудно крысился мертвым хохотом: ветер скулил в ледяной трещине рта:
"Подруга дней моих, я во сне возвращался". (403)

Сочетание в образе Светозарова сатанинских, колдовских мотивов с мотивом камня отсылает к стихотворению Вл. Соловьева 1894 года "Колдун-камень". Как и в стихотворении Соловьева, где "седые колдуны правым роком в наказание за ужасные деянья в камни те превращены", колдун Светозаров превращается в "серый голыш". Повторяются и другие, правда, вполне предсказуемые в данном случае мотивы адского дыханья, проклятья, хохота, воды.

На сатанинскую природу Полковника указывают и повторяющиеся сравнения его со зверем:

(...) как большой мраморный зверь в металлическом венке (...) (298)

Он, точно зверь, пожирал ее взглядом (...) (325)

Выгибаясь как потухший серый гепард, (...) он приник к пюпитру большой, оскаленной головой в темных кольцах дыма бархатным телом, словно готовя прыжок (...) (354)

(...) как сонный, рыкающий лев, он ронял на руки больную, больную голову с закрытыми веками, потухающим взором. (357)

(...) кивал полковник, хрипя от кашля, точно зверь, оскаленный на зарю. (358)

Из-под упавшей гривы волос в желтый пламень камина вперились глаза пепельным бархатом. (362)

Тело полковника (...) как большой пепельный зверь. (365)

Введение мотива зверя может быть связано как с апокалиптическим образом зверя, так и со средневековой традицией смешения в образе Сатаны антропоморфных и животных черт. Пасть Сатаны представлялась входом в ад, и у Белого именно рот Полковника постоянно в центре внимания, причем обозначается он как "оскал", т.е. звериная пасть с обнаженными зубами:

(...) сверкавшие зубы широко раскрытого рта. (301)

Когда встречала она его оскаленное лицо, (...) оскаленное лицо ей кивало, оскаленное лицо ей кивало, оскаленное лицо ей кивало. (323)

(...) он приник к пюпитру большой оскаленной головой (...) (354)

Тело полковника склонилось над телом цыпленка оскаленным ртом, окаймленным замшевой кожей (...) (365)

(...) вот из-за спины поднялась большая, как бы оскаленная на любовь ее, как бы стеклянная голова в венце серебро-белых седин (...) (400)

Мотив жуткого оскала сопровождает и описание комнаты Светозарова:

Одинокие пустые пасти приняли там повешенного (...) (363)

Желтое кружево огней потащилось по потолку оскаленной комнаты хохотом аккордов, загремевших над потолком (...) (363)

Близким ему по значению является связанный со Светозаровым мотив пасти, появляющийся в третьей и четвертой частях:

Из жуткой пасти, из-за старинного рояля, из-за нот сединой возникал над нею полковник. (354)

А из жуткой пасти комнат, из-за нот уплывал в метель Светозаров (...) (355)

Одинокие пустые пасти приняли там повешенного (...) (363)

Мертвое серое лицо выплывало из пасти на желтую свечу (...) (375)

Из-за железного камина в черную пасть двери, шушукая, нырнул колдун туфлями и бархатом. (377)

Плавно качался чешуйчатый гад на червонных кольцах.

Когда, влачась по храму, вполз в алтарь и служил там обедню, из-под волосатой морды, прощемленной ехидством, из зева попрыскивал едкой серой кощунств.

Когда, влача над обителью, по небу полз змей метельный, из холодной пасти его попрыскивал снежок белоградным хрусталиком. (388)

Мотив зверя переходит от собственно Светозарова к другим его личинам, становясь таким образом, как и все рассмотренные выше мотивы, одним из его различительных признаков. Так, звериные черты фонаря (как и мотивы "стекла", угрозы, старины, повторения) обуславливают соотнесение с ним Светозарова:

Фонарь, как вздыбившийся зверь, стеклянной пастью оскаленной на любовь ее (...)
Это его метельные руки звериными когтями над ней летели,
за ней летели.
"Кто убежит от меня? Нет, никто..."
В страхе бежала от него, в сугроб падала, опять вставала.
И гнал за ней рев звериный, старинный.
Все тот же.(404)

Одной из реализаций мотива зверя является и синкретическая "песья тень", которую в одном из следующих фрагментов встречает по дороге в келью игумена-Светлова. Именно "песья тень" здесь, конечно, не случайна: пес издревле был связан с представлением о нечистоте и скверне, которое явно отразилось и в противопоставлении пса христианскому культу, и в связи пса с антихристианским и бесовским: возможна ассоциация пса со змеем, представляющим одну из ипостасей "лютото зверя" (ср. с превращением в пса Мефистофеля или с дьяволом Киево-Печерского патерика, который принимает образ черного пса и мешает Феодосию Печерскому читать псалмы); пес как животное нечистое оскверняет святыню ("не дадите святая псам" - Матф.7,6). [\[xxv\]](#)

Мотив "пса" может быть связан и со страстью Светозарова, чертой, которая отличает его от "бесстрастного" мистика (301, 302) и роднит с ним Светлову:

И Светозаров потрясал копьём, восклицал:
"Страсть - ударное горе: седая страсть - обманщица, смерть". (300)
И задрожавший полковник, охваченный страстью, тихо крался за нею (...) (324)
Вот от страсти его ледяные грозно о палец ломались пальцы (...) (349);
Хохотали из дали клавиши рояля (...) точно кричал умиравший от страсти, точно мяукала, точно мяукала страстная кошка. (353)

Светозаров поет о "волнениях страсти", мотив "Здравствуй, здравствуй", связанный у Светловой и Адама Петровича с воскресением, преобразуется у него в мотив страсти: "Здравствуй, здравствуй. Это я скажу тебе о страсти". Мотивы страсти и пса оказываются связанными известным призывом Декарта сдерживать аффекты и страсти, как гончих псов. Связь мотивов "страсти" и "пса" прослеживается в строках из известного брюсовского перевода стихотворения Метерлинка "Моя душа больна весь день...":

И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот.
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья. [\[xxvi\]](#)

Довольно прозрачная сама по себе связь мотива "пса" с загробным миром (собака известна как *хтоническое* животное), еще более усиливается тем, что это именно "песья тень". В сторону загробного мира указывает и место встречи Светловой с "песьей тенью" - "на границе дряхлого мира". В античной мифологии собака считалась посвященной богине перекрестков Гекате (о погребении заложных покойников на перекрестках дорог см. Смирнов 1978: 196-97). Образ "песьей тени" опять-таки сопровождается множеством мотивов (тени, зверя, притом, зверя нечистого, оскала и пр.), соотносимых с образом Светозарова:

Она сказала: "Наше прошлое - тень пробежавшего зверя.
Вместе с нами в метели тащится зверь, провожая на родину".

Это был лающий пес, кровавою пастью оскаленный на жену, облеченную в шелк, прежде бродивший в полях, а теперь забежавший вдоль обители. (405)

К звериным мотивам Светозарова может быть отнесен и связанный преимущественно именно с ним мотив "испещренного пятнами" "гепарда/леопарда". Леопард является в христианской традиции одним из воплощений Сатаны и ассоциируется прежде всего с похотью (Соорег 1979: 96). Сатанинский мотив "испещренного пятнами" гепарда/леопарда может заменять другой сатанинский мотив Светозарова - мотив времени. Борьба мистика, Светловой, Адама Петровича со временем изображается соответственно как борьба с "испещренным пятнами":

Белый старик прозял в зелени, испещренный золотыми пятнами, точно тело бросили на него золотое,- золотого воздушного гепарда. (...)

Золотой ярый гепард, возникавший из пятен эфира, полагал ему на грудь свои воздушные лапы, и они, будто ветер, терзали сюртук старика.

Но старик раздвигал свисающие кусты, и воздушно-золотой гепард разрывался тенью и светом (300)

(...) воздушно-золотые гепарды, словно из ярких солнечных углей, шатались, перемешанные ветром, то пригибаясь, то прыгая на коня.

Но кусты неслись: - золотые воздушные гепарды бежали ей навстречу (их бросила бесконечность), вылепляясь из света и тени: точно ей навстречу пустили воздушную, ветром ревущую стаю - и вот гепарды бросались на нее, разбивались у нее на груди волнами листьев, розовым цветом, пятнами солнца и холодной, холодной росой.

Это летели мгновенья - летели и разбивались.

Это она пролетала сквозь время, страстно рвалась в голубую свободу (322-23);

По ходу первых трех частей симфонии полковник постепенно теряет человеческие черты: рвущийся в пургу "священнослужитель восторга" первой части как бы овеществляется, обращаясь в третьей части в "шинель", "мундир", "халат":^[xxvii]

(...) вертел фадлами мундира, сверкал эксельбантами и сединой, (...) упивался, дышал, восхищался ей, вздыхал сладко в ее благоухании (...) (278)

(...) накрыл старца-вьюгу бьющим крылом шинели, смеясь, покосился (...) (292);

Снежной, колкой шпорой, невзначай коснулся ее ножки (313)

И старое, всеми забытое, всеми оставленное лицо торопливо закрывало, ушло в выцветший мех шинели (...) (361)

Так кружила шинель по улицам, возвращаясь к себе в торопливом беге. (364)

На лужице бумажная лодочка пронеслась.

Воду зачерпнула. Размякла.

Странно остановилась над мокрой бумагой старая шинель. (364)

Кто-то кому-то показал: "Смотрите, смотрите - вот опять все тот же военный (...) И шинель бросилась прочь (365)

Из-под меха (...) вылезла мертвая, серая вешалка и прошла в ресторан. (365)

Бархатно-мягкий халат, испещренный серыми кольцами, поднимал свою желтую руку. (376)

Поднялся серый мундир (...) (403)

В последней главе третьей части, являющей своего рода переход от "земного" первых трех частей к "потустороннему" четвертой части, Светозаров теряет даже свою вещественность, материальность и предстает в образе "пухлого тела в желтых пузырях", окончательно уподобляясь нежити. В разговоре, который происходит между ним и мертвецом (Адамом

Петровичем), тело оказывается более безжизненным (и средний род существительного, и оппозиция тело-душа), нежели мертвец:

Пухлое тело в желтых пузырях взвалило на плечи дощатый гроб и понесло туда, где никто не бывает.

Так оно несло, но под гробом шепталось: "Так ты и жег меня, но ее не настиг.

Мы схороним тебя в пустой старине, где Судия не увидит".

Но мертвец сказал: "Несите меня к Судие: я хотел только правды: пусть же правда суда исполнится надо мной".

И тело взмолилось: "Я тело больное, страдающее одышкой и все в пузырях". (378)

Образ Светозарова, однако, далеко не однозначен. З.Г. Минц в уже цитированной статье о "неомифологизме" русских символистов отмечает, помимо тенденции к расчленению образа на множество "двойников" и "личин", и тяготение к амбивалентности, "синтезированию" противоположностей в едином лирическом или объективированном персонаже (Минц 1979 Т: 85). Эта амбивалентность характерна и для образа Светозарова, который не является только персонификацией зла. За внешними, заостренными повторением, дьявольскими чертами стоит момент осознания ужаса непоправимости первичной несправедливости:

Из-за ряда лет, из-за черных, черных деяний возникал он перед собой - он, еще ребенок - с ужасом расширенными очами, точно молившими о пощаде: "За что, я хотел только правды, о, за что же?" (357)

С дьяволическими чертами сочетается горечь от сознания "потерянного рая" и неизбежной обреченности поисков божественного света, тоска по безвозвратно утраченному, грусть и усталость: "белая, грустная голова" (296); "он выплывал большой головой, белой, в горьком порыве" (297); "измученный лик" (297); "лицо: горькое, его мертвенело" (297); "серые, горькие очи уходили в пространство: тонули уныло; грустный, он казался сбоку щукой" (298); "старый Светозаров, как большой горюн, руки любви протянул" (298); "стенающий полковник" (348); "устало возникал полковник побледневшим от грусти лицом" (356); "он ронял на руки больную, больную голову с закрытыми веками, потухающим взором" (357); "его измученный лоб" (357); "усталые бельма" (359); "из-под седин устало полковник на него посмотрел" (364); "лице-вое трупное пятно жалобно уставилось на нее" (365); "горько затянулся сигарой" (367). Это не только сатана, но и демон, "дух печали" (В "Воспоминаниях о Блоке" Белый неоднократно возвращается к "Добротолочию" Антония Великого, именно к тому в нем месту, где демон называется "духом печали" - ВБ: 120). Несомненно здесь переключки с "подслушанным "Демоном" Лермонтова, о воздействии которого Белый говорит в "На рубеже двух столетий" (НРДС: 192). Гордость, ревность, устремленность к злу, присущие Светозарову-сатане, присущи и Демону: "гордая душа"; "злой дух коварно усмехнулся;/Зарделся ревностью взгляд". В грусти Светозарова, в его обращенности назад, к прошлому можно услышать отголоски мотива грусти Демона, звучащего уже в самом начале: "Печальный Демон, дух изгнания" предается воспоминаниям о том времени, когда он, "чистый херувим", блистал в "жилище света". Мотив грусти, повторяющийся в "Демоне" ("Он с новой грустью стал знаком"; "так грустно на нее смотрел"; "из померкших глаз / Слеза тяжелая катится"; "и грусть на дне старинной раны/Зашевелилася, как змей"; "Моя ж печаль бессменно тут,/И ей конца, как мне, не будет"), является, как и в симфонии, связующим звеном между героем и героиней: "Я тот, (...) чью грусть ты смутно отгадала, чей образ видела во сне". Романтический сон "Демона" превращается в симфонии в "будто в детстве снившееся лицо".

Неоднозначность Демона ("То не был ангел-небожитель (...), то не был ада дух ужасный", "ни день, ни ночь, - ни мрак, ни свет") характерна и для Светозарова, амбивалентность Демона повторяется в описании (действий) полковника:

Полковник сморкался, и не знали, смеется он или плачет. (318)

Смерть насмешливо хохотала ей вслед.

Но это только казалось: полковник Светозаров рыдающим голосом ей вслед молил о прощении. (327)

И старое, всеми забытое, всеми оставленное лицо торопливо закрывало, ушло в выцветший мех шинели, в беззвучной судороге затряслось с ужасом широко раскрытыми в ужас ночи глазами.

Не то смеялось, не то закачалось в бесслезном рыданье. (361)

(...) лицо его изморщилось, не то от смеха, не то от кашля, не то от рыдания. (374)

Сближают их и менее заметные черты, Так, например, лермонтовский Демон, как и Светозаров, беззвучен: "Пришлец туманный и немой"; "Немой души его пустыню/ Наполнил благодатный звук"; а сердце его - "бескровное сердце".^[xxviii] Мотивы грусти, усталости, страдания отсутствующие в первой части симфонии и едва намечающиеся во второй ее части, получают наибольшее развитие в третьей части, заканчивающейся превращением Светозарова в "тело". По мере превращения в тело мотив высокого романтического страдания все более снижается, переходя в последней своей реализации в пародию на самое себя: "я тело больное, страдающее одышкой и все в пузырях".

Темы и образы новозаветного мифа.

Библейские реминисценции в симфонии не ограничиваются параллелями на уровне персонажей. Вся ее структура проникнута отсылками к библейским образам, которые во многом определяют ее стиль и композицию. Интересно отметить, что сам Белый, говоря о том впечатлении, которое произвело на него чтение Библии, выделяет, собственно, две вещи: цельность восприятия фабульной линии Библии и связь этой цельности со стилем и композицией:

Теперь вижу, что события заветов воспринимались мною как музыкальные символы; но эти символы произвели на меня огромное впечатление; как четырех лет упивался я образом какого-то слепого короля ("Шлосс ам меер"- Уланда); так пяти лет: композиция, стиль образов заветов, особенно нового, переполнили мое существо". (НРДС: 191)^[xxix] Религиозный момент был мною воспринят этически и стилистически; действовали: Уланд, подслушанный "Демон" Лермонтова, Андерсен и образы заветов (...). (НРДС: 192)

Конечно, подобные высказывания сорокалетнего Белого, утвердившегося именно как стилист, вызывают некоторую настороженность: действительно ли это пятилетний Боря Бугаев переживает как откровение композицию и стиль Библии или это своеобразная проекция признанного стилиста Андрея Белого из настоящего на прошлое? Как бы то ни было, влияние на Белого библейских текстов, как их событийной линии, так и образов, очевидно. По словам Эллиса, символизм А.Белого всегда граничит с тем единственно-своеобразным стилем, которым отмечен пророческий пафос "Апокалипсиса" (Эллис 1910: 214).

Особенно сильно это влияние ощутимо в Четвертой симфонии, работа над которой совпала по времени с обострением религиозно-мистического сознания Белого.^[xxx] Выше уже говорилось о различии между тремя первыми частями, в которых, хотя и с трудом, но все-таки вычленяется фабульная линия, развитие которой обусловлено перипетиями "земной" любви Светловой и Адама Петровича, и четвертой частью, само действие которой выносится за пределы "дряхлого мира" (монашка первой главы четвертой части рассыпает в снег лепестки "на границе обители и дряхлого мира"), и в которой исчезают все "земные" персонажи с их "земными" страстями. Эта обособленность, надмирность четвертой части усиливается многочисленными вкраплениями, отсылающими либо к последним дням Христа, его смерти и воскресению, либо к церковным службам Страстной седмицы. Эти отсылки, восстанавливающие последовательный ход событий в его хронологическом порядке,^[xxxi] с одной стороны, как бы задают фон, на котором развивается "действие" четвертой части, с другой - придают тексту дополнительное значение, оттеняя его "горний" характер. Отсылки к событиям Страстной недели как связаны с "фабульной" линией игуменьи-странника, так и вкраплены в "метельные" фрагменты, причем, во втором случае четко различимая

христианская тематика отсылок к наиболее известным моментам жизнеописания Христа намеренно сопоставляется с явно нехристианской темой метели. Так, плач метельного столба в третьей главе "Гробная лазурь" повторяет призыв Христа к спящим ученикам в Гефсиманском саду (Матф.26,38-45, Мк.14,34-41, Лук.22,40-45). Отсылка к новозаветному эпизоду становится еще более ясной благодаря сравнению метельного столба со странником, выступающим в симфонии в качестве одного из "ликов" Адама-Христа:

А вдали столб метельный, как странник, проходил по полям, как бы плача (...).
Так звучал призыв к спящим, но все обрывалось в отдалении сметенным вихрем слухов.
Так звучал призыв к спящим, но все сливалось в далях гулким хохотом заплясавших метелей. (390)

Тайная вечеря, во время которой Христос подает ученикам хлеб и вино, мистически претворяя их в свое тело и кровь (Матф. 26,20-29, Мк.14,18-25, Лук.22,8-38), отражается в словах той же третьей главы:

Чашу, наполненную вином, тихо вознес иерей, облеченный в солнце, и вот монашки приобщались крови. (391)

Скорбь и тоска Иисуса ("душа Моя скорбит смертельно") наследуется "Кем-то, знакомым, в скуфейке":

Там он стоял за обителью в сквозных перьях метелей, и снежинки текли из его стеклянных глаз. (390)

В главе "Духово пьянство", описывающей экстатические чувственные пляски, "скачку клобуков, паруса надутых риз в озаренном храме", упоминание Страстей Господних вырастает из измененной строчки романа "Сомнение":

За руки возьмитесь, друг друга любите сегодня: уймитесь, напасти и муки, уймитесь, волнения: - страсти
Господни. (394)

Разбившийся кусочек стекла из витража с изображением Христа выступает параллелью крестной смерти:

Вскипела пурга. Перловый лик в благолепном пламени риз метнулся из алтаря: кусок матового стекла, захрустев, вылетел из окна, прозвенел и разбился.
Это под вьюгой разлетелось вдребезги окно. (394)

И сразу же вслед за этим следует фрагмент, в котором кондак заупокойной службы "Со святыми упокой" обрамляется несколькими измененными строками романа Глин-ки, причем, слова романа приобретают от соседства со словами панихиды совершенно иное содержание: единоличная тоска умирающего от ревности любовника ("Я плачу, я стражду,-/Душа истомилась в разлуке") становится общей, коллективной тоской по Христу:

- "Мы жаа-аа-ждеем... Мы страааа-ааа-..."
"Рааа-баа
твоо-его...
идеже неесть
болезни и печали... воздыхаа-..."
- "Аа ии-стаа-мии-лаась
в раа-злуу-уу-кее". (395)

Отсылки к Новому завету могут быть соотнесены с различными моментами евангельского рассказа о Христе. То, что странник предстает в образе плотника, может быть связано с традицией, согласно которой не только Иосиф, но и сам Иисус был плотником: "Не плотник ли Он (...)" (Мк.6,3). Описание "восхождения над смертью" можно соотнести как с воскресением, так и с вознесением Христа:

Одежды спадали со странника, точно дней кружевные метели; и он лукаво их отрясал, восходя над смертью, когда, плотничая для старца, хохотал над земным своим делом безумно, все безумнее - стружки срезал рубанком:
с него, над ним, вокруг него гробовая его пелена, взмываваясь в прошлое свиставшими лопастями, взмывалась; на прошлое оборачивался сверкучей от снега скуфейкой с рубанком, шипевшим стружками на бревне,- ах, да нет:
то не была его запорошенная скуфейка: то алмазная митра святителя полевого в огнях, зацветавших и отгоравших (...) (395)

Воскресение, как известно, не описывается ни в одном из канонических Евангелий, так что этот фрагмент можно рассматривать лишь как развернутую метафору. Что касается апокрифического Евангелия от Петра, единственного Евангелия, описывающего воскресение Иисуса, то фантастическая картина "двоих, поддерживающих одного, и крест, следующий за ними", где "голова двоих достигали неба, а у Того, кого вели за руку, голова была выше неба", имеет мало общего с описанием симфонии, в котором можно увидеть скорее отсылку к другому моменту Евангелия от Петра: "И Господь возопил: "Сила моя, сила, ты оставила меня!" И, сказав это, он вознесся" (Апокрифы 1989: 95). И.С.Свенцицкая, комментируя слово "вознесся", замечает, что его употребление может означать как то, что Иисус сразу же вознесся на небо, но может быть воспринято и как торжественный синоним для "умер" (ср. русское "отошел") (Свенцицкая 1989: 99).

Возможно и соотнесение этого фрагмента текста с евангельскими рассказами о Вознесении ("И когда благословлял их, стал отдаляться от них и возноситься на небо" - Лук.24,51; "И так Господь, после беседования с ними, вознесся на небо и воссел одесную Бога" - Мк.16,19; "Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их" - Деян.1,9), хотя в этом случае резко нарушается хронологическая последовательность евангельского рассказа. Скорее всего, этот фрагмент симфонии являет собой реминисценцию повествования Иоанна о том, как Иисус посылает Марию к ученикам: "(...) иди к братьям моим и скажи им: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему" (Ио.20,17). Правомерность этого соотнесения подтверждается как тем, что Белый употребляет здесь то же слово, что и Иоанн (восходить), так и связью со следующим фрагментом, содержащим отсылку к эпизоду узнавания Христа Марией Магдалиной. Ее порыв к нему, остановленный его словами: "Не прикасайся ко мне" (Ио.20,14-18), отражается в сценах узнавания игуменьей "Его" в плотничающем страннике и в "строгом скуфейнике":

Ясновзорная монашка выбежала к нему, плеснула руками, припала персиковыми устами пить снежок с его желтой лапки.

Странник, странно усмехаясь, погрозил ей перстом: "Тебе бы все возиться со мной, да мне недосуг: плотничать надо".

"Ааа..."

И пристыженная монашка текла в обитель куковать псалом. (396)

Она смотрела в неземное жемчужное лицо странника и узнавала никогда не забытые черты. (403)

Отсылкой к оповещению Марией учеников является оповещение игуменьей стариц:

Монашка, смятенная странником, перебегала от кельи к келье.

Слышалось жужжанье удивленных стариц, жужжанье многих веретен, которое началось и не могло кончиться: по дворику пробегала благолепная старушка, оставляя за собой воскресный ветерок псалма. (397)

Затем, нарушая последовательность новозаветных повествований, следует эпизод, соотносимый с рассказом о том, как Мария и жены мироносицы приходят к могиле Христа с тем, чтобы еще раз омыть его тело и умастить его благовониями, и не находят его:

Одной рукой
сумасшедшая игуменья сорвала плиту гробовую;
другой она рукой
охватила крест, прильнув к нему малиновой от лампадного блеска головкой (...)
Синее, милое во гробе лицо пеленали снежные саваны - синее, милое, с ночным бархатом ресниц. (...)
Милого не было там: белый серп там глубоко, глубоко зиял (...) (399)

Вот стоял он над гробною лазурью: - вот стоял он, а его тень лежала в четырехугольном ее пролете, словно в иссиня-синем гробу, запорошенная дымом, будто снежком. (...)
Ясноочитый стоял скуфейник над упавшей игуменьей.
Клонился и ей говорил: "Опомнись, родная: ведь могила пуста". (401)

В последней главе симфонии старец обращается к "пьяным духом сестрам" со словами, составленными из евангельских цитат:

"О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами, что осязали - о слове жизни.
О том возвещаю вам.
Не ищите вы мертвых: не найдете воскресших и вознесенных.
Как ныне вознеслись они, будем и мы возноситься, потому что и мы - дети". (416-17)

Стиль начала обращения напоминает апостольские благовествования, его конец - отсылка к словам ангелов, возвещающих воскресение Христа: "что вы ищете живого между мертвыми?" (Лук.24,5)

Помимо рассказа о последних днях и воскресении Христа, вкрапленного в четвертую часть симфонии, в ней содержится множество отсылок к новозаветным образам, связанным с этой темой. Легко возводимы к христианскому мифу часто повторяющиеся в симфонии образы багряницы, кипарисного дерева, *arma Christi* - губка с уксусом, гвозди (плюс гвоздика, ассоциируемая с ними по форме, а в рус-ском, как и в некоторых других языках, и по звучанию, и ставшая потому символом страстей Господних), пустой могилы, мотивы воскресения, вознесения, крестной тайны. Одевания "сотканного из воздуха" неизвестного священнослужителя, который является Светловой, напоминают "белые как свет", "блистающие" одежды Иисуса, являющего чудо Преображения Петру, Иакову и Иоанну Богослову, описание лица воскресшего из гроба ("от лица его стекало солнце" - 410) является повтo-рением описания лица Иисуса ("просияло лице Его как солнце" - Матф.17,2). Осo-бенно много параллелей с образами "чуда Преображения" прослеживается в конце третьей части, завершающей "профанную" линию симфонии и подготавливающей переход к воскресению "Гробной лазури": появление "старца" соотносимо с явлением Моисея и Илии (в образе "старца", представляющего как "угодник", "скорый по-мощник", явно прослеживается славянская православная традиция, связывающая Илью-пророка с громом: в руках у него "молнийный трезубец", "все под угодником громыхало", в пещере его "громок рокотал"); глас, вещающий из облака и обраща-ющийся к "нему" как к сыну ("Пора, сын...") - с гласом, из облака глаголющим и возвещающим, что Иисус Христос - "Сын Мой Возлюбленный"; "высокая гора" - со снежным холмом (Матф.17, 1-13, Мк.9, 1-12, Лук.9, 28-36).

Мотив близости конца мира, повторяясь в различных вариациях, является одним из наиболее ощутимо присутствующих в симфонии. Скорый конец мира уже в начале симфонии предсказывает старый мистик (Говорил: "Конец идет"), во второй части мотив близости конца получает воплощение в постоянных перепевах мотива "пора":

Вот, как мудрая смерть, влекся уставший мистик к полковнику Светозарову, бормоча:
"Пора, - пора сдернуть покровы двусмысленности. Налететь ветром: обличить смертной тайной.
Пора - потому что иначе будет поздно". (301)

И он шептал: "Пора мне узнать ее.
Пора сдернуть покровы, взглянуть в лицо.
Сказать о Слове". (305)

Она говорила подруге: "Пора.
Потому что все пройдет.
И все воскреснет". (344)

"Пора -
вьюга метет, он идет". (345)

Скоро солнце иссякнет и опустится на запад.
Так, сгорая, прейдет образ мира сего.
И надвинется незакатное, бессрочное. Скажет:
"Пора и мне в этот старый мир". (304-05)

Мотив близости конца мира сопровождается мотивом остановки времени, восходящему к представлению об остановке времени с наступлением Второго пришествия: "И ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет" (Откр.10,5-6):

Пора - потому что он прилетит, и в нем угаснет время. (304)
Пора, потому что когда все пролетит, то угаснет время. (309)
Пора! Потому что все пролетит и угаснет золотое время. (336)

Время смерть развеет, время смерть забудет, времени не будет. Твердь голубая без времени будет. (323)

Сказал, напутствуя: "Еще немного: остановится время; мир перестанет мчаться вперед. И прошлое вернется" (388)

Этот мотив находит выражение и в почти дословном повторении слов ап. Павла: "(...) проходит образ мира сего" (1 Кор.7,31):

Лучезарный старец пригорюнился: "Преходит образ мира сего".
Так, сгорая, прейдет образ мира сего.
И надвинется незакатное, бессрочное. Скажет:
"Пора и мне в этот старый мир". (304-05);
Так, истаяв, прейдет образ мира сего (305)

Большинство образов, связанных с эсхатологической картиной мира, восходит, конечно, к Апокалипсису. Обращение к Апокалипсису во многом обусловлено всеобщим предчувствием конца мира, ощущением пограничности переживаемой эпохи, охватившим все русское общество^[xxxii] и проявлявшимся на самых разных уровнях жизни: от огромного потока экзегетической литературы (см. Сіоган 1973: 9-20), публичных лекций, появления многочисленных толкователей Откровения, ухода в сектантство - до детских игр, о которых вспоминает Белый:

(...) тема рубежа уже была подкладкою игр всерьез или серьезностей в шутку (...) в кошки-мышки играть не хотели; в конец же мира - играли; не важен сюжет игры; важна тональность; всякая игра - была вариацией не игры, а "навек одного"; (...) поскольку оба читали "Апокалипсис", то и брали оттуда сюжетные образы (НРДС:358)
Уж позднее Соловьев прочел лекцию о "Конце всемирной истории"; она оказалась на руку нам, почти детям, и мы, разумеется, ее прибрали к рукам (..) (НРДС: 362)

В этом потоке эсхатологических идей и представлений отдельное место занимают идеи Владимира Соловьева, оказавшие, насколько мы можем судить, огромное влияние на Белого. Он признавался, что после своего разговора с Владимиром Соловьевым в 1900 году, он "жил чувством конца, а также ощущением благодати новой последней эпохи благовестующего христианства". Мысль о кризисности переживаемой эпохи постоянно повторяется в его статьях, стихах, письмах этого времени, ^[xxxiii] в мистерии "Антихрист", в симфониях.

Предчувствия близящегося конца мира нашли отражение и в "Кубке мете-лей". Об апокалиптическом характере своей Четвертой симфонии Белый пишет в письме к Флоренскому от 27 мая 1904 года в ответ на приглашение Флоренского участвовать в работе "ордена", который тот намеревался создать: "Если же N журнала выйдет, например, в январе 1906 г., то обещаю Вам до этого срока дать все стихотворения явно религиозного характера, которые напишу за это время. (...) Есть у меня, кроме того, еще симфония (4-ая), над которой думаю летом поработать. (...) Она по сюжету будет носить явно апокалипсический оттенок. Я уже ее написал года 1 1/2 тому назад, но теперь придется заново переделать и дополнить" (Флоренский 1991: 26). О явно выраженной теме 2-ого пришествия в 1-ой, не сохранившейся, редакции 4-ой "Симфонии" пишет Белый в письме к Иванову-Разумнику (Nivat 1974 I: 61).

Несомненно, что обращение к Апокалипсису обусловлено и энигматичностью и иносказательностью самой книги Откровения, допускающей самое широкое толкование. На важность и значимость именно "темных", наиболее трудных для понимания мест Библии указывает уже Августин, для которого затемненность, невозможность однозначного прочтения указывает на глубину, не сводимую к ясному образу. *Claritas Scripturae*, издавна привлекавшая многих не столько своей прозрачностью, сколько своей затемненностью, переживает возрождение во время Реформации, в трудах Эразма и Лютера (Dresden 1980: 19, 22, 212). В этом свете обращение Белого к наиболее "темной" и трудной книге Библии представляется вполне закономерным. Затемненность образов Откровения, их незаполненность, открытость, возможность разнообразной интерпретации - все это отвечало его стремлению создать образы, не поддающиеся однозначному прочтению. С другой стороны, общеизвестность, символика, эмблематичность образов Апокалипсиса служили прекрасным материалом для отсылок, "намеков" и "кивков" символов, создаваемых на их базе. ^[xxxiv] Так, мотив "испещренного пятнами" ассоциируется с образом зверя, на котором восседает блудница ("зверь багряный", "зверь, которого я видел, был подобен барсу" - Апок.13,2); всадник-смерть третьей главы второй части, явления которого обрамляют первое появление Светозарова, отсылает не только к всаднику Исхода ("Пою Господу, ибо Он высоко превознесся; коня и всадника Его ввергнул в море" - Исх. 15,1-2), но и к всаднику Откровения ("И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть" - Апок.6,8). Притязания Светозарова к Светловой, епископа к игуменье, гада к жене дают как бы развернутую иллюстрацию слов Апокалипсиса: "Когда же дракон увидел, что низвержен на землю, стал преследовать жену" (Апок.12,3). Есть в симфонии и прямые отсылки к этим словам Откровения:

Гад оковал землю. Там жена от него спасается: пленяется силой змеиной.

Хвост его вокруг нее обвивается, душит. (379)

"Гад к нам ползет. На нас воздвигается, просится: пора оковать твою, жена, чистоту змеиным кольцом возврата". (413) ^[xxxv]

Строй вопросов Апокалипсиса "Кто достоин раскрыть сию книгу и снять печати ее?" (Апок.5,2), "кто подобен зверю сему и кто может сразиться с ним?" (Апок.13,4) повторяется в

вопросах симфонии: "Кто может сказать упоенней меня?" "Кто мог меня оставить в этих красных шелках?" "Кто может запретить мне...?"

В главе "Молитва о хлебе" возникает образ "жнеца", призываемого "пустить серп":

Гряди, жнец, гряди! (...)

В облаке росном, во струях воздушных, цветогонных, на ниву сойди и серп нам пусти свой,- серп пусти нам, нам свой серп. (...)

Гряди, жатва, гряди. (321)

Этот образ повторяется с некоторыми вариациями в главе "В монастыре":

"Се грядет земной иерей, из блистанья серпов сотканный.

Се грядет земной жених, из свещного действия в полях рожденный.

Ты, жених, гряди к могилкам нашим, постучи в гробовую нашу плиту. (...)

Мы встретим тебя, иерей наш, колосом, колосом, колосом.

Колосись в души наши.

Ибо мы - твои нивы: нивы, нивы, созревшие нивы.

Ей, гряди, жнец нивный". (338)

Явно сопряженный с образом "полевого Христа" народной мифологии, ^[xxxvi] этот образ опять-таки восходит к образу Откровения: "И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп (...) и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: "пусти серп твой и ножни, потому что пришло время жатвы; ибо жатва на земле созрела. И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата" (Апок.14,14-16). Образ "полевого Христа" связан и с представлениями о жатве как "кончине века", Втором пришествии, когда "плевелы" будут отделены от "пшеницы" (Матф.13,25-43).

Призывы "жениха", сохраняющего некоторые черты "жнеца", повторяются и в одиннадцатой главе четвертой части:

"Ты гряди, иерей, из блистанья сотканный, жених, из свещного действия в полях рожденный. (...)

Ибо мы - твои, твои мы нивы: нивы, нивы, созревшие нивы!" (411)

Они отсылают к призывам "жениха" в Апокалипсисе: "И Дух, и невеста говорят: прииди!" (Апок.22,17) и к предсказанию скорого Второго пришествия: "ей, гряди скоро! Ей, гряди, Господи Иисусе!" (Апок.22,20).

Особенно много отсылок к тексту Откровения содержится в заключительной части симфонии, наименее ясной и допускающей разночтения, так как в ней стирается граница между планом земной реальности и планом сверхчувственным, над-реальным. Ковач и Александров не делают различия между тремя первыми частями и заключительной частью симфонии, рассматривая происходящее в четвертой части как "реально" происходящее, как продолжение фабульной линии первых трех частей. В своей интерпретации они исходят из слов старца, обращенных к страннику, в котором угадывается Адам Петрович: "(...) жало смерти вонзалось в тебя, и вот ты хворал два уж года. Ум помутился твой. Два уже года, как я перевез тебя в тихую мою келью. Я тебя схоронил. Я молил. Бог явил свою милость: пора, вставай же, странник, вновь на ветхую сошедший землю" (384). Точное указание на протяженность во времени (два года, т.е. Адам Петрович-странник "воскресает" на третий год - ср. с воскресением Христа на третий день), понимание "схоронить" не как "погребать", а как "спрятать, укрыть от чужих глаз" свидетельствуют как будто бы о возвращении к реальной действительности, а определение психического состояния странника ("ум помутился твой") объясняет как окончание третьей части (похороны Адама Петровича, явление ему старца-солнца-иерея, поражающего гада-время), так и многие сцены четвертой (Kovac 1976: 235, Alexandrov 1985: 60). На мой взгляд, при рассмотрении четвертой части в том же "реальном" ключе, что и пер-вые три части, повисают в воздухе и "гробовая лазурь", и все провозглашения

победы "Синева Господней" над временем, и победа Светловой над апокалиптическим драконом, и вознесение героев. Представляется, что прав скорее Аскольдов, который делит симфонию на две части, связывая "земной план сюжета" только с первой ее половиной (Аскольдов 1922: 86). За словами старца, из которых Ковач и Александров заключают, что все дальнейшие "события" происходят в этой жизни, следует их опровержение: "Мы оба когда-то жили - и вот умерли: но умерла смерть" (385). С этими словами старец подводит странника к могильной яме, в которой им открывается "загробное небо с землею". Это воскресение к жизни ("пора, вставай же") "схороненного" странника, когда-то жившего, умершего, но победившего смерть ("но умерла смерть"), сопоставимо со словами Апокалипсиса о воскресении Христа: "И живой; и был мертв, и се, жив" (Апок.2,8). ^[xxxvii]

Наибольшее сопряжение с образами Апокалипсиса являет конец симфонии, особенно 12-я глава "Змей повержен", описывающая низвержение женой дымного змея и как бы иллюстрирующая слова 12-й главы Откровений: "И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной" (Апок.12,9). "Большой красный дракон" 12-й главы симфонии напоминает дракона 12-й главы Апокалипсиса: "И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон (...)" (Апок.12,3). Любимый образ Вл.Соловьева, образ "жены, облеченной в солнце" (Апок.12,1) повторяется в симфонии в образе "жены, обтекающей светом и облаком".

Стоит также сказать и о мотиве дыма, которым сопровождаются все появления 'гада', в каком бы облике он ни являлся. Дым застилает "колодезь", "жуть воздушной стремнины", куда после смерти заглядывает "он"- Адам Петрович и где он видит гада, пускающего в бирюзу струю красного смрада, которая "опалила воздух, потускневший от копоти" (380). В 12-ой главе "исполненная духом жена" "глядела в жуть воздушной стремнины, то задернутой дымом, то зиявшей (...)". Эти описания голубого колодца, застилаемого дымом при появлении гада, связаны не только с традиционным представлением о дыме и сере, как сопутствующими дьяво-лу и геене, но и имеют прямой источник в Откровении: "Она (звезда-О.Т.) отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя (бездны)" (9,2). ^[xxxviii] Примером отсылки к Апокалипсису может служить и цветовая символика симфонии (см.ниже).

Как сам факт обращения к Апокалипсису, так и особый вес, который приобретают в симфонии многочисленные текстуальные и образные параллелизмы, восходящие к Откровению, связаны, очевидно, и с установкой Белого на циклизацию. Естественно, что общая ориентация на мифологическую циклизацию выявляется уже из многочисленных отсылок симфонии к тексту Священного Писания, представляющему собой многократную репродукцию определенных мотивов. Апокалипсис отличает особенно интенсивное нагнетение циклически репродуцируемых мотивов. Эта сторона его поэтики не могла не привлечь внимания Белого (Гаспаров 1987: 35).

Помимо отсылок к Новому Завету в симфонии встречаются, хотя и не столь многочисленные, отсылки к образам книг Ветхого завета. Неоднократно повторяется образ "тайны содомской", "пурпуров Содомы и Гоморры".

Мольба Светловой-игуменьи в четвертой главы последней части

Я ль, замерзая в снеговом атласе, Светлый Спасе, Тебя не ищу,
лобзая,-
Спасе мой?
Я ль, попирая землю, свещу в метель не подьемлю,
Светлый Спасе,-
Спасе мой? (392)

тематикой и общей тональностью напоминает слова Псалма: "Боже! Ты Бог мой, Тебя от ранней зари ищу я; Тебя жаждет душа моя, по Тебе томится плоть моя в земле пустой, иссохшей и безводной" (Псал.62,2). В теме поисков возлюбленного, жениха-Христа можно усмотреть и реминисценции "Песни песней": "Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, которого любит душа моя; искала я его, и не нашла его" (Песн.3,2), "я искала его, и не находила его; звала его, и он не отзывался мне" (Песн.5,6). С

книгой "Песни песней" могут быть соотнесены и тема любви-смерти ("крепка как смерть любовь" - Песн.8,6), и образ сестры-невесты. Перекличка 12-й главы четвертой части напоминает партии невесты и жениха "Песни песней":

Она
Ты, иерей, - парчовый цвет, весь как из снега!
Он
Ты, жена, невеста - лебедь моя. (412)

Явные следы ритмической эмоциональности, яркой образности и чувственности "Песни песней" прослеживаются и в других главах симфонии, в словах странника конца второй части:

"Риза моя - воздушная, золотая.
Горизонт так янтарен". (340)

в словах Светловой, представляющих одновременно и ритмическую параллель и образную антитезу:

"Тело мое - упругое, гибкое.
Ночь моя - жарка и бархатна". (369)

в завершающих этот ряд словах метели:

"Я - воздушная, бархатная.
Я - холодная, вся сквозная". (394)

Этот ряд дается и в пародийном переосмыслении "тела", в которое в конце третьей части превращается страстный Светозаров:

"Я тело больное, страдающее и все в пузырях". (378)

Отсылки к молитвам и песнопениям православного богослужения.

Ощущение постоянной ориентации симфонии на контекстуальный христианский миф возникает не только благодаря христианским реминисценциям как таковым (отсылкам к образам Заветов, стиливым перекличкам с различными книгами, прямой и косвенной цитацией), но и благодаря отсылкам к молитвам и песнопениям православного богослужения, пронизывающим весь текст "Кубка метелей".^[xxxix] Не случайно, говоря о жизненной важности фразеологии и образности церковнославянской традиции, и в особенности литургической поэзии, для русской литературы XX века, Р.Якобсон приводит в качестве примера "Метельные ектеньи" Четвертой симфонии (Якобсон 1987: 56).

Глава четвертой части "Гробная лазурь", например, представляет собой аппликационную мозаику, составленную из обрывков различных молитв:

Прошушукал крест, облеченный снежным блеском (...):
"Помяни его во царствии Твоем. (...)" (386)
Со святыми упокой: он и здесь и далеко.
Помяни его в царствии Твоем, помяни: во чертоге, Спасе мой, Твоем (...)
Воспоем, братия, раскрывая объятия: "Чертог светел". (387)

Перед нами почти центон, в котором заметны и "лоскутки" молитвы об усопших, начинающейся словами: "Помяни, Господи, душу..." и заканчивающейся словами: "Со святыми упокой...", и молитвы к Причащению: "(...) помяни мя, Господи, во царствии Твоем", и светилена, поющего на утрени во время Страстной седмицы: "Чертог Твой вижу, Спасе мой (...) просвети одеяние души моя, Светодавче, и спаси мя".

Неоднократно обращается Белый и к перифразу. Так, три главы симфонии названы "Метельными ектениями". Уже в самом заглавии содержится отсылка к ектении, прошению о ниспослании тех милостей, которых человек лишился через свое падение. Своим построением ектении симфонии действительно напоминают ектении православной службы: если в Великой ектении на каждое моление хор отвечает "Господи, помилуй" (в сугубой ектении после каждого моления "Господи, помилуй!" поется трижды), а на последний призыв - предать себя Христу Богу - "Тебе, Господи!", то в "Метельных ектениях" симфонии, построенных на чередовании "горних" и "дольних" фрагментов, эти последние имеют повторяющиеся концовки: "Вьюге помолимся" ("Первая метельная ектения"), "Господу помолимся", "Вьюге молимся", "Ты, Господи, Ты помилуй", "Прими, Солнце, моления наши и, о Господи, возьми нас к Себе!" ("Вторая метельная ектения") и "Синева Господня победила время", "Ты нас помилуй!", "Приди к нам, пчела наша!" ("Третья метельная ектения"). Слова "Первой метельной ектении": "Се грядет невеста, облеченная снегом и ветром ревучим" одновременно отсылают и к образу невесты-церкви, и к чину венчания "Гряди, голубица", и к традиционному зачину, провозглашающему приход жениха-Христа (тропарь, начинающийся словами "Се Жених грядет в полунощи...", слова евангельской притчи о девах разумных и неразумных: "вот, жених идет, выходите на встречу ему" - Матф.25,6).

Неоднократно перифразируются в симфонии начальные слова тропаря "Се Жених грядет...". Зачин этого тропаря явно слышен и в словах неизвестного священнослужителя конца второй части:

Се грядет земной иерей, из блистанья серпов сотканный.
Се грядет земной жених, из свещного действа в полях рожденный.
Ты, жених, гряди к могилкам нашим, постучи в гробовую нашу плиту. (338)

и в "Молитве о хлебе" четвертой главы второй части:

Громче, мстители, громче, все вопите громче: "Се грядет жнец жатвою острою".
Гряди, жатва, гряди. (321)

и в призывах одиннадцатой главы четвертой части:

"Ты гряди иерей, из блистанья сотканный, жених, из свещного действа в полях рожденный.
Ты, жених, гряди из далекой страны загробной облекать меня любовью и солнцем. (411)

Неоднократно встречаются в симфонии отсылки к таинству Причащения:

Кровь заката багряная вином снежным вскипала: причастники, приступите.
Проливайся, пена метельная, пена метельная, пена. (294)
Кровь заката сладко-рубинная пеной златожалых колосьев вскипела: причастники, приступите.
Сладкую пену, рубинную вкусите - вкусите пену.(319)
Снеговым причастием, белым хладным огнем - провей одари. (...)
Пурпур сердец вином снежным вскипает, приступите.
Причащайтесь пене снежной, пену белую вкусите. (409)
(...) они потир подносили, потир света, размыкали венчики уст и глотали вино. (394)

В приведенных выше примерах слышны и отголоски слов диакона, появляющегося со Святою чашею в руках и возглашающего: "Со страхом Божиим и верою приступите", и отголоски песнопения, поющего на клиросе во время Причащения: "Тело Христово примите, источника бессмертного вкусите".

Конечно, далеко не всегда цитату можно соотнести с каким-то одним источником, хотя бы потому, что многие богослужебные тексты восходят к книгам Библии, повторяя и варьируя один и тот же текст. Примером таких не соотносимых с одним источником цитат может

служить аппликация троекратного повторенного "свят" в конце главы "Мертвец" четвертой части:

Вот два сверкающих инока, в беге прорезавшие небо, кричали, ужасаясь восторгом:
"Ааа...Ааа...", но выходило : "Свят, Свят, Свят". (398)

Это троекратное "Свят" может быть соотнесено и с повторяемыми восклицаниями хора во время тайной молитвы хвалы и благодарения Богу, и с воскресными тропа-рями утрени, которые восходят в свою очередь к взываниям серафимов из видения Исаяи: "Свят, свят, свят, Господь Саваоф!" (Ис.6, 2-3).

Восклицание старца в заключительной главе симфонии: "Не ищите вы мерт-вых: не найдете воскресших и вознесенных" (417) опять-таки отсылает к тексту Нового завета (обращение двух мужей в одеждах блистающих к женам мироноси-цам и Петру: "Что вы ищите живого между мертвыми?"- Лук.24,5) и к переложению этого фрагмента в стихире Пасхи: "что ищите Живаго с мертвыми?"

Многозначное в симфонии определение "сладкий" (у Адама Петровича и у Светловой "сладкая о Господе тайна" - 270, 343; "медоносные пчелы Господни: сладкий они, душистый они, с душ мед,- молитвенный мед они собирают", ^[xli] "жадным пчелам сладость молитвенную передавайте" - 295) получает дополнитель-ные коннотации через очевидную связь и с акафистом Иисусу Сладчайшему, в нача-ле которого повторяются слова "Иисусе сладчайший", и со словами из канона Андрея Критского: "Сладчайший Создатель мой Иисус Спаситель! Тобою я оправда-юсь", и с ирмосом седьмого гласа ("Ночь несветла неверным, Христе, верным же просвещение в сладости словес твоих"), и с 118 псалмом ("Как сладки гортани моей слова Твои! лучше меда устам моим" - Пс.118,103).

Обозначение Христа через Слово в главе второй части "Зацветающий ветер": "Пора сдернуть покровы, взглянуть в лицо./Сказать о Слове" (305) восходит к новозаветной традиции (Иоан.1:1, Лук.1:2, Откр.19:13), отраженной и в антифоне "Единородный Сыне и Слове Божий", ^[xlii] и в ирмосах шестого гласа: "Тя ведети, Слове Божий", "Тобою же, всечистая, явися человеком Слово воплощено", и в словах: "Слово бо рождается..." самоподобна "Ангельския предьдите силы", и в Великом каноне: "Ты, Слово, распинаемый, предложил за всех Твое тело и кровь"; "Да будет мне, Слово, купелью и вместе питием - источившим воду оставления - кровь из Твоего ребра"; "Христос-Слово, врачуя болезни, благовествовал нищим".

Слова странника из главы "Вспомнила!" четвертой части: "Это я шептал о воскресении, (...) умирал и воскрес. Это я ратоборствовал за тебя, нисходил в ад (...)" (404) могут быть соотнесены как с общим представлением о нисхождении Христа в ад и о сокрушении им сил смерти в самой их твердыне (о котором не упоминается в Евангелии), так и с песнопением во время панихиды: "Ты еси Бог сошедый в ад и узы окованных разрешивый (...)", и с кондаком 8 гласа Пасхи: "Аще и во гроб снизошел еси, Безсмертне, но адову разрушил еси силу...".

В конце "Второй метельной ектении", завершающей первую часть симфонии Христос уподобляется солнцу: ^[xliii]

"(...) Господи,- Солнце наше.

Метель сердца обуревают наши, чтобы молитвой и снегом окурить Престол Светлый.

Прими, Солнце, моления наши и, о Господи, возьми нас к Себе!" (296)

Это уподобление повторяет новозаветное отождествление Христа со Светом, присутствующее во многих богослужебных текстах (именование Христа "Свет от Света" в Символе веры, песнопение "Свете тихий", восклицание священника: "Свет Христов просвещает всех!" ^[xliv] во время литургии Преждеосвященных Даров, слова стихир: "Тебе одеющагося светом, яко ризою..., поющейся перед снятием плащаницы с престола, многочисленные упоминания "света", восходящие к библейским текстам, в Пасхальной службе и т.д.). В молитвах и песнопениях православной церкви содержатся и прямые сопоставления Христа с солнцем, которое он превосходит силой своего света. Так, в Пасхальном икосе поется: "Еще прежде солнца Солнце, зашедшее иногда во гроб...", в песне пятого ирмоса: "и Христа узрим правды Солнце, всем жизнь возсияюща". Со словами пасхального тропаря: "... и паки из гроба красное правды нам возсия Солнце" перекликается и строка главы "Встреча" четвертой части: "И стал

воскресший из гроба: от лица его стекало солнце" (410). В мыслях Адама Петровича: "Господь был среди них" (270), в визгах рукава на телеграфных проводах: "Наше счастье с нами!", во вздыханиях вьюжного иерея главы "Полет взоров" первой части: "Счастье, счастье!/ Ты с нами!" (279), в призывах "Второй метельной ектении": "И нам, нам скажи: "Я - с вами"(295) и "Молитвы о хлебе": "Скажи: "Я - с вами" (321), в обращении к "ветряному гласу" в главе "Воздушный набег" второй части: "Скажи, о скажи, как ей помочь, скажи ей: "Господь с тобою" (312), в молитве старца в главе "Грбовая лазурь" четвертой части: "Радость, радость -/ ты с нами" (386) слышатся отголоски и евангельских слов: "Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них" (Матф. 18,20), и слов, которыми обмениваются священник и диакон во время подготовления в алтаре к Евхаристической молитве: "Христос посреди нас" - "Есть и будет", и именованья Иисуса Христа, встречаемого в Евангелии (Матф.1,23) и восходящего к пророчествам Исаии (Ис.7,14), и торжественной песни пророка Исаии, поющей во время Великого повечерия, с которого начинается Всенощное бдение, с часто повторяющимися в ней словами "с нами Бог!", и соловьевского "Имману-эль", разрабатывающего эту же тему.

С различными источниками соотносимы и слова: "Есть, было, будет./Что было, то будет, что будет, то есть - всегда, всегда./Вот миру весть" (372) и их различные вариации (322, 325). В этой фразе просматривается и (отдаленная?) реми-нисценция слов "И ныне и присно и во веки веков", и отсылка к Благовещению, к Благой вести, возвешенной архангелом Гавриилом деве Марии (кроме того, весь размеренный ритм фразы напоминает благовест, звон в один колокол, которым ве-рующие призываются к богослужению. Это соотнесение подкрепляется и окончани-ем фразы, семантически и ритмически перекликающейся со словом "благовест"). [xliv](#)

Соотнесенность симфонии с текстом православного богослужения проявляется не только в отсылках к определенным церковным распевам и чтениям, но и в широком использовании лексики церковнославянского языка православного бого-служения (наиболее простым примером здесь могут быть многочисленные "се") или близкой ей. Так, например, глагол "облекаться" связывает многочисленные образы симфонии ("солнце, облеченное блеском", "иерей, облеченный в силу" - 380; "прошушукал крест, облеченный снежным блеском" - 386; "Жену облекало солнце в золотую порфиру лучей" - 391; "Ты облекся кружевом снежных риз" - 407; "Пеной белой, кружевной, облекайтесь" - 409) и возводит их к прокимену шестого гласа, который поется в субботу: "Господи, воцарися, в лепоту облечеса". В строках: "Громче вопите, громче, все вопите громче" (296), "Вопите: "Ты, нива, наша!" (320); "кучка монахинь возопила гласом велиим" (414) ориентация на бого-служебный текст православной церкви содержится в слове "вопите", часто встречающемся в религиозных песнопениях (песнь в честь Богоматери: "Тем воспевающе вопием: Благословен Христос Бог, благоволивый тако, слава Тебе", пасхальный тропарь: "Ангел вопияше Благодатней: чистая Дево, радуйся!").

Важную роль играет и структурная аналогия, повторение синтаксического строя богослужебных текстов. Примером здесь могут служить уже упомянутые перифразы "Се Жених грядет", повторяющие не только лексику, но и форму тропаря, и многочисленные обращения симфонии, построенные по аналогии с молитвой, являющейся обращением. В приводимом ниже фрагменте связь с богослужебными текстами обнаруживается не только в упоминании "гласа Божия", "блаженной вести", "скорой помощницы", "молитвенницы", т.е. богомолки, стоящей на молитве, за которой явно просвечивается образ Богородицы, но и в использовании обращения:

Ах, вьюга, - зычный рог, глас Божий!

Как блаженная весть ты, в сердца нам глаголишь, ты нам глаголишь. (...)

Скажи, о молитвенница наша, о скорая наша помощница:

"Господь с вами". (282)

Помимо прямых цитат, контаминации и перифраза богослужебных текстов, в симфонии часто присутствуют указания на молитву или определенный момент богослужения. [xlvi](#) Так, например, в словах гадалки, с которыми она в конце главы первой части "Гадалка" обращается к Светловой ("Только молитва ангелу, только умное деланье (...) образ осилит рока между вами" - 290), содержится отсылка к двум молитвам: прямо называется молитва ангелу

хранителю, в которой молящийся просит наставить его ко благому делу и направить на путь спасения, и косвенно - молитва Иисусова, непрерывное и безмолвное повторение которой и составляет умное делание.

Выше уже упоминались три "метельные ектении", своим названием и структурой восходящие к общим прошениям всех присутствующих в храме и, также вынесенный в заглавие главы, полиелей - одна из составных частей утрени. Подобные отсылки к различным частям службы разбросаны по всему тексту: "пропоют снего-вые псалмы на метельной обедне" (294), "качались метельные, сквозные лилии - кадильницы холода./Ревом, ревом фимиам свой в небо метали диаконы ледяные" (278), "стая огненных пчел вылетела из кадила, когда он вздул его" (295). Многочисленны в симфонии и упоминания момента начала ектении, знаком которого служит поднятие дьяконом ораря (длинной ленты, носимой иподиаконом, архидиаконом и диаконом, название которой происходит от "ого" - "просить"):

Ревом, ревом орари в вышину мечите, диаконы вихрелужения. (281)
Орари, диаконы,-
орари бросайте, в небо бросайте, диаконы снежные. (294)
Орари ваши - сердца - возносите, диаконы светослужения. (338)
Белым орарем оплел ее стан, и заревел хор с клироса, призывая к ектении:
"Вьюге помолимся!" (412)

Содержатся в симфонии и отсылки к таинствам и обрядам православной церкви. Помимо уже упомянутых выше отсылок к таинству Причащения, в симфонии содержатся и отсылки к окроплению, форме совершения таинства крещения, допускаемой православной церковью:

Взял благочинно он книгу, ее вознес и ей сердца окропил. (295)
Колосом окропил сосновые дали. (337)
Ты, снежок,- рой пушинок: луч упал - стал подмачивать.
Слезам окропил плиты. (372)
Черную пасть двери он окропил пламенами жгучего лезвия, колдуну преграждая доступ.
(377)
Восторгом, серебром из лилий поля кропил он, любимый, далекий. (383)
В открытых дверях храма с синего, синего простора на паперть низринул ясный облак.
Нежно кропил он прохладой снега. (393)

и к Пресуществлению:

Надвигалась в черных сюртучных тучах, голубым неба пролетом завуаленным кружевом,
уксус томлений претворяя в золото и пургу. (277)
Вьюга уксус страданий претворяла в радость и пургу. (278)
Раздалось пение метельного жениха: "Ты, вьюга,- винотворец: уксус страданий
претворяешь в серебро да пургу". (279)
Вдали снежный брат уксус воспоминаний претворял в радость и пургу. (383)
Хмель встречи метелица претворяла в грозный шум судьбы. (389)

Упоминаются в симфонии и церковные обряды, например, руковозложение ("Руки на них возлагал" - 295), благословение ("Неизвестный священнослужитель взял серп и серпом налагал крестные знаки во все стороны" - 338; "склонилась черным клобуком, и над ней протянулась благословляющая старческая десница" - 387), каждение ("Когда из голубых заиконоустасных пространств удивленно взлетала золотая десница дьякона, бряцающая кадилом" - 392). Часто обращается Белый и к обрядовым одеждам и утвари: "сквозной омофор снеговой (...) разметнулся над полями" (382), "сквозной омофор снеговой парчю царапал окна" (392), "ветерок пронес парчовые ризы всех вещей" (328), "белой ризой укрытый, пронес свои алмазные руки, как лилии" (383), ^[xlvii] "запорошенная скуфейка", "алмазная митра" (395), "рясофорная красавица" (407), "червонные, святые потиры" (410).

Конечно, ни аллюзии на таинства и обряды, ни упоминания отдельных моментов службы или молитв не представляют цитат в собственном смысле слова. Тем не менее, все эти отсылки являются знаками, указывающими на соотношенность текста симфонии с определенной системой культуры, в данном случае, с культурной традицией русского православия, т.е. являются цитатами из текста в более широком значении слова.

Memento ludi: 'профанация' и 'кощунство' как индивидуальный религиозно-мистический текст.

Как видно из вышеприведенных примеров, отсылок к религиозным текстам православной церкви в *симфонии* великое множество: здесь и точные цитаты, и перифраз, и аллюзии. Значение их определяется, однако, не только их количеством (хотя количественный показатель также важен) или степенью "удаленности" от собственно текста, но и тем эффектом, который возникает в результате их совмещения с "профанными" элементами текста. Как явствует из известных нам отзывов, это совмещение "горнего" с "дольным" зачастую воспринималось как недопустимое. Мочульский, например, рассматривает введение в "Метельных ектинях" элементов богослужебного текста в "профанный" текст как кощунство: "Тема метели постепенно превращается в тему богослужения: диакон замахивается вейным кадиллом; вьюжный иерей, священнослужитель морозов, в льдистой митре возносит литию. Начинаются кощунственные "метельные ектении": "се грядет невеста, облеченная снегом... Вьюге помолимся". (...) Фабула развивается в таком хаотическом смещении цинизма и мистицизма, кощунства и эротики, что следить за ней - непосильный труд" (Мочульский 1955: 115). По свидетельству Белого, кощунственной казалась симфония и Блоку (подобно тому, как Белый считал кощунством заглавие "Нечаянной радости"^[xlvii]), несмотря на известные его настроения этого периода.^[xlviii] Да и сам Белый позднее признает невозможность сочетания высоких, сакральных тем с их стилистическим оформлением. Говоря о Четвертой симфонии, он, как и Мочульский, подчеркивает шаткость границы между темой богослужения и темой метели и считает кощунством переход "святого" в "ветер и снег":

(...) моя симфония, в которой святое - становится: ветром и снегом. Я знаю, что "Кубок метелей" казался А.А. - и жеманным, и темным: манерным, кощунственным; я же не видел еще всей кощунственности "Кубка метелей".

Дети света,-

Вот два просвета:

Рождение и смерть -

Просветы в твердь.

Нарочитый стиль "раешника" в некоторых местах книги - разве не кощунство?" (ВБ: 589)

И Белый, и Мочульский видят кощунство симфонии в профанации религиозных образов в результате несоответствия стилистического и тематического планов: если в примере, приводимом Мочульским, традиционная форма начала тропаря "Се Жених грядет..." профанируется внесенным в нее новым, низким содержанием, то в примере Белого, наоборот, низкий стиль раешника не соответствует глубине содержания, опошляет его.^[xlix] И Мочульский, и, отчасти, сам Белый усматривают в симфонии пародию, с тем немаловажным различием, что Мочульский приводит пример бурлеска, в то время как Белый склонен рассматривать ее как игровую травестию. Большую часть отсылок к православной службе, как видно из приведенных примеров, составляют отсылки первого типа: в форму богослужебных текстов вкладывается новое, "метельное" содержание, великая, сугубая, малая, просительная ектинии превращаются в "метельные".

Шокирующий эффект вызывала, очевидно, не только подмена содержания, но и соположение несопоставимых понятий, не только подстановка "метельная" вместо, скажем, "просительная", но и сама катахреза "метельной" и "ектинии". Примеры подобного соположения в симфонии встречаются на каждом шагу. Так, в главе "Бархатная лапа" первой части дважды отсылается к словам из хвалебной песни в честь Богородицы, которой оканчивается первый час: "(...) радуйся, Невесто невестная", причем, повторение структуры фраз как бы приравнивает образы "невесты метелицы" и "невесты невестной":

Невидимый хор подпевал: "Радуйся, невеста метелица!" (...)
И хор мальчиков прозвенел: "Радуйся, невеста невестная!" (258)

Примером несовместимости "содержаний" могут служить и отсылки к умному деланию. Исихазм, ядро которого составляет, как уже говорилось, непрестанное и безмолвное повторение Иисусовой молитвы (отсюда название главного труда Григория Паламы "Триады в защиту священнобезмолвствующих"), является аскетическим учением о путях переустройства человеческой души для общения с Богом (см., напр., Хоружий 1992: 14-15). Не получившее ранее широкого распространения в России, умное делание привлекло к себе внимание именно в конце XIX - нач. XX вв. в связи с деятельностью Нила Сорского и общим настроением религиозных исканий.^[ii] В 1905 году в России вышло последнее, пятое издание "Добротолюбия", собрания изречений отцов церкви с их краткими биографиями. Этот свод патристических сочинений восточно-христианской духовности, переведенных с греческих подлинников Паисием Величковским (1722-1794) и Феофаном Затворником (1825-1894), включал и описание психосоматической техники исихазма. "Добротолюбие" было хорошо известно и Блоку, и Белому, опыт аскезы, описываемый в нем был созвучен их внутреннему опыту: "Знаю, все знаю", - записал Блок на полях "Добротолюбия", на "Добротолюбие" неоднократно ссылается и Белый.^[iii]

В симфонии умное делание упоминается дважды: в главе "Гадалка" первой части гадалка призывает к умному деланию Светлову, а в главе "Полиелей" последней части упоминается Иисусова молитва, творимая в кинонии. В обоих случаях упоминание умной молитвы, подразумевающей аскезу, соседствует с описанием греховных желаний и устремлений. Так, непосредственно после фрагмента, в котором гадалка призывает Светлову к умному деланию, следует фрагмент "искуса":

Гадалка - с кокетством, грешной мягкостью - поднесла к лицу ее набеленный,
морщинистый лик.
Светлова спросила взором, а гадалка с кокетливой мягкостью только сладно поводила
глазами - только. (...)
И два помысла их сопряглись в чудовищном искусе.
Два умысла. (...)
Вдруг губы старухи ожгли лицо красавицы, лучась грешной улыбкой. Цыплячей рукой,
точно птичьей лапой, тихонько погладила ее, тихонько ее пурпуром дыхания жгла.
И Светлова с ужасом отшатнулась. (290-1)

Во втором случае Иисусова молитва, во время которой, по словам Паламы, "тело совокупно с умом и душою проходит евангельское поприще" в своем устремлении к Богу, оборачивается своей противоположностью - "восхищением, страстью, властью".^[iiii]

От непрестанной молитвы Иисусовой восхищенная духом обитель из-под стен
монастырских в воздух синий колокольным звоном скликала толпы страстно, властно,
пророчески.
От непрестанных ветров хохочущий поток снежный из-за стен монастырских в воздух
синий бил кружевным, хладным ревом, свистом, блеском предвесенним. (391)

Повторение во второй фразе структуры первой фразы - прием, к которому Белый постоянно прибегает в симфонии, является своеобразным знаком равенства между фразами: через приравнивание планов выражения приравниваются и планы содержания. Содержание фраз оказывается взаимозаменяемым, "непрестанных ветров хохочущий поток снежный" оказывается равным "непрестанной молитве Иисусовой". Эта взаимозаменяемость делает возможным постоянную игру значениями того и другого, обозначение одного через другое. Таким образом, возникает метафора, развертываемая по ходу всей симфонии.^[v] Особенно часто прибегает Белый к описанию метели через соотнесение ее с богослужением, при этом

стихий-ный элемент как бы упорядочивается, теряет свою разрушительную, хаотическую сторону, становится космическим:

Сквозной омофор снеговой свистом, блеском, ароматом предвесенним разметнулся над полями. (382)

В визге, в визге распыленным серебром поля оцветили, словно душу псалмы.
В полях снежный брат блистательной митрой просыпал перлы снега.
Отрясал с рукавов серебрины, святитель полей.
Свистом, блеском из лазури ниспал на обитель его хладный образ. (382)

Вдали снежный брат уксус воспоминаний претворял в радость и пургу.
Белой ризой укрытый, пронес свои алмазные руки, как лилии, в огне вечернего света.
Восторгом, серебром из лилий поля кропил он, любимый, далекий. (383)

Се, над вами серебряный венец метелей - се, над вами брачный венец (409)

Шокирующему эффекту, возникающему в результате соположения несоплагаемых содержаний, противостоит общая тональная приподнятость, привнесение мистико-религиозного звучания в заведомо нерелигиозный текст. Неслучайно, о. П.Флоренский так высоко оценивал произведения Белого, ^[liv] а по поводу "Золота в лазури" писал: "С некоторыми вещами можно богослужение совершать" (Флоренский 1991: 34). Примером изменения общей тональности текста, его переосмысления может служить глава "Духово пьянство", соединяющая описание экстатической, чувственной пляски в кинонии с элементами богослужения (оксюморон присутствует уже в названии главы). Призыв к причащению вплетается в вариации романса Глинки на слова Кукольника "Сомнение":^[lv]

Юницы чистые, отроковицы сладчайшие,
ах,
поднимайте росистые, сочные чаши,
цветочные!
- "Мы страа-аа-ждеем... Мы жаа-аааа-..."
Дуу-уу-ша ии-стаа-мии-лаась в раа-злуу-уу-кее..."
Ах, цветы, виссон, поклоны - и ты:
ты звон колокольный! Им вольно -
им от радости больно, так больно!
- "Мы страа-аа-ждем...
Мы жаа-аааа-..." (393)

или переходит в упоминание страстей Господних (через общее слово "страсти": волнения страсти - страсти Господни):

за руки возьмитесь, друг друга любите сегодня: уймьтесь, напасти и муки, уймьтесь,
волнения:- страсти
Господни. (394)

Заканчивается глава переплетением слов романса со словами молитвы о усопших: "Со святыми упокой, Христе, душу раба Твоего, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная" (с небольшими изменениями они повторяются и в заупокойной молитве: "в месте покойне, отнюдуже отбеже болезнь, печаль и воздыхание", и в стихире):

- "Мы жаа-аа-ждеем... Мы страааа-аааа-..."
"Рааа-баа
твоо-его...
идеже несть

болезни и печали... воздуха-..."

- "Аа ии-стаа-мии-лаась

в раа-злуу-уу-кее". (395)

При этом слова романса, изначально связанные исключительно с "дольным" - с коварными обетами и наветами, счастливым соперником, кипящей ревностью и изменой - приобретают другое, "горнее" значение. Земная любовь романса пред-стает любовью к Христу, тоска по любимой, влечение к ней превращаются в тоску по Христу и желание встречи с Ним, земная страсть, о которой поется в романсе, преобразуется в экстаз, ис-ступление религиозных мистерий. Слова романса не столько получают дополнительную коннотацию, сколько переводятся в другой ключ, полностью переосмысляются, проникаются мистическим звучанием. Вкрап-ления православного богослужебного "текста" образуют как бы силовые поля, преобразующие значение всех слов, в них попадающих: символика, стоящая за этими вкраплениями, распространяется на все их окружение. Реминисценции отдельных моментов православной службы придают изначально профанному тексту новый смысл, окрашивая весь контекст. Здесь перед нами пример того, как срабатывает "принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова", о котором говорит Эйхенбаум (Эйхенбаум 1986: 384), ссылаясь на данное Вяч. Ивановым определение символизма как "утверждения экстенсивной энергии слова", которая "не боится пересечений с гетерономными искусствау сферами, например, с религией". Совмещающая вариации текстов романсов с их заведомо мирской тематикой с текстами православного богослужения, Белый отнюдь не стремится ни к пародии существующего богослужебного текста, ни к созданию нового - он стремится лишь к художественному выражению мистических переживаний, пережива-ний, которые он характеризует в предисловии как "не воплотимые в образах" (252).^[lvi] И отсылки к текстам православной церкви, и аллюзии образов Нового Завета, особенно Откровения, и вариации текстов романсов являются инструментом для достижения этой цели. Отмечая постоянное обращение Белого к чужим текстам в статьях, рецензиях, письмах начала века, Лавров говорит о том, что "чужой" текст нужен Белому для того, чтобы оттолкнуться от него к своему, увидеть в нем возможности для построения своего текста: Белый "видит в них, прямо или косвенно, неизбежно все тот же свой текст, либо какую-то ступень, переходный этап на пути к своему тексту" (Лавров 1995: 121).

Любопытно в этой связи указать на неотмеченный до сих пор момент сходства-различия между Белым и Джойсом.^[lvii] Особое место, отводимое Джойсом христианскому мифу, склонность к церковной риторике, постоянные реминисценции богослужебных текстов католической церкви, ориентация на ритм литургии, вплетение в текст обрывков молитв (достаточно вспомнить хотя бы начало "Улисса" с "Introibo ad altare Dei" или сцену из "Навсикая", где Гэтри, довольная тем, что купила на Страстной неделе прозрачные чулки, покачивает на виду у Блума ногой в такт "Tantum ergo sacramentum", а Блум мастурбирует под отголоски богородичных молитв) очевидны для всех читателей Джойса (так, Умберто Эко, комментируя положение Валери Ларбо о том, что "Портрет" ближе иезуитской казуистике, чем французскому натурализму, замечает, что в этом утверждении Ларбо лишь конста-тация того, что уже заметил каждый средний читатель - Есо 1990: 15). Очевидно и то, что различное отношение к религии не могло не обусловить разности функцио-нальной направленности отсылок к богослужебным текстам в поэтике символиста Белого и постмодерниста Джойса. Тем не менее, двойной эффект, вызванный введением реминисценций православной службы в симфонию Белого, аналогичен действию отсылок к католицизму Джойса: шок одних читателей (одна из первых рецензий предсказывала, что "от "Улисса" будут блевать даже готтентоты", газета в родном Джойсу Дублине, стремясь отвратить своих читателей от чтения "Улисса", предупреждала, что чтение книги - грех против Святого Духа - Хоружий 1994: 39; в своем эссе об "Улиссе" Юнг говорит о богохульском извращении любой религиоз-ной идеи, какой бы высокой и предельно ясной она ни была, о богохульстве, имеющем силу доказательств - Юнг 1992: 185-86) и убеждение в истинности католицизма других (Умберто Эко приводит пример Томаса Мертона, обратившегося после прочтения "Портрета" в католицизм и прошедшего, таким образом, путь, прямо противоположный пути Стивена - Есо 1990: 15).

Возможность столь несходного восприятия одних и тех же элементов текста обусловлена, очевидно, самим фактом их соотнесенности с двумя различными системами. Ян Мукаржовский, затрагивая проблему эстетической функции в культе (в особенности, в католицизме и православии), противопоставляет концепции Тынянова о доминантной функции идею контаминации, одновременного существо-вания в церковном искусстве двух функций, религиозной и эстетической, одна из которых, в данном случае, религиозная, делает из второй, эстетической, средство своей реализации (Мукаржовский 1994: 52-53). Сочетание в симфонии Белого "профанного" и "дольного" можно, очевидно, сопоставить с контаминацией религиозной и эстетической функций в религиозном искусстве, разве что это будет (в сравнении с примером Мукаржовского) обратная контаминация: отсылки к богослужебным текстам, являются здесь средством реализации эстетической функции.

З.Г.Минц, говоря об отличии цитаты от других видов "чужого слова", отмечает, что цитатное слово "привносит в художественный текст не свой общеязыковой смысл, и даже не столько полученное ранее окказионально-художественное значение входящих в него компонентов, сколько указание на место в системе" (курсив З.Г.Минц - Минц 1973: 395). Явное указание богослужебных реминисценций Белого и Джойса на их принадлежность системе текста, в котором доминантной является религиозная функция, при одновременной включенности их в художественный текст, в котором доминантной является эстетическая функция, ведет к контаминации этих двух функций, к возможности читательского выбора доминанты. ^[lviii]

Семантическая и лексико-стилистическая амбивалентность симфонии, позволяющая видеть в ней как профанацию и кощунство, так и религиозно-мистический текст, проистекает, очевидно, не только из "указаний на место в системе", привносимых в нее "чужим" культовым словом, но и из самой семиотической природы слова в бытовой и художественной речи. В то время как у бытового слова обычно сильно выражен десигнативный аспект, у поэтического слова на первый план всегда выступает значение коннотата, т.е. его дополнительные эмоционально-аффективные оттенки. Вся "метельная" лексика симфонии, попадая в поэтический контекст, из бытовой превращается в поэтическую, становится метафорой: в то время как ее десигнативный аспект уходит на второй план, высвечивается ее коннотативно-метафорическое значение (рассмотренная с этих позиций, симфония приближается к "богослужению" Флоренского). Если же, по примеру Мочульского, продолжать видеть в "метельной" лексике лексику бытовую, т.е. лексику с превалирующим значением десигната, то она, действительно, будет выступать как прозаизм (что подразумевает не "низкое" или предметное, конкретное слово, а нестилевое слово, то есть эстетически *нейтральное*, не принадлежащее заведомо к тому или иному поэтическому *стилю* - Гинзбург 1964: 157) и, диссонируя с высоким стилем богослужебного текста, казаться кощунством.

В возможности читательского выбора доминанты лежит, очевидно, одно из основных различий между кощунствами Белого и Пушкина. Хотя В.Ф.Ходасевич и говорит о "безопасности" кощунств "Гавриилиады", о том, что она только "по внешности самая резкая в кругу подобных творений Пушкина и что "если всмотреться в "Гавриилиаду", то сквозь соблазнительную оболочку кощунства увидим в ней равномерно и широко разлитое сияние любви к миру, благоволение и умиле-ние" (Ходасевич 1937: 115), а в статье о "Гавриилиаде", включенной в сборник статей о русской поэзии 1922 года эти же мысли завершает вопросом: "разве не религиоз-на самая эта любовь?", все-таки невозможно представить, что кто-то мог бы про-никнуться после ее прочтения духом христианства (хотя трудно вообразить и обращение в католичество после прочтения "Портрета", о котором пишет Эко), не говоря уже о мысли о совершении с ней богослужений. Кощунственные стихи Пушкина чисто пародийны, т.е. в них доминантной является эстетическая функция ("В них больше литературной забавы, чем философии" - там же). Указывая на эту пародий-ную основу кощунств Пушкина ("Его кощунства должно рассматривать, как част-ный случай его пародии"), Ходасевич замечает, что если "с точки зрения религии пародия есть вид профанации, то и обратно: профанация со стороны литературной есть вид пародии" (там же: 113-14). Если, исходя из этих слов Ходасевича, взгля-нуть на отсылки к христианскому мифу в симфонии Белого, то оказывается, что они могут быть рассмотрены и как пародия, т.е. как подражание, построенное на несоответствии стилистических и тематических планов исходного и производного текстов

(точка зрения Мочульского), а, следовательно, и как профанация, и как не-пародия, как оригинальный текст, опирающийся на традицию подобных ему текстов (точка зрения Флоренского). На мой взгляд, усмотреть в симфонии пародию можно разве что с некоторой натяжкой, так как явно ощущается отсутствие уста-новки на создание пародии, и, наоборот, присутствует установка на создание мистико-религиозного текста. Перефразируя слова Ходасевича, можно сказать, что в симфонии больше философии, чем литературной забавы. И если, опять-таки ис-ходя из замечания Ходасевича о взаимосвязи профанации и пародии, возвратиться к его же сравнению Пушкина с Веронезе, обвиненному в кощунстве за изображение евангельских событий в антураже современной ему Италии, но оправданным инквизицией, то окажется, что к Веронезе можно приравнять скорее Белого, нежели Пушкина (пародия, т.е. профанация Пушкина vs. не-пародии Веронезе/Белого).

Вопрос о функции отсылок к богослужебным текстам в симфонии является частью общего вопроса о функции ориентации символистского текста на "чужой" текст как таковой. Не отрицая положения Е.М.Мелетинского о структурирующей роли мифа в новом романе и определения З.Г.Минц функции мифа как "языка", "дешифрующего кода" того или иного произведения, следует, однако, отметить, что наряду со структурирующей, "дешифрующей", проясняющей функцией отсылки к мифу или любому другому тексту могут получать и "затемняющую" функцию. В работах З.Г.Минц содержатся указания и на эту сторону отсылок к "чужому" тексту. Так, в статье "Символ у А.Блока" она обращает внимание на тот факт, что "именно насыщенность мифологемами, как и цитатность и обращенность к темам культуры, были основной причиной идущих с разных сторон упреков русскому символизму не только в труднодоступности, но и в определенной "вторичности", отраженности, книжности" (Минц 1979 А: 201). Связь между цитатностью и "эзотеричностью" языка символистов З.Г.Минц подчеркивает и в статье о функции реми-нисценции в поэтике Блока (Минц 1973: 391). То есть, для того, чтобы цитата, реминисценция, перифраз смогли выступить для читателя в своей проясняющей функции, читателю необходимо идентифицировать их, преодолеть преграду узнавания, разделяющую "посвященных" и "непосвященных". Обращаясь к заглавию второго стихотворного сборника А.Блока "Нечаянная радость" и подчеркивая обязательность знания читателем изображения этой иконы Богоматери для понимания сборника, З.Г.Минц приходит к общему заключению: "Восприятие каких-то частей текста как цитат резко усиливает ощущение их обобщенно-символического смысла; напротив, неузнавание цитаты приводит к результатам, напоминая реализацию художественной метафоры наивным читательским сознанием: в образе будут понятны лишь значения составляющих его слов" (там же: 399-400).

Эта потенциальная двойственность функций отсылок к "чужому" тексту, со скрывающейся в них возможностью и "прояснять" и "затемнять" текст, характерна и для отсылок к текстам русской православной церкви, содержащихся в Четвертой симфонии Белого. Ограничусь лишь одним примером. В начале четвертой части, после объяснения старца: "Мы оба когда-то жили - и вот умерли: но умерла смерть" следует фрагмент:

Мы не чаяли: в снеге песни звучали, рыдания -
мы не чаяли.

Ныне болезни, печали, воздыхания в снеге истаяли.(385)

Слова старца "и вот умерли: но умерла смерть" являются вариацией слов "смертию смерть поправ" из Пасхального тропаря, поющего воскресение Христово, и служат таким образом одним из многочисленных указаний на параллель Христос-Адам Петрович, воскресение которого описывается в этой главе. Слова "Мы не чаяли" восходят к заключительным строкам Символа веры: "Чаю воскресения мертвых, и жизни будащаго века".

Гностическое учение о Софии.

Наряду с отсылками к канонизированному христианской традицией "боговходновенному" тексту Библии в симфонии содержатся и отсылки к неканоническим, апокрифическим и еретическим учениям, главным образом, к учениям гностиков.^[lix] Гностические

реминисценции выводят религиозную, мистическую ориентацию симфонии за рамки только православия или христианства в целом. Несомненно привлекали Белого в гностицизме и его духовный элитаризм, взгляд на религию как на внутреннее "знание",^[ix] выходящее за рамки любой догмы, и попытки гностиков синтезировать в гносисе различные верования и религии. Гностицизм, как и наследующая ему средневековая мистика, с тяготением к иррационализму и интуитивизму, с опорой не столько на язык понятий, сколько на язык символов, отвечает тому пониманию религии, которое вкладывал в нее и сам Белый: "Религия есть система последовательно развертываемых символов" (СкМ: 247).^[ixi]

В отличие от отсылок непосредственно к библейскому тексту или к богослужебным текстам русской православной церкви, которые являются если не прямыми цитатами, то контаминациями или аллюзиями определенного библейского образа, отсылки к гностическим учениям и, прежде всего, к учению о Софии, не сводимы к ряду прямых или косвенных цитат. Они прослеживаются не на текстологическом, а на концептуальном уровне, определяя самый замысел симфонии, ход ее фабульного развития и характер ее отдельных персонажей.^[ixii]

Уже само упоминание Софии в связи с символистским текстом невольно ассоциируется с учением о Софии Вл. Соловьева, к которому постоянно обращались символисты как к некоему универсальному мифу-инварианту (Минц 1979 Т: 84), и наводит на мысль о непрямом, опосредованном характере софийных мотивов. Дабы избежать путаницы в вопросе об источниках софийных референций Белого, представляется необходимым начать с некоторых замечаний об отношении фило-софской системы Вл. Соловьева, в том числе и его учения о Софии, к учениям гностиков и об образе Софии у Соловьева и у гностиков.

Вопрос о влиянии теософско-гностической литературы на учение Вл. Соловьева - вопрос далеко не однозначный: историки философии и литературы либо вовсе обходят его молчанием, либо расходятся во мнении о степени этого влияния. З.Г. Минц, неоднократно возвращаясь в своих работах к мировоззрению Вл. Соловьева, вычленяет в его философской системе 1) представление о субстанциональных началах бытия, восходящее к платонизму, христианству и натурфилософии и порождающее картину мира как борьбы Божественного Космоса и Хаоса за Душу Мира и 2) появившееся в результате трансформации гегелевско-шеллинговской диалектики представление о мире, развивающемся по законам "триады", где:

- а) "теза" - мировой дух пребывает в абсолютном единстве с Душой мира;
- в) "антитеза" - Душа мира, "ниспадающая" в мир "тварной множественности" отторгается от божественного всеединства и становится пленницей Хаоса;
- с) "синтез" - слияние небесного и земного, поражение и претворение Хаоса (Минц 1979 Т: 85-86).

А.Ф. Лосев, напротив, усматривает истоки софийного идеализма Соловьева именно в теософской философии, а не в античном неоплатонизме (Лосев 1990 II: 182).^[ixiii] Затрагивая эту проблему в своей книге о Вл. Соловьеве, к которой я неизбежно еще буду обращаться, поскольку это одна из немногочисленных работ (а в последнее время едва ли не единственная), посвященных рассмотрению философских, религиозных, социально-политических взглядов Вл. Соловьева, написанных профессиональным философом, А.Ф. Лосев, с одной стороны, называет теософско-гностическую литературу в качестве одного из источников, "которые Вл. Соловьев, если не прямо использовал, то, во всяком случае, всегда имел в виду", и упрекает близко знавшего Соловьева Л.М. Лопатина, лекции которого Лосев посещал будучи студентом философского факультета,^[ixiv] в намеренном замалчивании этого вопроса (там же: 178), с другой - предостерегает от слишком преувеличенных оценок связей Вл. Соловьева с теософско-гностической литературой (там же: 248). Оценивая в целом отношение Соловьева к гностицизму как критическое (в этой оценке Лосев опирается прежде всего на статью Соловьева о гностицизме для словаря Брокгауза и Ефрона), Лосев, однако, возводит соловьевское представление о Софии как о нераздельном тождестве идеального и материального к гностикам.

Для Белого связь Соловьева с гностическим мировоззрением очевидна. Учение Соловьева Белый определяет как "гностическую теософию", "мистическую философию" (А: 389), "мистицизм" (ВБ: 36),^[ixv] "гностическую философию" (ВБ: 12), характерной чертой которой является, по Белому, сочетание в ней тонкого критического анализа с "расплывчатой недоказательной метафизикой и с глубиной мистических переживаний необычайной" (А: 389).

Белый протестует против отождествления философско-религиозных взглядов Соловьева с идеализмом, так как оно равно-сильно для него превращению учения Соловьева "просто-напросто в философский идеализм" (А: 390). Белый выступает против подобного отождествления, потому что оно выхолащивает саму суть мировоззрения Соловьева. В результате приравнивания взглядов Соловьева к идеализму исчезает "великий мистик" (ЛЗ: 223), который, "как бы ходил с большой коричневой египетской свечой, невидимой для его маститых и уравновешанных друзей". Соловьев для Белого "вовсе не философ, а странник, ходящий перед Богом" (А: 390), посланник Божий (в письме к Фло-ренскому от 12 августа 1904г. Белый пишет: "Иной раз мне кажется, что Соловьев - посланник Божий не в переносном, а в буквальном смысле, (...) многое в Соловьеве заставляет признать истинного пророка вопреки всему" - Флоренский 1991: 35), пророк (все описания Белым внешнего вида Соловьева "с бездонно устремленными очами, с волосами, разметавшимися по плечам" - описания библейского пророка; Белый и прямо называет Соловьева "пророком": "склонял над рукописью свой лик библейского пророка"- ЛЗ: 223), только скрывающий свой дар под покровом мета-физики. Это представление о метафизике Соловьева как о покрове, прикрытии неоднократно повторяется Белым в "Арабесках": "но самая эта метафизика для Соловьева - только скромная вуаль над ему одному ведомой тайной" (А: 389), Соловьев - "дерзновенный новатор жизни", укрывший "свой лик под забралом ничего не говорящей метафизики" (А: 391).

Это представление Белого о Соловьеве-мистике нашло отражение в образе старого мистика, по-видимому, являющегося в Симфонии провозвестником гностической мудрости: "От времен стародавних, Иисусовых, он собрал бездны гностических мудростей о любви, из-под хаоса криков утаил под личиной он любовное о Христе знание, властно, мудро, настойчиво" (285). Практически все реплики мистика восходят к тому или иному высказыванию Соловьева. Так, теория Соловьева о приближении к Христу через любовь сконцентрирована в призыве мистика отдаться Христовой любви:

Всякая ко Христу любовь приближается!
Уноситесь же, милый, на Христовой любви, как на крыльях...
(...) Все победит любовь! (286)

Фраза мистика: "Чем нежнее любовь, несказанней, тем грознее, ужасней встает ненавистное время во образе и подобии человеческом" (286) как содержанием, так и построением напоминает слова Соловьева из его предисловия к третьему изданию "Стихотворений": "Но чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страдания и смерти, тем тоньше черта, отделяющая ее от лишнего ее подобия - от той обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти" (Соловьев 1968: XIII).^[lxvi] Провозглашение мистиком конца мира (Говорил: "Конец идет") может рассматриваться как симплификация/quinta essentia эсхатологических взглядов Соловьева, выраженных в "Конце мировой истории" и в "Трех разговорах" или как отсылка к заключительной строке стихотворения "Сон наяву" (1895): "Конец уже близок, нежданное сбудется скоро"; название труда старого мистика "Одно, навек одно" повторяет начальную фразу стихотворения Соловьева "Знаме-ние" (1898): "Одно, навек одно!" (Лавров 1991: 522, 510).^[lxvii]

София гностиков и София Владимира Соловьева.

Наиболее яркой точкой соприкосновения и разграничения между учениями гностиков и философией Соловьева является учение о Софии. Так как софийный миф гностиков имеет здесь первостепенное значение, приведу вкратце его содержание.^[lxviii]

София - самый младший эон, замыкающий божественную плерому. Переживая непостижимость того, кто именуется "первым эоном" или "отцом эонов", представляющимся Софии в образе влекущей, полной таинственности и неизъяснимой красоты Бездны, она проникается к этой непостижимой сущности страстным порывом, грозящим нарушить иерархическую целостность плеромы и привести к уничтожению самой Софии. "Отцу эонов"

удается сдерживать дерзостный само-уничтожающий познавательно-страстный порыв Софии, но порыв этот приводит к излиянию части ее сущности, из которой возникает Ахамот, гипостазированная страсть-помышление Софии. Ахамот, порожденная одной Софией, без участия мужского эона, являет собой неоформленную субстанцию; ее жизнь сводится к аффективно-страдательным состояниям (печаль, страх, недоумение, неведение). Чтобы остановить растекание плеромы через Ахамот и прогрессирующее порабощение света тьмой, "отец эонов" создает "предел" или "крест", новый эон, не имеющий четы; затем для укрепления плеромы рождена чета эонов - Христос и Церковь. Помышление Софии, осознавая свою горную природу, мечтает соединиться со спасшим ее Христом. Вновь останавливаемая "пределом", Ахамот глубоко страдает из-за своей разъединенности с плеромой. Так вне плеромы возникает мучительное дисгармоническое бытие как прообраз имеющегося явиться космоса. В своей тоске и в страстной устремленности ввысь Ахамот дает начало веществу, материальному космосу. Наконец, сжалившийся Христос (не евангельский богочеловек Иисус Христос, а духовная любовная сущность) принимает покаяния падшей Софии, освобождает ее от терзания страстей и наполняет радостью созерцания божественного света.

Уже беглое сопоставление очерченного З.Г. Минц соловьевского "мира-мифа" (термин З.Г. Минц) с историей "падения" гностической Пистис Софии выявляет, по крайней мере, внешнее, перипетийное сходство этих мифов. Сложнее обстоит дело с образом самой Софии. Так, Лосев предваряет свое изложение системы взглядов Валентина и валентиниан на мировое устройство и место в нем Софии замечанием о том, что "образ Софии, пленявший Вл. Соловьева в течение всей его жизни, почти, можно сказать, не имеет ничего общего с Софией, известной нам из гностических источников" (Лосев 1990 II: 246). София гностиков, по Лосеву, отличается от соловьевского о ней представления прежде всего своей "сниженностью": в то время как София гностиков наделена бытовыми чертами,^[lxxix] которые Лосев усматривает прежде всего в очеловечивании божественной Софии до такой степени, что "повествование о ней доходит до самой настоящей беллетристики с весьма заметными сексуальными элементами" (там же: 250),^[lxxx] до истории, представляющей собой не что иное, как "целый ряд романтических происшествий" (там же: 247), выявляющих "человеческие страсти и эмоции и чересчур человеческую драматически свершавшуюся судьбу" (там же: 249),^[lxxxi] соловьевская София цело-мудренна и "являет собою только путь сердечного восхождения человека к высоте духовного совершенства" (там же: 247). Прямо противоположной точки зрения на образ Софии у Соловьева придерживается Лена Силард, согласно которой, София воплощает идею духовного нисхождения, движение от трансцендентного к тварному (Szilard 1990: 174).^[lxxxii]

Подобное разночтение образа Софии Соловьева обуславливается прежде всего отсутствием единого ее образа, получающего, даже в пределах одной работы, раз-личное наполнение, не говоря уже о различии понятий Софии 9-ой и 10-ой глав "Чтений о Богочеловечестве" и книги "Россия и вселенская церковь" (где учение о душе мира во многом повторяет ранний Соррентинский диалог "София", с несколько измененной под влиянием христианской догматики терминологией). Так, Лосев, говоря о смысловом разнообразии символики Софии, доходящем подчас до разнобоя и логического противоречия (Лосев 1990 II: 256), выделяет десять различных аспектов Софии: 1) абсолютно божественная София, являющаяся материально-телесной осуществленностью самого абсолюта, отличная от него, но субстанционально от него неотделимая, София Премудрость Божия, домировая и вне-мировая и, следовательно, дотварная; 2) София, предполагающая воплощение абсолютной Софии в материи вещественной и сотворенной, тварно-нетварная Бого-человеческая Софии, представленная в христианских догматах Святой Девой, Христом и Церковью; 3) тварная София, сотворенная по образу и подобию первых двух Софий, как разумная духовная благоустроенность космоса в целом; 4) тварная София, как благоустроенность христианского человечества, которое, взятое в целом, также представляет тварное подобие первых двух Софий; 5) София как "Вечная женственность", универсально-феминистическая София: в то время как в традиционной теологии София представляется как мистико-интеллектуальная абстракция, ее женственные ассоциации никак не подчеркиваются (скорее, наоборот, София Премудрость оказывается почти тождественной Иисусу Христу - Аверинцев 1972: 37-38), у Соловьева София связывается именно с женственным,^[lxxxiii] 6) интимно-романтическая София,

предстающая "как возлюбленная, как вечная подруга, как существующая в бесконечности и как предмет интимного стремления философа-поэта" (Лосев 1990 II: 235), София "Трех свиданий" и образно-тематически связанных с ним стихотворений "Вся в лазури сегодня явилась...", "У царицы моей есть высокий дворец...", "Близко, далеко, не здесь и не там...", "Песня офитов"; 7) эстетически-творческий аспект; 8) эсхатологический, София как "Жена, облечен-ная в солнце" Откровения; 9) магическая София соловьевской молитвы, где автор "пользуется Софией как некоторого рода орудием в борьбе с другими силами бы-тия" (там же: 243); 10) национально-русский аспект Софии, выводимый Соловьевым как из образа Софии в русской иконописи, так и из многочисленных Успенских храмов, в которых, по Соловьеву, русский народ выразил идею о сближении Софии и Божией Матери. Мысль Соловьева о том, что "русский народ знал и любил под именем Святой Софии социальное воплощение Божества в Церкви" будет затем развиваться С.Булгаковым.

Все называемые Лосевым исключаящие друг друга и, во всяком случае, не сводимые к единому образу аспекты-лики соловьевской Софии, конечно, затрудня-ют ответ на вопрос, является ли София персонификацией духовного восхождения или духовного нисхождения. Но, вероятно, диаметрально противоположные взгля-ды Лосева и Силард на соловьевскую Софию определяются не столько множеством изменяющихся аспектов соловьевской Софии, сколько различными позициями наблюдателя: различные точки отсчета и обуславливают здесь разницу точек зрения. Подход Лосева отличается большей "субъективностью", которая проявля-ется уже в самом стиле лосевского повествования. Оно не сводится к сухому изложению основных положений софиологии и аргументации правоты или непра-воты философа. Стиль Лосева отличает яркая экспрессивность, большая независимость и свобода выражения. Однако, пафос, который Лосев отмечает у Соловьева, еще в большей мере присущ ему самому. Лосев делает все возможное, чтобы "протащить" идеалистическую философию Соловьева через кордоны установки на материализм, вплоть до приписывания этого материализма Соловьеву. Так, на основании утверждения Соловьева, что "София есть тело Божие, материя Божества", Лосев "с полной не-обходимостью" "должен признать, что его идеализм подошел к реализму и мате-риализму так близко, как это для идеализма вообще невозможно" (там же: 257), при этом оставляя без внимания оговорку Соловьева, "что такие слова как "тело" и "материя" употребляет в самом общем смысле, как относительные категории, не соединяя с ними тех частных представлений, которые могут иметь место лишь в применении к нашему вещественному миру, но совершенно немислимы в отноше-нии к Божеству" (Соловьев 1966 III: 115). Сквозь критику Лосева-философа логических несоответствий философских построений Соловьева явно прорывается сочувствие, симпатия Лосева-христианина стремлениям Соловьева выйти из бытовой, обывательской, мертвой религии-догмы, сквозь резкие отрицательные высказывания об изъянах логических выкладок софиологии Соловьева слышны пиетет и почтение к человеку, поэту, философу, пронесшему через всю жизнь "чисто ноуменальное, всегда сердечное, но и всегда целомудренное понимание Софии". Взгляд Соловьева на Софию, взгляд из "тварного мира", т.е. снизу вверх понятен и созвучен Лосеву. В своем изложении софиологии Соловьева он акцентирует не событийную сторону софийного мифа, не "гностицистский мифологизм", а сущностную сторону (вернее, сущностные стороны) Софии - "как более человеческое понимание божественной непостижимости" (Лосев 1990 II: 250).

Подход Лены Силард, напротив, отличает объективная остраненность и отсутствие каких бы то ни было "ненаучных" эмоций по отношению к Соловьеву и его философии. Подробно не разбирая софийное учение Соловьева, она останавливается только на одном его моменте, моменте "событийном", а именно, на "нисхождении" Софии. И, действительно, момент "падения" Софии - отделение мировой души относительного центра своей жизни от абсолютного центра жизни Божественной, утверждение себя вне Бога в стремлении к самоутверждению, к самобытности обладания полнотой бытия - является одним из кульминационных "событий" соловьевского Богочеловеческого процесса. Но это нисхождение из все-единого средоточия Божественного бытия, обусловленное наличием у мировой души начала самостоятельного действия или воли, т.е. возможностью начинать от себя внутреннее движение, с другой стороны, является лишь необходимым условием ее постепенного "восхождения": усвоение мировой душой всеединства, т.е. ее переход от неопределенности и

пустоты к все более и более полному все-единству, реализация общего стремления мировой души и божественного Логоса к обожествлению всего существующего через объединение в абсолютном организме и составляет, по Соловьеву, общее основание мирового процесса.

Очевидно, говоря о Софии, сама концепция однонаправленности движения - будет ли это движение сверху вниз, от трансцендентного к тварному или обратное движение - также неправомерна, как и причисление Софии только тварному или Божественному миру. Слова Соловьева о двойственной сущности Софии, о ее одно-временно тварной и божественной природе, которые Силард приводит в под-тверждение своего взгляда на "нисхождение" соловьевской Софии, свидетельствует скорее о разнонаправленности ее движения:

Это второе, произведенное единство, противостоящее первоначальному единству божественного Логоса, есть, как мы знаем, душа мира или идеальное человечество (София), которое содержит в себе и собою связывает все особенные живые существа или души. (...) Как живое средоточие или душа всех тварей и вместе с тем реальная форма Божества - сущий субъект тварного бытия и сущий объект божественного действия; причастная единству Божию и вместе с тем обнимая всю множественность живых душ, всеединое человечество или душа мира есть существо двойственное: - заключая в себе и божественное начало и тварное бытие, она не определяется исключительно ни тем, ни другим и, следовательно, пребывает свободно; присущее ей божественное начало освобождает ее от ее тварной природы, а эта последняя делает ее свободной относительно Божества. (Соловьев 1966 III: 140)

В этом присутствует своего рода "апофатическое" описание Софии как *не определяющейся* ни божественным началом, ни тварным бытием; что по сути повторяется в "катафатическом" определении Софии С.С.Аверинцева. Из утверждения двойственности природы Софии, слияния в ней божественного и тварного логически вытекает и разнонаправленность движения Софии, ее нисхождение и ее восхождение:

Есть основания полагать, что неясность границ образа Софии, открытость этого образа вверх, в направлении бога-слова, и вниз, в направлении просветленной "твари", существенным образом связана с глубинной природой самого понятия Премудрости. (...) Поэтому на вопрос: что же есть София - божественное ли начало или "тварное" - мы должны ответить: да, божественное - но постольку, поскольку оно светит дольнему миру, нисходит к нему в любовном "истощении", устрояет и освещает его и, наконец, само облекается в плоть, да, "тварное" - но постольку, поскольку оно приемлет горний образ, горний закон, горний свет и по лестнице подобий восходит до бога (Аверинцев 1972: 39-40).

Двойственная природа соловьевской Софии еще в большей степени присуща героиням его поэзии, соединяющим в себе тьму и свет. Это соединение эксплицитно присутствует в последней строфе "Мы сошлись с тобой недаром..." (именно эту строфу цитирует Блок в письме к А.В. Гиппиусу от 23 августа 1901 г., противопоставляя "ясности и несомненности" своего корреспондента собственные чувства "из все еще сумрачного угла"):

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

или в стихотворении 1881 г.:

О, как в тебе лазури чистой много

И черных, черных туч!
Как ясно над тобой сияет отблеск Бога,
Как злой огонь в тебе томителен и жгуч.

И как в твоей душе с невидимой враждою
Две силы вечные таинственно сошлись,
И тени двух миров, нестройною толпою
Теснясь к тебе, причудливо сплелись.

Рассказывая о первом появлении этого стихотворения в "Руси" в 1882 г., С.Соловьев приводит и неудачную третью строфу, впоследствии выпущенную автором. Признавая то, что строфа эта "тяжелая и слишком отвлеченная", С.Соловьев характеризует ее, тем не менее, как "весьма характерную":

В невидимой чреде друг другу уступая,
Иль споря меж собой без мысли и следа,
И вся твоя душа - их двойственность слепая,
Немой, бесплодный мир, ненужная вражда. (С.Соловьев 1977: 209)

Последние две строки, в которых говорится о двойственности души героини, выделены С.Соловьевым курсивом. Очевидно, что именно эта идея несводимой двойственности души, получившая эксплицитное выражение в последних строках, и делает выпущенную строфу "весьма характерной".

Двойственность свойственна и "S", "Sophie" медиумических писем, вкрапленных в черновые записи Вл.Соловьева. В своих воспоминаниях Белый рассказывает, что заметки на полях рукописей Вл.Соловьева вызывали у него и Сережи Соловьева, помимо размышлений о реальности соловьевской "Sophie" ("медиумическое ли общение с реальною женщиной или роман" - ВБ: 26), вопрос о сущности "S", о том, кто она, библейская Премудрость или Ахамот:

Кто она? Женщина? Софья Петровна, с которой дружил Соловьев? Существо ли духовного мира, шептавшее тайны о новом завете? Как имя ему? "София - Премудрость"? Отображение ее в страсти, иль Ахамот, жертвенно павшая в хаос, чтобы восстать в озарении слова Господня?

Двоится твой взор, улыбается
И темнеет грозой незабытой.

Но она же непорочна в отдании косной материи своего существа:

Ты непорочна, как снег за горами,
Ты многодумна, как зимняя ночь.
Вся ты в огнях, как полярное пламя
Темного хаоса светлая дочь.

Обнаруживая все более и более миру свой лик, она действует взором нас любящей женщины; отношения мужчины и женщины - символ иных отношений: Христа и Софии. Мужчина логической силою освобождает павшее начало Софии Ахамот, замороженное темными безднами; все в "Ней" противится свету; двойственная "она", как Астарта (Астартою А.А.Блок называл начертание Ахамот на хаосах мира). (ВБ: 38).

Схематизируя (и симплифицируя) эту двойственную природу Софии, выраженную в разнонаправленности ее движения, в сочетании в ней двух разнонаправленных сил, ^[lxxiv] можно представить образ Софии либо как неподвижный (при равных численных значениях векторов этих сил или при их заданности, неизменности), либо как постоянно меняющийся (при постоянно меняющихся численных значениях векторов и их соотношения, когда преобладают

то силы, направленные вниз, то силы, устремленные вверх). Эти две возможности и реализовались в мифологемах-концепциях Софии Блока и Белого. Тема "Ее" двойственности, возможности изменения, как и проблема содержательных характеристик мифологем-концепций Софии, Души Мира и Христа и их иерархических отношений, является одним из постоянных предметов их переписки зимой-летом 1903 г., когда и выявились серьезные расхождения в их позициях.

Душа Мира у Белого и Блока.

По Белому, который здесь следует Соловьеву, Душа Мира исконно противоречива и, соответственно, изначально заключает в себе свой "антитип". В письме от 6 янв. 1903 г., рассуждая о двойственности музыки, о музыке как "начале двусмыслия", "поскольку она вне добра и зла как женское начало само по себе", Белый приводит слова Соловьева из "Чтений о Богочеловечестве": "Душа Мира есть существо двойственное". Белый пишет далее: "Воплощая Христа, Она - София, Лучистая Дева; не воплощая Христа - Лунная Дева, Астарта, Огнезарная Блудница, Вавилон. Встреча с господом необходима путем искания Лучезарной Подруги, которая в момент встречи явит господа. В этом смысле Она - "Дева Радужных Ворот".

Блок же видит идеал сакрального Вечно-Женственного начала в Неподвижности и Неизменности. Уже в первом письме к Белому от 3 янв. 1903 года он упрекает его в недосказанности разграничения "Ее" и Изида в "Формах искусства": "Вам необходимо сказать больше, вопить о границах, о том, что Изида не имеет ничего общего с Девой Радужных ворот (...)" (Переписка: 4-5). Сам Блок в письме к Белому от 3 февраля 1903 года выражает противопоставление "Женственного" Ее - "женскому" Изида-Астарты через антитезу "спокойное" - "вихревое": "Рассматриваю и созерцаю Незнакомку. Вот здесь - Ее спокойное, а здесь - вихревое. Это - Ее время - история (так сменялась Она в истории - отдыхала в греческих мраморах и разметала торговые города на Средиземном море во время крестовых походов). Это Ее - пространство - догма (так сменяется Она пространственно - здесь вот взмахнула крыльями и приняла контур горы, а здесь легла и распласталась в пустыню, манящей позой указав сама свою подчиненность - женское, а не Женственное). Но все это - одно, и знаю, что это победится Иным" (Переписка: 18). В письме от 18 июня 1903 г. Блок снова возвращается к различию между Ней и Астартой, прямо связывая его с движением-неподвижностью: "Астарта незабвеннее Ее в жизни; Астарта действительно, "переплетается" вокруг Нее. Не утешительно ли здесь констатировать такой факт: Астарта выражена всего более в двух конечных пунктах человеческого бытия (...): в утонченной половой чувственности и в утонченной головной диалектике (...). Она изгоняет ту и другую чувственность. Астарта "подвижна", так что одно претворяет (...) в другое в один миг. Она - Неподвижна. Это - один из главных Ее признаков (...) Она единственна в своих явлениях, ничего общего ни с чем не имеет, ощущение Ее странно и в высшие моменты вполне отлично от Астарты. Здесь выступает Ее Неподвижность" (там же: 35-36).

Именно на этом письме Блока, выявившим коренные расхождения их представлений о "Ее" сущности, Белый подробно останавливается в комментарии к своей переписке с Блоком. В исходной недialeктичности и неподвижности, в результате чего Прекрасная Дама обнаруживает лишь одну возможность изменения - радикальную инверсию, трансформацию в свою противоположность - "Астарту" и "проститутку", Белый видит изъян блоковских представлений. Заданность, неизменность, иконность концепции-мифологемы Блока воспринимается Белым как догмат: "Блок как бы созерцал в неподвижном сиянии ее Лик в лучшие и просветленнейшие моменты; (...) для меня это его видение в иные минуты было созерцанием фресок, написанных кистью, пусть не бывшего Рафаэля, - но возможного Рафаэля; и как бы ни был велик этот Рафаэль, в средствах изображения были загаданы и краски, и плоскость (стена ли, полотно ли). Стало быть: как бы мистично и прозорительно ни выглядел Лик ее, данный прообразом в образе, он был все же, пока он на полотне, образ и только образ, т.е. форма, а не то, что над формой и содержанием; а всякая "форма" - "догмат": не целое всех измерений, а целое, данное в "раке" и в "ризе" одного из измерений; и стало быть: как бы мы ни превозносили "покой" над "движением", этот "покой" рисовался мне гипертрофированным "пунктом" линии движения". Для Блока, по Белому, движение - не

иначе как "дурное движение": "(...) и отсюда мысль его о "музыке": она - "двигается"; следовательно она - астартична; а проще было думать мыслями Владимира Соловьева - мобилизовавшего тут мысли гностика Валентина; в "движениях" как таковых (в музыке, в ритме вращения планетных шаров, в диалектике), - томится пленная, когда-то павшая, но освобождаемая Утешителем Душа Мира, Вторая София, - София Ахамот.

"Но двоится твой взор, улыбается.

И темнеет грозой незабытой". (...)

Так что Она - в движениях *sui generis*; и Она всегда между человеком с одной стороны и Христом с другой; так и брал Ее Соловьев; и оттого называл "Девой Радужных Ворот". Она - подвижна и срединна (в хорошем, а не дурном смысле слова) (...). (Nivat 1974 II: 94-99).

София в *Четвертой симфонии*.

Думается, что для Белого гностический софийный миф неразрывно переплетается с учением Вл. Соловьева, а образ гностической Софии - с Софией Соловьева. Об этом переплетении он говорит в "Воспоминаниях о Блоке", причем любопытно здесь не столько личное признание Белого, сколько косвенное свидетельство этого переплетения, содержащееся в характеристике учения гностиков как "учения о конкретной премудрости". В этом определении налицо смешение учения о Софии гностиков с Софией Премудростью Божией позднебиблейских текстов (в книгах "Премудрость Соломона", "Книга притчей Соломоновых", "Премудрость Иисуса сына Сирахова" она принимает личностный облик), оказавшей большое влияние на софийное учение Вл. Соловьева:

Символ "Жены" стал зарею для нас (соединением неба с землей) сплетаясь с учением гностиков о конкретной премудрости, с именем новой музы, сливающей мистику с жизнью. (ВБ:25)

Древние гностики вместе с греческой философией всесторонне разработали учение о мировой душе и "вечно-женственном" начале Божества. Шеллинг в сочинении "Weltseele" пытался дать учению о мировой душе естественно-научную подкладку. Гете, Данте, Петрарка сумели из любимого образа создать символ вечно-женственного, соединяя универсализм гностических догматов с индивидуальными переживаниями. Фет и Лермонтов бессознательно касались того же. Вл. Соловьев, соединяя размышления гностиков с гимнами поэтов, сказал новое слово о близком сошествии к нам лика Вечной жены (ВБ: 366). [\[xxv\]](#)

Еще одним подтверждением неразрывного слияния в сознании Белого учения Соловьева с софийным мифом гностиков могут служить постоянные иллюстрации из стихотворений Соловьева, которыми перемежает Белый свой пересказ софийного учения Валентина. Так, описание того, как София "страстится зреть глубину, нарушает первичное равновесие эонов, бросившись в бездну, где нет еще мира, но где будет он - отразителем, впечатлителем жизни плеромы, как миг озарения сходящей Софии", сопровождает Белый строками из Соловьева:

В свете немеркнувшем Новой Богини
Небо слилось с пучиною вод. (ВБ: 459)

Слияние в сознании Белого Софии Соловьева и Софии гностиков сопровождается, однако, четким разграничением Софии и ее помышления - Ахамот. Именно Ахамот, а не София является, по Белому, Душой мира. [\[xxvi\]](#) Раздвоенность Ахамот - символ двойственной природы личности: софийный миф гностиков в изложении Белого из космологического превращается в онтологический. [\[xxvii\]](#)

И - плач Ахамот в темени оплотняется образом косного мира; Она - Душа Мира, а не София Небесная (...); образ мира есть образ душевный, который всегда - до материи; (...) Ахамот - в метаморфозе; а Мать - в неподвижно над-образном; Ахамот - море движения, водовороты и вьюг (...). К ней нисходит Христос (не Иисус - по учению гностиков

принципы эти разделены: на Иордани лишь был осенен Иисус Духом Логоса); действие Логоса возжигает в Ней родину: образ плеромы, где - Мать; из улыбки Ея начинает светить свет физический; в ней возникает стремление ввысь, как у Матери некогда было стремление вниз; и стремление - космический Ум, Демиург; Параклет просвещает Ее; сочетание стремлений двойной Ея сущности (темно-светлой, демиургически-хаотической) есть человек; он есть "век", иль слепое течение времени; он же - Челю; и борьба обостряется в нем; биография, отражая собой Душу Мира (Имагинацию), в ней отражает Премудрость; в самосознании - расплетаем сплетенья космической пряжи и нити ея возвращаем в мир Духа; высвобождаем мы Ахамот (...). Здесь исхождение мира - роман; и в любви романтической прощаем мы тайну творения мира, но не любви в нашем куцом, бескрылом, безогненном смысле; любовь до конца совершенно конкретно-гностична; она - не раскрыта; в любви друг к другу доходим до Ахамот; Ахамот - Дочь: дочь Любви. Коль София - Премудрость, Душа Мирная - Любовь; но внести в нее свет может гнозис, мы в нем претворяем и Ахамот. Встреча с Софией поэтому через Любовь (...). (ВБ: 459-461)

Это длинное вступление, выявляющее сложность и комплексность софийной темы, необходимо для более полного раскрытия образа Светловой, связанной в симфонии с различными представлениями о Софии. В образе Светловой переплетаются черты библейской Софии-Премудрости, Софии Соловьева и Софии-Ахамот гностического мифа, причем, если параллели с библейской Софией ограничиваются соответствиями во внешнем облике (на Софии царский далматик, бармы - Светлова облачена в царскую порфиру, золотому венцу Софии соответствует золото волос Светловой, традиционные цвета Софии - золотой и синий - являются и цветами Светловой), ^[lxxviii] то черты соловьевской Софии и Софии-Ахамот гностиков отражаются во внутреннем облике героини. На двойственную природу соловьевской Души мира, ее нераздельность с материальным хаосом указывают "отемняющие" героиню черты (метафорическое указание на них содержится уже в одной из первых "портретных" ее зарисовок - "клубилась в темных тенях" - 280), перекличка ее мотивов с мотивами Светозарова-Люцифера. У Соловьева Душа мира - "темного хаоса светлая дочь" ("На Сайме зимой, 1894), в симфонии также, помимо повторения Светло-вой мотивов полковника, дается и прямое указание на их родство: Светлова - "сестра" полковника, он ее "старый брат". Событийная линия Четвертой симфонии может рассматриваться как своеобразное переложение софийного мифа с момента появления гипостазированной страсти-помышления Софии - Ахамот: пленение Ахамот косным миром, ее томление, "стремление ввысь", к своим небесным истокам, "свет", образ "родины" - плеромы, двойственная сущность Ахамот, нисхождение к ней Христа, - все это повторяется в симфонии: Светлова, оплетаемая пошлостью знакомых слов, терзаемая ласками мужа и преследованиями Светозарова; душа-пленница, томящаяся и изнывающая в разлуке; жена, плененная силой змеиной и просящаяся на небо; "свет" Светловой, ее стремление ввысь, тоска по "неизвестной родине", сочетание святости с греховностью, порождаемой присущей ей чувственностью ("грешные помыслы" одолевают Светлову даже после превращения в игуменью: ее превращение в гоголевскую колдунью со "злым сладострастным взором", раздвоение на "белицу и черницу, святую и грешную", "игуменью-Снег" и "игуменью-Тень"). ^[lxxix] В своем автобиографическом письме Белый, выстраивая схему "непроизвольного переименования" "метельного раденья" и "бытового раденья", говорит о сшиве "Кубка метелей" и "Голубя": "игуменья" восходит к "Королевне" "Северной симфонии", пересекается с Катей из "Голубя", "от Софии" к Матрене" (Nivat 1974: 66).

Раздвоение образа главной героини "Кубка метелей" отмечается и Вяч. Ивано-вым, но он видит его совсем в другом свете. В противоборстве "ангела" и "демона", в борьбе духовного и плотского, горнего и дольного, "священной любви" и любви плотской он усматривает раздвоенность самого Белого, его желание и невозможность "сказать живое "да" тайне пола": "Глубокая и также прирожденная религиозность делала А.Белого все же реалистом; но единственная реальность в творении, ему ощутимая, была некая супра-реальность непосредственного мистического знания - Душа Мира, в ее глубочайшем и сокровенном лике Матери-Девы. Матери-жены, многогрудой Кибелы, родительницы и кормилицы суще, он как

бы не видел, и не было общего кровообращения живых энергий между поэтом и Землей. Тайне пола он хотел бы сказать живое да, но бездна между отвлеченно-одухотворившейся личностью и темной утробой матери была столь непреходима, что это да в искажении и корчах кончалось криком отчаянного проклятия, который слышится в последней, недавней "симфонии" ("Кубок метелей") (Вяч.Иванов 1987 IV: 617).

Вряд ли Вяч.Иванов прав, говоря о том, что Белый хотел, но не мог сказать "живое "да" тайне пола". В своем понимании истинной любви как мистического откровения Белый идет вслед за Соловьевым, который в предисловии к третьему изданию "Стихотворений" пишет о том, что "перенесение плотских животнoчеловеческих отношений в область сверхчеловеческую есть величайшая мерзость" (Соловьев 1968: XII). Допуская возможность причисления к "современным пророкам эротизма", Белый, как и Соловьев, уже в предисловии к симфонии пытается от них отмежеваться: "Я должен оговориться, что не имею ничего общего с современными пророками эротизма, стирающими черту (...) между мистикой и психопатией, (...) вносящими в мистику порнографию (...)" (254). По словам Белого, Светлова была задумана им как "две женщины, "ангел" и "демон"; слиянные в духе героя в одну" (МДР: 125).

Противоборство этих разнонаправленных сил в Светловой и составляет собственно фабульную линию симфонии. Она не заканчивается с концом третьей части, т.е. с концом профанной линии симфонии. Борьба духовного и плотского, "белицы и черницы, святой и грешной", игуменьи-Снега и игуменьи-Тени продолжается и в четвертой части, завершающейся победой священной любви и воссоединением героев в вознесении. Изображение этой борьбы плотского влечения и христианской любви, эроса и агаре Белый и определяет в предисловии к симфонии как задачу фабулы: "В заключение скажу о задаче фабулы, хотя она и тесно связана с техникой письма. В предлагаемой "Симфонии" я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гете, Данте, - священной любви" (254).^[Lxxx] "Священная любовь" Четвертой симфонии, по сути дела, и есть любовь Софии-Ахамот, любовь не "в нашем куцом, бескрылом, безогненном смысле", а любовь "серафическая" и апокалиптически очищенная, в буквальном смысле посмертная.^[Lxxxi] Эта единственно недискредитированная форма любви в симфонии отсылает к мифологемам написанного в начале 1902 г. письма Мережковским, отрывки из которого были опубликованы в журнале "Новый путь" за подписью "Студент-естественник": "Не кроется ли разгадка пола в смерти? (...) "Безмирность" любви, аскетизм любви, любви Иоанновой (...), белой является высшей формой всякой любви (...)" (ТД: 159).

Еще одной, хотя и не столь важной чертой, сближающей Светлову с Софией-Ахамот, является пассивность героини, отсылающая к соловьевским представлениям о мировой субстанции, в основе своей женственно-пассивной, но устремленной к "небесному" в ожидании мистического брака ("как нежить, безвластная"; "ходили в саду усмиренные, безвластные"; "перья ласково щекотали безвластием"; "она послушно дышала отравой и сонно клонилась в безвидных сетях"; "тихо глядела в глаза, безответно, безвластно"; "невольнo, безвластно склонилась у водометной струи"; "то вырываясь из рук его, то бессильно склоняясь"; "безвласт-но-синие, синие очи"; "рука ее безвластно упала вдоль колен"; "но она безвластно отходила"). Подобно тому как Христос освобождает Ахамот, разъединенную с плеромой, от ее страданий, так и странник должен "сойти" к жене, которая "верна небу", "напоить ее небом, унести в солнечную обитель" (379). Преломление соловьевской идеи об оформляющей роли, которую мужчина как преимущественно "активное начало" и "проводник Божественной силы" должен играть по отношению к женщине (Соловьев 1966 VII: 42-3; С.Соловьев 1977: 85), можно усмотреть и в том, что протагонист представляет "ее" "Брунгильдой, окруженной поясом огня", а себя - Зигфридом, и в том, что Адам Петрович видится Светловой "светлым рыцарем", и в его ратоборстве за нее со Светозаровым.

Помимо параллели Светлова-Ахамот, вытекающей из следования событийной линии симфонии софийному мифу гностиков, определенные параллели на уровне персонажей (хотя отнюдь не столь очевидные) могут быть проведены и между Светозаровым и гностическими архонтами. Связь архонтов, духов-мироправителей с сатаной очевидна: в канонических новозаветных книгах сатана получает наименование "архонт этого мира". Однако, если в представлениях ортодоксального христианства архонты безусловно преданы злу, являясь антагонистами бога-творца, то у гностиков архонты рассматриваются как существа

амбивалентные, власть которых хотя и должна быть преодолена, находится в очень сложных взаимоотношениях с божественным Промыслом.

Интересно отметить и некоторое сходство между Светозаровым и эоном гностиков. Эон является персонификацией времени и означает в эсхатологии иудаизма и христианства очень продолжительное, но принципиально конечное состояние времени и всего мира во времени. Тема конечного времени, как мы видели, является и одной из ключевых тем Светозарова. Иконографическое представление эона - старец с львиной головой, скалящей пасть, вокруг тела которого обвилась змея - напоминает Светозарова и его мотивы.

Мотив кольца и мотив змеи также связаны с гностической философией. Разбирая строки Блока "И смутно чуется познать/ И дрожь голубки и змеи", и сопоставляя их со строками Вл. Соловьева: "Нашу голубку свяжите/ Ярыми кольцами древнего Змия", Белый ссылается в своем комментарии на учение гностиков: "Свя-зывается "Царевны" явлением - закон, точно ведомый гнозисом: здесь приставляется Фафнер к Брунгильде (...)" (ВБ: 467).

Гностические реминисценции в симфонии не ограничиваются параллелями на уровне персонажей. Представление о мире как об предельно удаленном от бога его антиподе, взгляд на человека как на тварь темных сил мира, и на его душу как на божественную субстанцию, инородную телу и принадлежащую "свету" - все эти элементы гностической философии можно найти и в *симфонии*. Я, между тем, не буду специально останавливаться на них, так как они слишком "общие" и при художественной переработке вряд ли легко отличимы от ортодоксальных христианских представлений.

Классическая мифология.

Отсылки к греческой мифологии, как и отсылки к софийному мифу, имплицитны и не так очевидны. В отличие от новозаветных аллюзий, принижающих всю структуру симфонии и особенно явно присутствующих в ее заключительной, "гробовой", части, они локализованы в первых трех, "земных", частях симфонии и связаны преимущественно с двумя персонажами - со Светловой и Светозаровым. Однако, неверно было бы из имплицитности и ограниченности отсылок к греческой мифологии делать вывод о их незначительности и маловажности. Отсылки к греческим мифам выполняют в симфонии важную функцию, являясь связующим звеном с одним из наиболее значимых мотивов как мифологии вообще, так и мифопоэтики вагнеровского "Кольца" (о чем ниже) – мифогенетическим (Башляр) мотивом воды^[Lxxxii], частным выражением которого в "Кубке метелей" выступает мотив "потопа снегов".^[Lxxxiii]

Афродита Урапия и Афродита Пандемос.

Одной из наиболее явных греческих аллюзий симфонии является однозначная ориентация образа Светловой на образ Афродиты, богини любви и красоты в греческой мифологии. Наиболее очевидно параллель Светлова - Афродита Анадиомена выявляется в сцене раздевания Светловой главы "Постылое зелье", в которой Светлова явно уподобляется Афродите гомеровского гимна, появляющейся из воздушной морской пены:

Чем нежней ластились к ней одежды, тем настойчивей рвала их она, восставшая из голубого, залитого шелка пеной белой, точно из морской волны, разбитой утесом, - восстала в сквозном батисте. (280)

Мотив пены вызывает здесь прямые ассоциации с гесиодовой версией о рождении Афродиты из пены, образовавшейся в море из крови оскопленного Кроносом Урана. Светлова связывается таким образом с Афродитой, "пенорожденной", возводимой народной этимологией к греческому *aphros*, «пена». Мотив пены вынесен в заглавие седьмой главы первой части - "В пене белой". В этой главе, начинающейся с описания Светловой, в котором опять-таки повторяется мотив "пены" ("Ее кружева, с рук спадая, струились, платье пенили" - 272), она впервые называется по имени. Этот мотив, переходящий затем к метели, становится одним из общих мотивов Светловой и снежной стихии.

Большинство параллелей Светловой с Афродитой строится по этому же принципу аллюзии имени Афродиты: в описании Светловой (или "ее") повторяется один из постоянных эпитетов Афродиты. Так, например, уже при введении в третьей главе первой части "женщины с огневыми кудрями" Белый наделяет таин-ственную "ее" очами миндалевидной формы ("миндалевидные" - постоянное определение глаз Афродиты "Гомеровских гимнов" - *Hymn.Nom. VIII 19*, в "Одиссее" Гомера она просто "прекрасноокая"): "(...) из-под, как миндаль, удлинен-ных очей (...)" (259). Позднее эта отсылка к Афродите в описании внешности Светловой повторяется еще раз, следуя непосредственно за описанием Светловой-Афродиты, восстающей "пеной белой, точно из морской волны, разбитой утесом":

В непрестанной истоме взоры из-под, как миндаль, удлиненных глаз, из-под черных, темных ресниц бархатом жутким, синим в ночи темь впивались властно, сладно, томительно. (280)

"Фиалковенчанной" Киферее "Гомеровских гимнов" (*Hymn.Nom. VIII, 18*) соответствует мотив незабудок Светловой: "в незабудковом платье" (276); "шлейфом по сверкающему паркету рассыпала незабудки" (277); "шелест незабудковых волн шелка" (279). Постоянные эпитеты Афродиты из "Одиссеи" Гомера - "золотая", "прекрасновенчанная", "многозлатая", "прекраснокудрявая" реализуются в повто-ряющемся мотиве золота волос Светловой. Гомер в описании Афродиты называет ее волосы золотыми - *xanthe*, но то же слово употребляет и при описании рыжих волос Менелая. Волосы Светловой также могут приобретать как золотистый, так и рыжеватый оттенки (о связанных с этими оттенками значениях см. главу о цветах): это и "огневые кудри", и "золотые волосы", и "медовое золото", и "медовый пламень", и "солнечный шелк", и "золотое облачко", и "рыжеватые пряди", и "рыжий пламень".

Упоминания улыбок Светловой, которых особенно много в начале симфонии, при введении героини, также сближают ее с "улыбчивой" Афродитой "Гомеровских гимнов" (*Hymn.Nom. VII, 20, 46*) и "сладкоумильной" Афродитой "Одиссеи". Ласково-ироническое отношение к Афродите в гомеровском эпосе напоминает описания Светловой, полные диминутивных суффиксов:

Завитыми огнями головки над фарфоровой чашечкой кофе склоняясь, ножкой дразнила болонку, откидывалась назад, перелистывала томик и роняла на чайный столик. (271)

Роль богини плодородия, вечного обновления жизни, отражающаяся в таких постоянных эпитетах Афродиты как "Афродита в садах", "священносадовая", "Афродита в стеблях", "Афродита на лугах", эксплицируется у Светловой во второй части симфонии, действие которой происходит в пригороде. Общее для всех персонажей место действия упоминается, однако, только при описании Светловой и (в значительно меньшей мере) Адама Петровича: "Ходила в саду, усмиренная - неподвижная" (303); "А она бродила в пространствах" (305); "А там, в саду, она гуляла" (311). Описание Светловой как "голубой амазонки" (322) в сцене безумной скачки главы "Верхом на воздухе" второй части может быть связано с Афродитой - *Hērōdameia*, укротительницей коней.

Всеобщее поклонение Афродите, ее изящество, любовь к украшениям, заботы о наружности, отмечаемые Овидием, - все эти черты можно найти и у Светловой. Атрибуты Афродиты: лебедь, пояс, в котором "заключается все", зеркало, обязательное во всех "Туалетах Венеры", являются и атрибутами Светловой, постоянно повторяясь в ее описаниях:

И на бирюзовом, как озеро, платье серебряный лебедь - поясное зеркальце, привязанное к цепи, - казалось, плавал, когда она играла цепочкой, точно отмахиваясь от объятий и поцелуев. (305)

Лебедем - поясным зеркальцем - взмахнула, зеркальце цепью звякнуло.

Сверкнуло в воздухе птицей, светом. (308)

(...) и в пурге складок лебедь - поясное зеркальце - казался ледяным осколком, когда, играя цепочкой, она брызгала им. (345)

Сближает Светлову с Афродитой и ее окружение. Собственно, все многочисленное окружение Афродиты сведено у Светловой к одному Светозарову. Однако, своими чертами Светозаров напоминает и гениев (он неоднократно и называется "гением"); и Тифона, хтоническое териоморфное существо, с сотней драконьих голов и человеческим туловищем, вместо ног у которого извивающиеся кольца змей - Светозаров предстает и в человеческом облике, и в образе дракона, и как змий. Глотки Тифона издают вопли быков, львов, псов - мотивы быка, пса, гепарда/леопарда, льва ("как сонный, рыкающий лев" - 357) являются мотивами Светозарова. Домогательства Светозарова, сцена с малолетней проституткой главы "Шепот весеннего времени" третьей части роднят его и с Приапом, итифаллическим божеством, покровителем проституток, развратников, евнухов. В образе постоянного спутника Афродиты - дельфина - предстает в третьей главе второй части муж Светловой:

(...) косые лучи солнца, дробимые колосом, побежали на белом пиджаке толстого, как дельфин, пловца (...);

Униженно схватился дельфин плавником за протянутую руку полковника. (310)

Когда белый толстый дельфин волновался (...) (311)

Чувства отвращения и гадливости естественно выступают на первый план в симфонических сценах насилия. Светлов здесь "сластолюбец", "надругатель" (его изображение в образе петуха покрывает различные значения этих слов, так как может быть связано как со средневековым представлением петуха как символа похоти - Соорер 1979: 38, - так и с "петухом", означающим задиристого, запальчивого, агрессивного человека), со "сладоустрастными глазами, жестоко сверкнувшими в опухших мешках, и торопливыми руками, взвившимися на ее платье":

Дрожавший подкравшийся муж, упав к ней на грудь кольцами мягких волос, вставших петушьими гребнями, черным муаром отворотов расстегнутого сюртука зашуршал на ее платье, и кольца зазвякавших его брелоков в красном пламени шелка, и его сухие цыплячьи лапы, ласково щекотавшие атласные ее ланиты: все из сердца ее исторгло тоскливое восклицанье, когда, скромно отстранив упругой ногой его прилипчивые ноги, она закрыла лицо руками.

(...) стенающий крик о похотливых ночах, о мертвых объятых, о вновь и вновь отдаваемом теле,- стенающий крик тоской заливал душу. (355)

Параллелью оповещения Гефеста Аполлоном об измене Афродиты является рассказ Светозарова Светлову об измене жены:

Трясущееся пятно в ореоле седин петуху протянуло записку.

Прочел, вспыхнул, как огонь, и словно волны красного, бордоского вина разлились на щеках. (358)

Светозаров подвел к дому толстяка, из шубной шкуры его палец поднялся к занавешенным окнам: "Там она отдается ему: там они наслаждаются. Обнимаются поцелуями". (360)

Уже до этого вводится мотив сети, которой Гефест накрывает Афродиту и Ареса:

Из открытых дверей, как из пастей лабиринта, как из заколдованной дали, их покрыли сетью аккордов, и они поникли в сетях. (351)^[lxxxiv]

Светлов, как и Гефест, застаёт жену на месте преступления. Смеху богов, которые оказываются свидетелями измены Афродиты, соответствует смех лакеев Светлова:

Петуху казалось, что лакеи смеются.

Один был без бороды: он все косил. Другой, старичок, с выпяченной губой, точно профыркал в бакены. (359)

Своим физическим недостатком (он все косил) лакей Светлова напоминает помощников Гефеста - циклопов.

Но помимо всего множества параллелей внешности и сюжета, сближающих Светлова с Афродитой, пожалуй, самой явной и важной точкой их сопряжения является двойственное понимание любви, заложенное в них, сочетание любви земной и небесной. В своем повествовании об Афродите Рене Менар ссылается на Павзания, который в описании Фив говорит о том, что с давних времен существовало три различных изображения Афродиты: Афродита-небесная, Афродита-земная и Афродита-предохранительница. Говоря о различных изображениях Афродиты, Менар отмечает различную трактовку этого образа:

Во всех произведениях школы Фидия и его последователей в типе Афродиты выражена, главным образом, женственность ее природы, и чувство любви, которое она должна возбуждать, есть чувство чистое и продолжительное, не имеющее ничего общего с вспышками чувственности. И только позднейшее аттическое искусство стало трактовать и видеть в Афродите именно только олицетворение женской красоты и чувственной любви, а не могущественную богиню, покоряющую силой своей прелести и женственности всю вселенную. (Менар 1992: 129)

Это противопоставление Афродиты Урании ("небесной") Афродите Пандемос ("все-народной") выражено уже в платоновском "Пире" (Symposium 180 d - 181 - в русском переводе Апта Павсаний различает "Афродиту небесную" и "Афродиту пошлую" - Платон 1992: 11, Соловьев называет Афродиту Пандемос "простонародной"). Идея о Венере, несущей в себе как небесную любовь, рождающуюся в результате созерцания вечного и божественного, так и земную любовь, олицетворяющую красоту материального мира, выдвигалась и флорентийскими гуманистами 15-го века, причем, в их представлении обе они обладали достоинствами, и Venus Vulgaris рассматривалась как этап на пути к Venus Coelestis. В живописи эти две сущности богини любви различаются по одежде. Если земная Венера богато одета, украшена драгоценностями, символизирующими бренность всего земного, то небесная Венера - обнажена (нагота здесь - невинность и чистота), часто держит бокал, в котором горит священный огонь божественной любви. Это же разграничение проводится и Белым. Светлова, одеждам которой уделяется на всем протяжении симфонии довольно много внимания (хотя собственно описания здесь нет, насыщенность упоминаний различного вида тканей говорит сама за себя - см. статью Зои Юрьевой "Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого" - Yurieff 1980), описывается в сцене ее отказа от земной любви следующим образом (глава, кстати, носит характерное название "Огневой бокал"):

(...) и стояла, нагая, с закинутой головой, закрывая лицо руками, плача и не желая испытать любви. (369)

Роберт Грейвс, говоря об эпитетах Афродиты, говорит об Афродите светлой и об Афродите темной: Меланиде - "черной", Скотии - "темной", Эпитимбии - "могильной" (Грейвс 1992: 50). Это сочетание "белицы и черницы, святой и грешной" явно присутствует и в Светловой, в которой "образ прекрасный" "светлой" Афродиты соловьевского "Das Ewig-Weibliche" сочетается с образом Афродиты, в которую посеяно "адское семя растленья и смерти" - образом богини гетер, которая и сама именовалась гетерой и блудницей. [\[xxxv\]](#)

Кронос, Сатурн, Минотавр.

Светозаров, как уже указывалось выше, может быть связан с различными персонажами греческой мифологии, составляющими постоянное окружение Афродиты. Эти его связи с греческим мифом, однако, далеко не единственные. Уже само его пространное "описание" в первой главе второй части полно отсылок к античной культуре, причем, отсылки к древней Греции перемежаются с отсылками к Риму. Светозаров, облаченный в хитон, предстает как

мраморное изваяние, как император, увенчанный лавровым венком, как гений (см. выше). Несомненно значимым здесь является и упоминание скульптуры, причем, именно мраморной скульптуры, недаром оно вынесено и в название главы: "Мраморный гений":

Громадный его силуэт в сверкающем белом хитоне, как геройское изваяние (...) (297);
Спереди казался мраморным императором, увенчанным серебряным венцом лавров. (297)
Груды столетий низвергались хитоном с его плеч - груды лет (...) (299);
Громадный гигант, как охрусталенная статуя (...) (301);
Вот бледно-изваянный гигант, как мраморный рокоборец (...) (301);
Его белый халат пролился на бассейн мраморными складками, и весь он казался статуиным гением, изваянным у бассейна. (302);
Так сидел изваянный гений (...) (302)

Светозаров не только сам представляется мраморным изваянием, но и весь окружен мрамором:

Фонтан - мраморный лебедь, разметнувший крылья и из зева бьющий хрустальным временем. (...)
Фонтан - мраморный лебедь, разметнувший крылья, чтоб из зева струить в поднебесье хрустальное время. (297);
У мраморной арки сидела его мать (...)
Там перед ней, как большие аккорды, как большие взлетели колонны: колонны мраморной арки (...) (298);
Из-под лебедино зева хрустальный фейерверк (...) низвергался на мрамор. (298)
На него изогнутой шеей точно кинулся мраморный лебедь (...) (299);
Светозаров упал на мрамор бассейна (...) (302);
Из-под смеженных ресниц головы, упавшей на мраморные перила (...) (302);
На бледно-мраморном очертании изломанный сук пурпуровых роз качался и пылал яркими пятнами. (302)

Постоянное присутствие у Светозарова мотива времени, персонификацией которого он выступает, и его изображение в образе гиганта могут быть связаны с титаном Кроносом, имя которого народная этимология сблизила с наименованием времени -Хроносом. Кронос часто изображается в виде еще молодящегося старика - Светозаров на протяжении первых трех частей симфонии из еще бодрого, вертящего фалдами мундира "старого полковника" превращается в "трупное пятно".

Наиболее известный и часто изображаемый сюжет мифа о Кроносе - "Кронос пожирающий своих детей"^[LXXXVI] (и у Рубенса и, особенно, у Гойи подчеркнут гигантизм Кроноса) - может, хотя и не прямо, быть сопоставлен со сценой пожирания полковником цыпленка: "тело полковника склонилось над телом цыпленка оскаленным ртом". Дважды в этом предложении повторяется слово "тело": "тело" склонилось здесь над "телом" - оба, и пожирающий и пожираемый, обозначаются одним и тем же словом, которое, однако, приобретает различные оттенки: если по отношению к полковнику "тело" означает снятие "одушевленности", жизни, превращение его в безжизненное тело, труп, то цыпленок, обозначаемый через "тело", а не через, например, "кусоч", "мясо" и пр., наоборот, "очеловечивается", приобретает антропоморфные черты.

И Кронос, и, особенно, отождествлявшийся с ним в римской мифологии Сатурн, также выступающий символом неумолимого времени, ассоциируются в учении о темпераментах с мрачностью, угрюмостью, унынием, печалью, меланхо-лией (ср. англ. saturnine). Недаром Меланхолия - дочь Сатурна. Saturnine mood явно подвержен и Светозаров, который изображается грустным и унылым: "белая, грустная голова"; "он выплывал большой головой, белой, в горьком порыве"; "измученный лик"; "лицо: горькое, его мертвенело"; "серые, горькие очи уходили в пространство: тонули уныло; грустный, он казался"; "старый Светозаров, как большой горюн, руки любви протянул"; "устало возникал полковник побледневшим от грусти

лицом"; "его измученный лоб"; "усталые бельма"; "из-под седин устало полковник на него посмотрел"; "горько затянулся сигарой".

Одним из атрибутов Сатурна является кошелек (в его храме хранилась государственная казна). С кошельком изображена и знаменитая Меланхолия Дюрера, сидящая в позе, в которой Сатурн изображался уже в античном искусстве. Этот атрибут присутствует и у Светозарова, выражаясь в теме денег: "(...) лицо Светозарова - месяц, наполненный денежным блеском серебра (...)" (311); "(...) я бросил в ваше предприятие мое золото, а вы прогорели (...). Я вам доставлю казенный подряд (...)" - 312; и в мотиве кошелька, впервые появляющемся в главе "Город" первой части, вводящей мотивы Светозарова, и повторяющемся затем в вариации в четырнадцатой главе "Город":

Кто-то, все тот же, кутила и пьяница, осыпал руки лакея серебряными, ледяными рублями: все проструилось в метель из его кошелька, и метельные деньги блистали у фонарей. (257, 291)

Все указанные отсылки к греческой мифологии - отсылки либо имплицитные, более или менее скрытые, либо, как в случае Кроноса, косвенные и опосредованные интерпретацией. Единственным персонажем греческой мифологии, эксплицитно называемым в симфонии, является Минотавр. В главе "Бархатная лапа" первой части Адам Петрович в надежде встретить "ее" лихорадочно мечется по городу, который уподобляется лабиринту со стенающим в нем Минотавром:

Улицы сплетались в один таинственный лабиринт, и протяжные вопли далеких фабрик (глухое стенанье Минотавра) смущали сердце вещим предчувствием.

Раздавались призывы: "Выы... Ввыы...

Уввыы...

Из всех труб, обращенных к небу, трубили дымными призывами.

Это шел бой. (...) (262-3)

Описанный в этом фрагменте "бой" непосредственно предшествует первому появлению "военного" - Светозарова, служит как бы прологом, введением к нему. Звучащие здесь мотивы боя и дыма станут в дальнейшем одними из наиболее важных мотивов Светозарова. Затухающие воинственные призывы "Выы..." повторятся затем в незаконченных угрозах полковника: "Вот тебя... я на тебя!" (293).

Следующее упоминание Минотавра - в предостережении мистика: "Лабиринта глухие стены: Минотавр ждет!" (286) И вслед за ним появляется другой двойник Светозарова - вьюжный иерей, опять-таки повторяющий незаконченную угрозу:

Замахнулся ветром, провизжавшим над домом, как мечом.

"Вот я... вас... вот я!

Моя ярость со мною!" (287)

И этот фрагмент завершается мотивом "боя":

Перед ним, над ним, вокруг него зацвели огни: за ним мстители-воины, серебром, льдом окованные, спешили.

Яро они, яро копьями потрясали - сугробы мечами мели, мечами. (287)

Таким образом, упоминания Минотавра дважды выступают антисипацией появления Светозарова (в различных личинах). Эта антисипация, как и повторение мотивов незаконченной угрозы, боя, дыма, сопровождающих Минотавра и Светозарова, приводят если не к их отождествлению, то, во всяком случае, к установлению связи между ними.

Минотавр и Светозаров-Люцифер представляют пару, связанную сочетанием-оппозицией (пространственный/духовный) семиотической бинарностью "верх-низ": минотавр Астерий - "звездный" сочетает в себе как связь с космосом (он является символом ночного звездного

неба, изображается усыпанным звездами - Лосев 1957: 208), так и с подземельем, подземным миром, лабиринтом. Светозаров-Люцифер - "утренняя звезда" и царь ада. Оба они, и Минотавр и Люцифер, являют собой противопоставление "звездности", "небесности" имени подземному миру - месту их полновластного господства.

Минотавр и Светозаров-Люцифер связываются и через символику лабиринта, традиционно связываемого с искушениями мирской жизни. Мозаичные лабиринты нередко украшали пол церкви, выполняя одновременно и декоративную, и поучительную функцию. Четыре гексаметра лабиринта церкви Сан Савино в Пьяченце поясняют, что лабиринт символизирует мир с широким входом, но узким выходом, так что вошедший и познавший мирские радости, попадает в западню, из которой почти нет выхода. Еще дальше в сопоставлении лабиринта с миром заходит в своем комментарии к "Аду" Данте (в двенадцатой песне которого "позор критян" выступает хранителем седьмого круга) Гвидо да Пиза. Рассматривая лабиринт (от *labor* - "падаю, опускаюсь" и *intus* - "внутри") как аллегория греховного и порочного мира, он сопоставляет Минотавра с дьяволом: подобно тому, как Минотавр пожирает в своем обиталище юных афинян, Сатана пожирает души заблудших в лабиринте мирских удовольствий. Как Тезей, разматывая нить Ариадны, находит выход из лабиринта, так Христос, ведомый Святым Духом, выводит заблудшие души к свету вечной жизни. Победа Тезея над Минотавром и освобождение молодых афинян символизируют нисхождение Христа в ад и освобождение из Лимба душ ветхозаветных праведников, находившихся в плену у Дита. Подобный же духовный урок извлекает из легенды о Минотавре Боккаччо, утверждающий в "Генеалогии богов", что из союза души (Пасифая, дочь Солнца) и земных наслаждений (Бык) рождается Минотавр - Порок. Связь лабиринта с грехом, с чувственными наслаждениями, раз вкусив которые человек попадает в плен к Минотавру-Сатане, проводится и позднее, в геральдиках, эмблемах и иллюстрациях к "Метаморфозам" Овидия (Curley 1937: 195-199).

Символом мирского, "земного" и, пожалуй, еще уже и ниже, "современного городского" ("улицы сплетались в один таинственный лабиринт", "протяжные вопли далеких фабрик") выступает лабиринт и в симфонии Белого. Упоминания Минотавра, предваряющие появления Светозарова, не только способствуют созданию семантического фона угрозы, отсылая к *saevum monstrum* греческого мифа, но и - в традициях установившейся в средние века интерпретации обитающего в лабиринте Минотавра как Сатаны - прямо связывают Минотавра с Люцифером-Светозаровым.

Тема лабиринта повторяется несколько раз и в главе "Хаос зашевелился", где Светлова и Адам Петрович оказываются не в силах совладать со страстным влечением. И здесь звучание темы лабиринта связывается со Светозаровым:

Комнаты сплетались в один таинственный лабиринт, и голосом стенающий полковник, как возникший рокот времен, то басил глухою угрозой, то шпорами звякал по мягкому ковру (...) (348);

Из открытых дверей, как из пастей лабиринта, как из заколдованной дали, их покрыли сетью аккордов, и они поникли в сетях. (351);

Из открытых дверей, как из пасти лабиринта, поднималось глухое стенанье рояля и вкрадчивый, вкрадчивый голос (...) (352);

И холодный визг хохочущих клавишей, как визг заплясавших метелей, и холодный гром, пролитый в замирающий шепот, и колко пляшущие форто дисканта звучали из глубины лабиринта, как прелестная, колдовская грусть. (353)

Установление связи Минотавр - Люцифер - Светозаров влечет за собой и выявление менее заметных на первый взгляд параллелей между Минотавром и Светозаровым. Так, упомянутый в связи с Кроном эпизод поедания Светозаровым цыпленка может быть также соотнесен и с Минотавром, пожирающим афинскую дань. Связывает Светозарова с Минотавром и тема смерти: Светозаров выступает в симфонии лице-творением смерти - персонификацией смерти виделся и Минотавр, а место его господства, Лабиринт, было символом подземного царства мертвых. Связываемый с погребальным обрядом, Минотавр часто изображался на саркофагах и в усыпальницах (Curley 1937: 197).

Соотнесение Светозарова с Минотавром ведет к соотнесению Светловой с Ариадной и Адама Петровича с Тезеем. Светлова-Ариадна становится, таким образом, сестрой Светозарова-Минотавра. Это отношение Светловой к Светозарову как к брату эксплицировано в симфонии:

И прижался лицом бритым своим к ее ласковым пальцам, и вздохом глубоким положила уста на его измученный лоб, точно сестра, упокоившая больного своего старого брата (...)
(357)

Вся сюжетная линия симфонии напоминает миф о Минотавре: в непримиримой вражде между Минотавром-Светозаровым и Тезеем-Адамом Петровичем Ариадна-Светлова выбирает сторону пришельца Тезея - странника Адама Петровича, а не "брата" Минотавра-Светозарова. Борьба заканчивается победой Тезея-Адама Петровича и Ариадны-Светловой.

Вода.

С водой связан, помимо всего прочего, например, повторяющийся в главе мотив слез: "смех изливаемых слез"; "слезные тучи цветов"; "старушка скорбно поникла (...), точно плакались багряные перья ее капота"; "из-под лебединого зева хрустальный фейерверк, плача золотым водометом, низвергался на мрамор"; "из-под клокочущих, пляшущих слез, из-под жалобой изрыдавшейся ткани водной они сквозили (...); "их туманные очертания точно плясали под вскипевшим слезным потоком".

С водной стихией может быть связана и андрогинность Светозарова ("безусый напудренный лик не то женщины, не то гения", сравнение с "томным утренним месяцем"), сочетание мотивов ласки, грусти с мотивами коварства и угрозы. Эта ассоциативная связь воды с "женским" может быть возведена к Вагнеру, но может быть основана и на двойственности водной стихии как таковой. [\[lxxxvii\]](#)

Не ограничиваясь только этой главой, мотив воды пронизывает, "пропиты-вает" всю симфонию. Но будучи не связан с определенным, повторяющимся в легко различимых вариациях, лексическим (как, например, светозаровские мотивы смерти и времени) или ритмическим выражением, он остается при этом наименее четко оформленным. Мотив воды не является мотивом какого-то одного персонажа, а составляет фон всей симфонии. Этот фон представляет собой одновремен-но и развернутую иллюстрацию представлений Фалеса Милетского, возводящего все сущее к воде как к материальному первоначалу, которое он мыслит живым, одушевленным и постольку "божественным", [\[lxxxviii\]](#) и иллюстрацию последней строки четве-ростишия Соловьева, которое, по свидетельству Белого, "для нас было лозунгом" (ВБ: 139):

Знайте же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем Новой Богини
Небо слилось с пучиною вод.

Мифопоэтическое пространство *симфонии* - пространство, в котором "небо слилось с пучиною вод": "воздушная" лексика перемежается с "морской", "водной". Уже в первой главе симфонии воздушная и морская стихии смешиваются, переходя одна в другую: "ленты серебра налетали - пролетали" - снег "сотнями брызнувших мошек" ложился у ног", "знакомая тайна в душе пролетала нежданно" - "знакомая тайна в душе проплывала нежданно", "надулись белые паруса", "над домами летели воздушные корабли". Мотив "брызнувших мошек" повторяется как прямо (255, 261, 268, 271, 383), так и в вариациях: "стая брызнувших миров" (268); "стаи брызнувших искр" (288); "сани (...) брызгали дымным серебром" (272); "брызнули алмазы с пальцев"; "брызнуло кольцо" (345); "брызнула горсть миндальных лепестков" (346); "стаи брызнувших копий" (352, 406); "ярко брызнула цветок огневой на него из заломленных рук" (352); "брызгая талой слякотью" (359); "брызнул юнице в лицо серебряным снежком" (383);

"пора (...) брызнуть искрами струек" (373); "разбрызганные снега" (398); "лет снежной пены, разбрызганный в пространствах" (402).

Пространство мирового потопа - "поднялся торжествующий хаос, взметая потопом снега" (281) - создается постоянным повторением лексики, связанной с семантикой "воды". Так, встреча Адама Петровича с "ней" сравнивается со столкновением двух волн: "точно две встречные волны столкнулись в бушующем море старины" (263). Это же сравнение повторяется и при описании "столкновения" эстетов: "точно две встречные волны, столкнулись два эстета в темном углу" (287). Волна, море, водопад, океан часто лежат в основе сравнений/метафор: длинные пряди волос мистика-анархиста - "море желтеньких лютиков" (265); "шелест незабудковых волн шелка - водопад ниспадающих одежд" (279); "светозарные волны омывали их лица" (320); "спереди набежали кусты волнами шумных вершин" (322); "я осыплю вас моими богатствами, как волнами знойных, пьяных, солнечных лучей" (325); "напало на нее море кустов" (327); "бледно-бирюзовый океан осеннего воздуха" (335); "вечный водопад времен" (337); "жалобными волнами своих закатных упавших волос отерла пот смертного томления с его чела" (357); "ворох лохмотьев, как шепотный водопад" (362); "она (...) скользила по свиставшим волнам" (370); "метель запевала: "Вот, как белая птица, взмываюсь я морем холодных перьев" (405); "шелест черных шелковых волн - водопад ниспадающих ряс" (408); "под амвоном волновалось море клобуков" (411).

Явная связь с водой прослеживается и в связанном с Афродитой многократно варьирующемся мотиве пены (см. выше): "ты, метель - хохот пены, ты, метель - белопенная" (281); "так кружатся столбы в вечной смене, в снежной пене" (283); "пенной вскипал и пену разливал на прохожих, пену" (293); "проливайся, пена метельная, пена метельная, пена. Проливайся, пена" (294); "баки о грудь разбились шумными, пенистыми седидами" (310); "вспыхнули губы насмешкой у гостя - пены шипом" (311); "разразился пыльно-пенным потоком слов" (313); "она была в кружевной шляпе, точно солнце в белопенных облачках" (314); "сладкую пену, рубинную вкусите - вкусите пену. Проливайся, пена колосистая, проливайся" (319); "пена колосистая"; "пена волновалась" (327); "разбилась о грудь подруги много-пенным шелестом серебряных колосьев" (346); "звук ее голоса запевал, будто лет снежной пены" (351); "бисерки дыма дробились там, лопаюсь в темень, как пена, истекающая водой" (376); "солнце облеклось в метельную, как бы серебряную пену, зажженную блеском, и вот метельная пена плыла над обителью" (391); "сугроб (...) в небо воздушно рос - летел над окошком игуменьи кружевным фонтаном, бело-пенным в свисте" (395); "там был лет снежной пены, разбрызганный в простран-ствах" (402); "причащайтесь пене снежной, пену снежную вкусите. Пенной белой, кружевной, облакайтесь" (409); "твой ризы из пенных блистаний" (411); "в закипевшем пеною море" (415); "вскипевшей пеной" (415).

Созданию мифопоэтического пространства потопа служат как часто повторяющиеся глаголы "лить", "струиться", "течь", "плескаться", "омывать", "плыть", "нырять", "тонуть", "топить", "захлебываться", "вскипать", [\[xxxxx\]](#) так и одиночные сравнения/метафоры: "из окна окатил его свет" (268); "из-под кружевных кораблей веслами в голубую свободу гребли крикливо, радостно, шумно" (346); "из зева попрыскивал едкой серой кощунств" (388); "черный парус мантии игуменьи" (391); "канула, словно черная роза в голубом колодце" (399); "слезы ей наполнили колыбель: хлынули чистыми хрустальями" (415).

Многие главы симфонии целиком строятся вокруг семантического поля воды. Так, глава "Полет взоров", "описывающая" встречу Светловой и Адама Петровича в театре, начинается словами: "Вскипало. Вскипало./Пропенились снежные листья (...)". И далее следует:

Снег встал потопом. (...)

Ароматно тонула, тонула - в незабудковом платье, как небо, в белопенной пурге кисейных, кремовых кружев (...)

Проливались жемчужные песни (...)

(...) шелест скрипок повис, точно лет снежной пены, точно пенных в небе ток лебедей от брызнувших в воздух и размешанных с ночью. (...)

Плеснула веером. (...)

Сладким пламенем, сладким, оплеснуло грудь. (276)

Над ним, вокруг него взволнованно проплывали очей ее синие волны (...)

Люди текли. (...)

Пролила из очей ласку лазурную. (277);

Точно спадающий водопад, струевые, певучие складки шелка дробились (...) (278)

Из рукавов его проструились муары снежинок. (...)

Но она безответно в снегах утонула (...) (279)

Особенно ощутимо присутствие мотива воды во второй части симфонии, начинающейся с уже упомянутой выше светозаровской главы "Мраморный гений". В третьей главе "Воздушный налет" семантика воды определяет все описание встречи Светозарова со Светловыми, причем представление Светлова в образе дельфина связывает его как с Афродитой-Светловой, так и с Нептуном-Светозаровым:

Когда из волн муаровых драпри выплывал хозяин, струистые завесы дверей (...) заколебались, и косые лучи солнца (...) побежали на белом пиджаке толстого, как дельфин, пловца, звякнувшего тяжелыми брелоками.

Странно повис и плавал гортанный голос в волнах комнатного безмолвия. Странно качнулась морда дельфина из волн муарового моря. Странно пухлые плавники трепыхались и бились (...). (...)

Униженно схватился дельфин плавником за протянутую руку полковника. Униженно протрепетал чесучовой своей чешуей и чесучовыми панталонами. (...)

Всхлипнули губы насмешкой у гостя - пены шипом, укрытым в сахарной улыбке. Был он - подводный грот с ноздреватым лицом (...) Дрогнула юная русалка, проходя мимо затворенной двери кабинета. (...)

Когда белый толстый дельфин волновался (...) (310-11)

Водная, точнее, морская стихия часто выступает во второй части симфонии символом смерти. Смерть как поглощение морем, умирание как унесение морскими волнами принадлежат к числу хорошо известных архетипов. Так, на "морских" сравнениях построено описание погони Светозарова за Светловой главы "Верхом на воздухе":

Когда, пролетая, она бросала за спину закипавшие росяные кусты (...), зеленое кружево струилось на скачущем всаднике (...), и лохмотья кружев, изорванных конем, жалобно плескались в яростном солнце, словно зеленые брызги разбитых, о мрамор разлетевшихся волн.

Когда вылетела из кустов, золотые, воздушно-грызущие звери утонули пятнами в океане блеска и трепета. (323)

Когда, пролетая, она бросала кусты за спину, точно сквозную, бесконечно спадающую на плечи зеленую шаль, точно о скалы разбитую зелень морских валов, и зеленые кружева, и брызги разбитых волн плясали на скачущем за ней всаднике - Смерти. (...)

Смерть дробила шипучие волны забвенья. (327)

Светозаров является здесь воплощением духа моря, который несет с собой смерть. Эта соотнесенность Светозарова с морем (см. глаголы "плыть", "тонуть"), как и его смертоносность, "зверскость", "змеиность", связывают Светозарова-гада с Левиафаном, змееподобным существом, живущим в море. Особенно ярко параллели между устрашающим Левиафаном и Светозаровым-гадом-временем прослеживаются в описании конца третьей части:

И из необорной жизни плыл гад, волнуясь блеском чешуй. (379);

Время (...) наплывало в голубое безвременье. (...) Оно переползало вверх по пространству, словно водяной змей, вылезавший из глубокого колодца, то ныряя под облаком, то выплывая над ним. (...) Точно в воздушных гранитных открылся колодезь - и вот из синего колодца к облачному берегу выплывало змеевое время - гад, кольца влекущий. (380)

Общим моментом является для них и конец от руки Господней: "В тот день пора-зит Господь мечом Своим тяжелым, и большим и крепким, левиафана, змея прямо бегущего, и левиафана, змея изгибающегося, и убьет се чудовище морское" (Ис. 27,1).

Связь водной стихии со смертью, духовною или физическою, очевидна и из слов "утонуть", "захлебнуться", антисипирующих ход развития симфонии. Так, на ассоциации Светловой со "светом", "солнцем" и представлении о том, что каждый вечер солнце опускается в воды западных морей, чтобы спуститься в царство мертвых, строится антисипация "падения" Светловой, "ловли" ее "света" во второй главе ("Зацветающий ветер") второй части:

Солнце, солнце, это ты сетью качнешься под березками, потому что ты утонешь и отсветы пролетят.

Это твои золотые рыбки из березовой сети, блистая, прольются в океан. (...)

В светоловных сетях воды билось солнце, точно пойманный улов рыбы. (305)

Окончательная победа над "морским чудовищем" предвосхищается уже во второй части симфонии сравнением Светозарова с "захлебнувшимся" (после сцены на качелях и перед первым посещением Адама Петровича) и с "утопленником" (после сцены притязаний Светозарова):

Зеленоватые, узловатые стебли на двери заколебались, струясь шелестом, и косые огни, дробимые стеблями, плескались, точно солнечные колонны золота на воде над головой захлебнувшегося. (317);

Зеленоватые, узловатые стебли струились вокруг него, и косые лучи заката, дробимые колосом, плескались над его головой, точно солнечные колонны золота над усмиренным утопленником. (329)

Водная стихия в симфонии не является, однако, только символом темных, хтонических сил. Как и в других мифологических текстах, она выступает связующим звеном между землей и небом, между смертью и жизнью. Как и любой другой природный символ, водная стихия в симфонии - символ амбивалентный: если "море", "океан", "низшие" воды ассоциируются с хаосом, разъединением в постоянно изменяющемся мире, то "высшие" воды - символ женского принципа, всемирного чрева, *prima materia*, символ рождения, оплодотворения, вечного обновления. В этом значении "вода" выступает в третьей, весенней, части симфонии. Стихийный "потоп" снегов сменяет здесь мокрота, слякоть, капель (две главы этой части и названы "капель"): "мокрый ветер"; "мокрая пустота"; "ветер летел, проводя мокрыми руками по серебряным струнам капелей"; "шуршали мокрым снегом"; "все казалось теплым и мокрым - весенним; все опадало мокротой - дождем и снегом" (359). Мотивы "таяния" и "течения" вводятся уже в первой главе третьей части в пении "снежного шута": "Я уже таю"; "Снега мои текут" (340, 343). Мотив "таяния" оказывается прямо связанным с тремя главными персонажами симфонии, которые "тают", исчезая в конце третьей части: снежный шут первой главы третьей части, предвещающий свою гибель ("Я уже теперь шут погибший./Я уже таю" - 340), которому, после того как он "проструился", "открылась неоглядная дыра", предвещает появление странника-Адама Петровича, которому "открылась неоглядная даль"; истаявшая "невеста-метелица", о которой вспоминает шут, как и снеговая баба, от которой "осталась только воткнутая метла", отсылают к образу Светловой; голос, запевающий "Снега мои текут. Пургой моей свистучей я не могу - мне больно - проснежить", соотносится с пением Светозарова, "тающего", превращающегося по ходу третьей части в "пятно".

Если до этого лексика, связанная с семантическим полем воды, употреблялась преимущественно метафорически, "перенося" действие симфонии в водную стихию и определяя тем самым ее мифопоэтическое пространство, то в этой "весенней" части она выступает не как основа сравнения или метафоры, а в своем прямом, первоначальном значении: снег тает, все течет. Глагол "течь", в отличие от других глаголов семантического поля воды, действующих на протяжении всей симфонии и определяющих действия как "темных", хаотических, так и "светлых", космических сил, впервые появляется только в третьей части и связан исключительно с обновлением, новой жизнью: "течение" вод смывает старое, "движение" противопоставляется окостенелости, окаменелости, оледенелости смерти.

Вода неоднократно выступает и как "святая" вода, как благодать, прямо наследуя христианскую символику очищения при крещении от грязи греха: во второй части появляется "миска со святою водою" (337) и вводится мотив окропления, который развивается по ходу симфонии: "точно гения, окропленного седыми перьями блеска, одели в китель, стекающий дорожкой искряных насекомых" (310); "колосом окропил сосновые дали" (337); "черную пасть он окропил пламенами жгучего лезвия" (377); "восторгом, серебром из лилий поля кропил он" (383); "нежно кропил он прохладой снега" (393).

"Кубок метелей" как выражение стихийного начала.

Вся эта сложная, амбивалентная символика воды сохраняется и в образе "потопа снегов". Снег, как и вода, представляет в симфонии космос в его полноте, являясь символом как порождения, так и уничтожения жизни, как разъединяющих, так и объединяющих сил. Эта амбивалентность мотива снежной вьюги эксплицируется Белым уже в предисловии к симфонии: "Тема метелей - это смутно зовущий порыв... куда? К жизни или смерти? К безумию или мудрости?" (254). Однозначного ответа на этот вопрос сам Белый не дает - наполнение этого образа остается делом читательской интерпретации. Так, например, Аскольдов выделяет из смешения в "Кубке метелей" "жизни и смерти" только светлую, жизненную, "бодрящую" сторону: "Метели, по мистической символике автора, это именно носители чистых, бодрящих природных психизмов. Мятельные иереи, мятельные ектении со своеобразными возгласами "вьюге помолимся",- все это художественные свидетельства о каком-то священнослужении природных стихий. Стихия белого снега, сопряженная со стихией ветра, чрезвычайно удачно почувствована автором, как физический аккомпанемент светлых стихий и вихрей человеческих душ. И эти мятельные души и природы сливаются друг с другом, переливаются друг в друга. Снег в душе, душа в снегопаде,- вот до какого смешения достигают восприятия автора" (Аскольдов 1922: 86). Эта трактовка образа метели, выявляя только одну из его сторон, на мой взгляд, упрощает и обедняет его. У Аскольдова тема метелей - однозначный порыв к жизни, в котором исчезает какая бы то ни было "смутность". Исчезают и угрозы метельного иерея, и явные параллели метельного иерея-Светозарова, и связь метели со смертью (хотя уже в первой главе первой части помимо "белых парусов", "воздушных кораблей", "белокрылых летунов", встают, "распускают саван" и "сочатся с кладбища" "белые мертвецы"). Более приближается к неоднозначной трактовке образа метели, заданной в предисловии к симфонии самим автором, прочтение этого образа С.Соловьевым. Связывая образ метели с основной темой симфонии, которую он определяет как "преломление идеи мистической любви полов сквозь призму современной нам русской действительности", Соловьев подчеркивает две стороны этой темы: Душе мира, одержимой материальными силами, предстоит разрешиться или в хаос, мрак зимы (образ полковника Светозарова) или в космос, весенний свет (образ странника, Адама Петровича). Борьба Логоса с хаосом за обладание женственным началом природы раскрывается то через изображение душевной жизни трех главных действующих лиц: Адама Петровича, Светозарова и Светловой, то через изображение явлений природы. Метель для Соловьева - "как нераскрытая возможность, зов любимой женщины" (Соловьев 1908: 73-74).

Сложный, "смутный" образ снежной метели Четвертой симфонии отвечает обрисовке двойственного отношения романтиков к стихии из речи Блока о романтизме: "Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой. Эта связь со стихией есть связь романтическая" (Блок 1962 б: 366).^[xc] Эту романтическую связь со стихией, двойственное к ней отношение Белый наследует роман-тикам в ключевом для симфонии образе "Кубка метелей", вынесенном в заглавие: с одной стороны, метель в симфонии является воплощением стихийного, неорганизованного, хаотического начала, и как таковая связывается со смертью, демоническими, хтоническими, разрушительными силами ночи, рока (мотивы Светозарова), с другой, это - высвобождение из пут заведенного порядка, умертвляющей жизненной рутины.

"Потоп снегов" может быть рассмотрен как часть создаваемого в симфонии мифопоэтического "водного" пространства.^[xcii] Доминанта водного пространства может быть связана с апокалиптическими настроениями, определяющими творчество Белого начала 900-х

годов и осязательно присутствующими в симфонии. Акцентирование семантического поля воды, его постоянная экспликация (много-численные "струи", "лужицы", "ручейки", "озера", "морья", океаны", описания таяние и течения вод, отсылки к таинству крещения, построение на "воде" одной развернутой метафоры) являются выражением эсхатологических представлений о близящемся конце мира как о новом мировом потопе.^[xcii] Сопряженные с эсхатологическими представлениями о конце мира образы "кубка метелей", "потопа снегов" близки картине грядущего конца первой песни Эдды в "Прорицании вельвы":

(...) тягостно в мире,
великий блуд,
век мечей и секир,
треснут щиты,
век бурь и волков
до гибели мира (...) (Старшая Эдда 1975: 188)^[xciii]

Грядущий конец мира означает не только конец времен, но и Второе пришествие, воскресение из мертвых, конечное спасение. И именно эта сторона является превалирующей в сложном образе снежной метели. Стихия снега, снежной бури, несомненно, родственна стихии воды, но родственна она и стихии воздуха, "небу" (падение сверху, с "неба", белый, Параклетов, цвет снега, таяние снега как символ смягчения сердец - Соорег 1979: 154). Еще в большей степени, чем вода, снег выступает соединяющим элементом между небом и землей, и если "водные" конно-таци "потопа снегов" и указывают на близкий конец мира, то конец этот благой и желанный, так как за ним следует воскресение (ср. с характеристикой, которую дает Белый блоковской "Снежной маске": "где в самой пучине гибели - новая радость" - ВБ: 447).

Тема метели как одного из проявлений стихийного начала была, как известно, необычно популярна в русской литературе начала века (и не только в русской, стоит вспомнить хотя бы "The Dead" Джойса). Останавливаясь на интересе русских симво-листов к теме стихии, Д.Е.Максимов говорит о нем как о факте, очевидном не только для позднейших исследователей, но осознанном уже в литературе того времени. В числе истоков преклонения перед стихией он называет широко популярные в символистских кругах идеи Ницше о дионисизме и музыку Вагнера. Говоря об отношении Белого к проблеме стихийности, Максимов делает следующее замечание: "Борьбу со стихией вел, прежде всего в самом себе, и А.Белый, еще недавно апологет дионисизма. Эта борьба по содержанию и форме отнюдь не совпадала с той, которую осуществляли "аполлоновцы" и даже близкий к Белому Э.К.Метнер, но была - при всей своей неврастенической порывистости - энергичной и теоретически осмысленной. (...) отрицая стихийность в ее крайнем выражении, Белый не вовсе от нее отрекался, а пытался, хотя бы в идеально мыслимой форме, сочетать ее с принципом сознательности" (Максимов 1975: 54). Максимов говорит здесь о Белом начала 10-х годов. В период же создания симфоний Белый еще всецело был "апологетом дионисизма". Увлечение стихийностью, которое Максимов отмечает у Блока (Максимов говорит даже не столько об увлечении Блока стихийностью, сколько о стихии, охватившей Блока, перехлестывавшей все границы - там же: 55), едва ли не в большей степени характерно для Белого. Не удивительно поэтому центральное место, которое занимает "метельная" символика и в "Кубке метелей", и в "Снежной маске", и глубокое сродство образов снежной метели Белого и Блока. Анализируя "Снежную маску" в "Воспоминаниях о Блоке", Белый отдельно останавливается на новом для Блока образе и новом слове, вплоть до перечисления страниц, на которых оно встречается, и подсчета "метель" и "вьюг": "Слово новое -"вьюга", "метель"; (...); у ней - роговой громкий голос: "звучали рога", иль "звенели рога", иль "поют боевые рога", "слушай трубные звуки", "гуляет ... трубач снеговой"; слово "снег" шестьдесят раз проходит на сорока с лишним страницах. Здесь какое-то исступление повторений: взрыв слов!" (ВБ: 453). Повторений различных образов метели не меньше и у самого Белого. Только на первых страницах встречаются "дикие метели", "снежные вихри", "бледные вихри", "пурговая плоть", "невеста метелица", "белый столб", "белые рои", "облак снега", "вьюга - клубок серебряных ниток", "ряд снежных нитей", "снеговые знамена вечно белых отрядов", "снежный водоворот", "морозное вино", "белый ком". Голос метели Белого похож на голос метели Блока: "гремел рог пургой", "пела вьюга, свистела", "рев снега", "хохот пены". Но сходство образа метели в "Снежной

маске" Блока и в Четвертой симфонии Белого определяется не столько центральным положением образа и сходством его составляющих, сколько самим наполнением образа. [\[xciv\]](#)

И у Блока, и у Белого снежная метель, завывающаяся вьюга может выступать как темная стихия тютчевского хаоса, как начало безграничное, безудержное, разрушительное, являющее собой скрытую или явную угрозу. Отмечая в "Снежной маске" "совершеннейшее безумие повелений безумствовать, переходящее в угрозу", Белый приводит блоковские строки:

Рукавом моих метелей
Задушу.
Серебром моих веселий
Оглушу.
На воздушной карусели
Закружу.
Пряжей спутанной кудели
Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
Напою. (ВБ: 450)

Все эти образы находим и у Белого. Метель Четвертой симфонии также подчиняет себе, "обвивая" и "опутывая": "и парчовое серебро сквозной паутиной опутало улицы и дома"; "все затянулось пушистыми перьями блеска"; "белые рои (...) облепили влагой ресницы". Угрозе душающих рукавов метелей Блока соответствуют "белые рукава" и "белые мертвецы" начала симфонии или картина снежной вьюги главы первой части "Предвещения":

В окне вьюга летела ледяным скелетом, обвитым зажженной порфирой, взметенной, метущей.

Гремел рог пургой: "Вот я, вот я на вас!"

Завизжало лезвие косы, струившее снег над домами; забряцал конь алмазным копытом на телеграфных проводах.

Вздрыбился. Оборвал провод: "Горе вам, горе!" (273)

Но, как уже отмечалось выше, снежная вьюга является символом смерти, за которой следует воскресение из мертвых, конечное спасение. И именно эта символика попрания смерти смертью является доминирующей в сложном образе снежной метели как у Блока, так и у Белого. Д.А.Магомедова, рассматривая символику "снега" и "метелей" в цикле Блока "Снежная маска", связывает ее со значениями стихии, уничтожающей границы между жизнью и смертью, "радостью" - "гибелью", растворением личности в стихии, но выделяет в ней и тему апокалиптического преображения (Магомедова 1990: 260). Завывающаяся снежная вьюга выступает в образной системе мифологии всех ранних работ Белого, в том числе и "Кубка метелей", символом воскресения (Malmstad 1990: 39). [\[xcv\]](#)

Природа, по учению Соловьева, одновременно множественна и едина. С одной стороны, природа не отлична от Первоначала, в ней те же элементы, что и в Первоначале, и многообразии природы лишь повторяет многообразие в сфере идей. С другой стороны, природа отлична от Первоначала, так как эти элементы находятся в ней "в недолжном соотношении": взаимное вытеснение и борьба, "внутренняя рознь" выявляют темную основу в природе, то хаотическое начало, которое характерно для "внебожественного бытия". Но это начало разобщенности, царящее в природе, не разрушает ее; природа сохраняет свое единство, хаос постоянно укрощается самой природой, являющейся в целом подлинным космосом (Зеньковский 1991 II 1: 43-44). В книге "Россия и Вселенская Церковь" Соловьев пишет: "(...) возможность хаотического существования, от века содержащаяся в Боге, вечно подавляется Его могуществом, осуждается Его истиной, уничтожается Его благодатью. Но Бог любит хаос и в его небытии, и Он хочет, чтобы сей последний существовал (...). Поэтому Он дает свободу хаосу (...) и тем выводит мир из его небытия" (Соловьев 1969 XI: 293).

В статье о соловьевских реминисценциях у Белого и Блока Томсон утверждает, что ни Белый, ни Блок не интересовались философскими трудами Соловьева, что в Соловьеве их привлекала прежде всего горячая смесь религии, эротизма и эстетики, кладезь пророческих откровений, которые они истолковывали на свой лад (Thomson 1992: 42). Даже если согласиться с Томсоном и предположить, что ни Блок, ни Белый не были хорошо знакомы с "Чтениями о Богочеловечестве" и с книгой "Россия и Вселенская церковь", в которых

сосредоточены космологические идеи Соловьева, то, находящиеся в тесной связи с его антропологией, космологи-ческие идеи Соловьева были несомненно известны Белому и Блоку по его статье о Тютчеве, в которой Соловьев, выступая не столько как философ, сколько как поэт, возвращается к раскрытию двух начал в природе и в человеке, особенно ярко выделяя значение хаотического начала, "темной" или "ночной" стихии. "Первобыт-ный хаос" лежит, по Соловьеву, в основе бытия, это "темный корень бытия", основа мироздания: "Хаос, т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного,- вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет ее разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту. Но и введенный в пределы всемирного строя, хаос дает о себе знать мятежными движениями и порывами. Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты. Жизнь и красота в природе - это борьба и торжество света над тьмою, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила" (Соловьев 1991: 475-76). Подобно тому, как само существование в природе светлого начала космоса определено существованием темной бездны хаоса, так и в человеке идеальное начало раскрывается на фоне противоположного ему "рокового наследия" темных сил в нашей душе, демоничес-кого начала хаоса. Одну из основных заслуг Тютчева Соловьев видит именно в том, что в его изображении явлений природы ясно чувствуется, что "златотканый покров" лишь скрывает темную основу мироздания, "безымянную бездну", "древний хаос".

Как кажется, увлечение Блока и Белого стихийностью отнюдь не требовало "освобождения от тенденциозных элементов соловьевского мистицизма": признание Соловьевым "темной" стихии "действительной силой", одной из основ мироздания, "темным корнем бытия", определение сущности жизни и красоты как упорядочи-вание этого хаотического начала в борьбе с началом светлым, не находятся в противоречии ни с дневниковой записью молодого Блока: "(...) теперь - среди всех "бурь и бед и мыслей безобразных" почуялось новое веяние, пускают ростки новые силы; (и в небывалых прежде блаженных муках начинает рождаться новое, еще неведомое, но лишь смутно пока чувствуемое. Это все - дело Вечного Бога. Мы еще только смотрим, содрагаясь, и смутно ждем конца. Кто родится - бог или дьявол,- все равно; в новорожденном заложена вся глубина грядущих испытаний; ибо нет разницы - бороться с дьяволом или с богом,- они равны и подобны; как источник обоих - одно Простое Единство, как следствие обоих - высшие пределы Добра и Зла - плюс ли, минус ли - одна и та же Бесконечность" (Блок 1963 7: 28), ни с приведенными выше словами уже зрелого Блока о двойственной природе стихии у романтиков и их двойственного к ней отношения, ни с вопросами о теме метелей, которые ставит перед собой и перед читателем в предисловии к симфонии Белый.

Стихийному началу снежной вьюги соответствует та дезорганизующая функция, которую она получает в "Кубке метелей": действие симфонии происходит даже не столько на фоне метели, сколько как бы за занавесом из снега, не позволяющим рассмотреть очертания персонажей (о размывании границ предметов и сфер жизни в сборниках Блока "Нечаянная радость" и "Земля в снегу" см. Максимов 1975: 56). Снежная вьюга как бы застилает глаза, так что нельзя с уверенностью сказать, что происходит и с кем происходит, и происходит ли вообще, не привидилось ли, не игра ли это воображения, не сон ли ("потоп снегов" здесь опять-таки выступает в функции морской стихии, связь которой со сновидениями так же хорошо засвиде-гельствована, как и ее связь со смертью - Топоров 1994: 161). Таким образом создается и постоянно поддерживается напряжение между реальностью и призрач-ностью, обманчивостью реальности. Контуры героев расплываются, делаются все более нечеткими, обезличиваются, так что оказывается возможной подстановка одного вместо другого, двойничество, полное исчезновение, "таяние" образа. Метель не только не позволяет четко рассмотреть героев, она относит и их слова. Аскольдов следующим образом характеризует атмосферу симфонии: "Атмосфера, в которой протекает этот своеобразный роман, роман не столько действий и слов, сколько томлений взглядов и мистических предчувствий - есть атмосфера и физически, и духовно вихревая, мятежная" (Аскольдов 1922: 86).

Эта "мятежная" атмосфера симфонии как нельзя лучше сочетается со всеми названными выше приемами "затемнения" фабулы - снами, бредами, видениями, прозрениями, многочисленными "казалось", "будто", "точно", снятием утверждения отрицанием, использованием эллипса и неопределенных местоимений. Все моменты переплетения мира "галлюцинаций сознания" и материального мира вписываются в миф о миражном, призрачном Петербурге, прочитываются на его фоне. С другой стороны, Белый воссоздает, регенерирует этот миф, воссоздавая в симфонии типично петербургские ситуации.^[xcvii] (...) с одной стороны, хаос, в котором ничего не видно, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах и под.), с другой стороны, космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) - вплоть до ясно-видения и провиденциальных откровений" (Топоров 1993: 217-18). Внутреннее пространство петербургского текста Четвертой симфонии, построенное соответственно этой структуре, оказывается таким образом "идеально приспособленным как к "разыгрыванию" неопределенности, двусмысленности, призрачности, т.е. всего того, что связано с максимальной омонимичностью, энтропией, так и к заключениям провиденциального характера ("сверхвидимость" как гипертрофия определенности)" (там же: 218). Таким образом, даже полный "затемненный" миф о миражном Петербурге оказывается "дешифрующим кодом" "затемнений" Четвертой симфонии.

Следует, однако, еще раз повторить, что все отсылки к мифам лишь частично "высветляют" "затемнение" Четвертой симфонии. Несмотря на соотнесенность персонажей с образами различных мифов и на "дешифровку" через эту соотнесенность "задачи фабулы", симфония в своей первооснове остается в известном смысле "бесфабульной".

Примечания.

- 1 Здесь следует отметить, что положение о том, что план выражения задается у символистов "картинами современной или исторической жизни или историей лирического "я"", отнюдь не означает исторической верности изображаемого. План выражения во многом определяется соотношением с подстилающим его мифом, который отличает свобода фантазии, индивидуальность и субъективность (уже в предисловии к "Книге масок" де Гурмон определяет символизм как "индивидуализм в литературе, свободу в искусстве, отказ от классических формул и обращение к новому, необычному, даже причудливому" - Schwartz 1985: 81). Д.Е.Максимов, сопоставляя древний миф с мифом нового времени, отмечает, что если первый "не противопоставлен историческому мышлению, но подымается над конкретно-исторической сферой и питается преимущественно космогоническими и антропологическими обобщениями", то миф нового времени, художественный, поэтический миф, "пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому. (...) Поэтический миф нового времени - это построенная с помощью авторской фантазии моделирующая "вторая действительность", взятая в метаисторическом плане или превращенная в фантазмагорию, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной истории. С этим связана и символическая природа современного мифа" (Максимов 1979: 5-6).
Рассматривая миф XX века как средство преодолеть малый, "локальный" историзм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам, Д.Е.Максимов утверждает возможность большей реальности мифопоэтического начала, нежели эмпирического изображения (там же: 8). В напряженной субъективности литературы нового времени он видит возможность произвола, способность исказить картину действительности. Он не исключает, однако, что это искаженное субъективным восприятием художника изображение действительности может глубже проникать в суть вещей, чем правдивое и фактологически верное описание: "И вместе с тем эта литература может преломлять содержание действительности в таких фантастических, гротескных, гиперболических образах, которые, противореча эмпирически воспринимаемому порядку вещей, воспроизводят их объективно-субъективную, т.е. пропущенную через

человеческое восприятие сущность точно и обобщенно - иногда даже более точно и обобщенно, чем это осуществляется средствами эмпирически-ориентированного искусства" (там же: 18).

Эту возможность искажения реальности в искусстве нового времени не учитывает Роджер Киз, не принимающий последнюю симфонию Белого именно из-за отсутствия в ней референционного кадра нескончаемых символов и лейтмотивов, которые, никак не связанные с действительностью, лишь "кивают" друг на друга: "In a successfully realized work of art, symbolic meanings (...) will overlie empirical ones, but they will not falsify or contradict them; the symbolic will thus be motivated by the empirical and will at the same time raise the empirical to a higher level of abstraction that comprehends it. Where this union of concrete instance and abstract implication fails to take place or is only partially accomplished - where, in other words, the empirical plane is falsified or distorted by an abundance of unmotivated symbolic implication - there we may suspect that the biographical author is gratuitously inserting abstractions into his text without embodying them in imaginative form" (Keys 1996: 138-39).

- 2 В этой гетерогенности символических мотивов проявляется, по Мелетинскому, та же природа модернистского мифологизирования, что и в многократном дублировании персонажей образами из различных мифологий, литературных и исторических источников: "В отличие от подлинного мифологизма в древних культурах это мифологизм второго, третьего и т.д. порядка, своего рода мифологизм вообще, отвечающий потребности универсальной символизации и одновременно выражающий нивелированность, безличность отдельных лиц и предметов в мире современного отчуждения. Тот же пафос универсальной символизации вечных метафизических начал в историческом плане оборачивается концепцией циклических повторений" (Мелетинский 1976: 317).
- 3 Вопрос ориентации на германскую мифологию, прежде всего на то ее осмысление, которое она получила в творчестве Вагнера, будет рассмотрен в следующей главе.
- 4 О мифологизме как инструменте структурирования повествования см.: Мелетинский 1976: 296, 307, 326. Очевидно, первым или одним из первых, кто отметил структурирующую роль мифа в модернистской литературе, был Элиот. Не случайно его рецензия на только что вышедшего "Улисса", в которой он прямо связывает необычайную важность романа для всей последующей литературы с обращением Джойса к "мифическому методу" (mythical method), озаглавлена "Ulysses, Order and Myth". Элиот превозносит "мифический метод", который открывает перед художником новые возможности, будучи средством упорядочивания, структурирования хаотичной и фрагментарной картины современного мира: "In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr Yeats, and of the need of which I believe Mr Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. (...) Instead of a narrative method, we may use the mythical method" (Eliot 1923: 483).
К "мифическому методу" обращается в "Бесплодной земле", вышедшей в том же 1922 году, и сам Элиот, что не удивительно, учитывая, что он, как и Джойс, ищет в это время пути структурирования хаотического и фрагментарного материала. Фрагментарность, несвязность образов, отсутствие четко прослеживаемой фабульной линии, неясные, "смазанные" голоса, переходящие один в другой, отсутствие диалога создают "затемнение" "Бесплодной земли", аналогичное "затемнению" Четвертой симфонии. Недаром первые читатели не видели в "Бесплодной земле" ничего, кроме "a heap of broken images" (Traversi 1976: 18). Как и в Четвертой симфонии, где "мир галлюцинаций сознания" постоянно сливается с миром материальным, сон и реальность переплетаются в "Бесплодной земле", образуя форму, "poised between reality and hallucinations". Затемняющую, вуалирующую функцию, которую выполняет в Четвертой симфонии метель, не позволяющая рассмотреть очертания персонажей и относящая их слова, в "Бесплодной земле" выполняет туман, причем и Белый, и Элиот постоянно варьируют эти нечеткие образы: "бархатно-мягкий день, заснеженный белыми пятнами" переходит в симфонии Белого в "бархатно-мягкий закат, испещренный дымными тучами"; "the brown fog of a winter dawn" становится "the brown fog of a winter noon". Возникающее сходным образом "затемнение" и снимается сходным образом - обращением к мифу, правда, снимается лишь частично и только тогда, когда читатель в состоянии идентифицировать миф (недаром Элиот снабжает "Бесплодную землю" обширным примечанием). Определенные параллели можно отметить и в символике Белого и Элиота, в используемых ими мифологемах: оба они обращаются как к прямым цитатам из Вагнера, так и к связываемой преимущественно с Вагнером теме любви-смерти; одной из тем как симфонии, так и "Бесплодной земли" является тема явления Христа, "the third who walks always beside you"; у Белого повторяется мотив "теней", у Элиота - "shadow past" - "shadow future"; и в симфонии, и в "Бесплодной земле" возникает гадалка, предсказывающая будущее и смерть; и у Белого, и у Элиота важная роль отводится теме воды, которая связывается со смертью, - отсюда и общность образов дельфина, мертвого мрамора и т.д.
- 5 Представление о Христе как о "втором Адаме", "новом Адаме" идет от Павла, видевшего их общность в искушениях, которым они подвергались сатаной. Борьба с искушением является одним из моментов, сближающих Адама Петровича с его библейскими тезками.
- 6 Говоря о связи образа Софии с образом Богородицы, Аверинцев опять-таки отдельно останавливается на пассивности: "Добродетели девы Марии - совершенная чистота и то пассивное женственное послушание, которое выражается в словах: "Се раба Господня, да будет мне по слову Твоему",- суть специфические "софийные" добродетели, соответствующие ветхозаветному образу "чистого зеркала". Умозрительная мариология начинается в Византии с Ефрема Сирина, прославлявшего Марию как безусловно непорочную и сияющую "несравненным изяществом" этой непорочности дочь человеческую, в которой род человеческий

- получает освящение. Но особый расцвет софиологическое осмысление образа девы Марии получает с VI-VII веков (Аверинцев 1972: 40-41).
- Кристева подчеркивает пассивность всех четырех аффектов Бернара Клервоского, в том числе и христианской любви: *Ipse dat occasionem, Ipse creat affectionem* (Kristeva 1991: 178).
- 7 Ср. с повторяющимся у Пушкина образом "тени зари" ("Недвижный страж дремал на царственном пороге...", "Герой", десятая глава "Евгения Онегина"). Возможно, что к этому "непостигаемому", по определению Ходасевича, пушкинскому образу, ассоциируемому с Люцифером, восходят светозаровские "тени" симфонии Белого. Конечно, связь эта совсем необязательна: "тьень" может быть связана с дьяволом и через ассоциации с "темным", со смертью (тени - души мертвых), через представление о потере тени после продажи души дьяволу и через представление о тени как о чем-то несамостоятельном, всецело зависящим от света, подобно тому, как Люцифер есть всего лишь жалкое подобие и подражание Божественному свету.
 - 8 В разборе третьего тома стихотворений Блока Белый, приводя постраничный перечень образов смерти, отмечает всеохватность этой темы: "смертью пронизано все; смерть стоит над всем". Самое страшное в этих блоковских образах смерти кроется для Белого в том, что это "смерть прижизненная; (...) мертвец не укладывается в могилу, а бродит среди живых" (ББ: 587). Светозаров своей мертвенностью напоминает образы блоковских "живых мертвецов" (ср. "спешит мертвец: на нем изящный фрак" или "увядший цвет в петлице фрака бледнее уст на лице мертвеца" или "как тяжело ходить среди людей и притворяться непогибшим").
 - 9 Приравнивание живого полковника смерти, последовательно проводимое в повторениях, ведет к возникновению многочисленных оксюморонов или сочетаний, в которых присутствует антитеза: "Отраженный измученный лик, (...) там мертво плясал и там кивал насмешливо" (297); "и у стального зубца, копия, вздыхала мертвая голова" (297); "из-под меха, свалившегося на лакея, вылезла мертвая, серая вешалка и прошла в ресторан" (365).
 - 10 Оба мотива, и мотив смерти, и мотив времени, переплетаясь с мотивом владычества, царения (император и т.д., сатана как один из владык), могут быть возведены к одной из наиболее часто цитируемых строф Соловьева:

Смерть и Время царят на земле,-
Ты владыками их не зови (...) (Бедный друг!)
 - 11 Отрицательные коннотации получает и непосредственно связанный с мотивом времени (и с другими мотивами Светозарова) мотив прошлого:

Странник сказал: "Этo караулит прошлое на границе дряхлого мира" (...)
Она отвернулась от прошлого с отемненным сердцем. (403)
Она сказала: "Наше прошлое - тень пробежавшего зверя.
Вместе с нами в метели тащится зверь, провожая на родину. (...)" (405)
 - 12 Представление о мире как о "бесконечной линии причинности, развернутой во времени", и о приближающемся конце как конце времени и пространства соединяется Белым с апокалиптической клятвой и в "Священных цветах": "Мир сей возникает в формах времени и пространства. Перемена этих форм для нашего непрекратившегося сознания изгладит образ "мира сего". (...) Кто из нас выйдет за время, тот скажет со Христом: "Я уже не в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче святой" (СкМ: 208).
 - 13 Детальный разбор этих статей и анализ отражения идеи спирального развития времени в романе "Петербург" см.: Maguire, Malmstad 1987. На том значении, которое приобрела концепция "вечного возвращения" в русской литературе в начале XX века подробно останавливается Д.Максимов. Естественно, что здесь он не обходит стороной и Белого: "В потоке размышлений и творческих реализаций Андрея Белого идея мирового круговорота была еще значительней и весомей, чем у Мережковского и тем более Бальмонта (особенно во второй и третьей симфониях), причем его эмоциональное отношение к самой концепции "возвратов" имело сложный характер. Возвращение к "возлюбленной вечности" осмыслялось Белым как благо, но бесконечность эмпирических повторений земной жизни его ужасала" (Максимов 1975: 79). Максимов ссылается здесь на представление Белого о том, что все развитие современной культуры есть не что иное, как движение по кругу. Это представление, отраженное в его статье "Круговое движение", вызвало резкую критику Ф.Степуна, выступившего с ответной статьей "Открытое письмо Андрею Белому по поводу статьи "Круговое движение".
 - 14 Представление о времени как "накопляющемся" может быть соотнесено с идеей отца Белого, высказанной им в статье "Основные начала эволюционной монадологии", напечатанной в 1893 году в журнале "Вопросы философии и психологии". В этой статье Н.В.Бугаев утверждал, что прошлое не исчезает, а накапливается, в результате чего мир все более и более совершенствуется (Лосский 1991: 210). В симфонии Белого эта идея "накопляющихся" времен получает выражение в образе "чаши", "кубка":

Прыснул ветер медович златогонный чернометными тенями тучек:
"Дни текут. Времена накаплиются. Надвигается незакатное, бессрочное. (...)" (320)
Когда убежало солнце, ветерок пронес в свисте парчовые ризы всех вещей:
"Дни текут. Времена накаплиются. Надвигается незакатное, бессрочное. (...)" (329)
И рог грянул:
"Время не терпит. Оно бежит.
Чаша чарами переполнилась. Как бы чары не плеснули (...)" (314)
- Косвенным свидетельством того, что интерес Белого к философской проблеме времени, к различным подходам к ней и различным ее разрешениям во многом, очевидно, был обусловлен самой атмосферой родительского дома, разговорами и спорами, которые вел его отец, захваченный с конца 80-х годов работой Психологического общества, с Н.Я.Гротом и Л.М.Лопатиным, руководителями и деятельнейшими участ-

никами общества, могут быть посвященные отцу строки автобиографической поэмы Белого "Первое свидание":

Ты говорил: "Летающие монады
В эонных волнах плещущих времен..."

Вспоминая свои тогдашние впечатления о спорах отца с Н.Я.Гротом и Л.М.Лопатиным в "На рубеже двух столетий" ("имена Грота, Лопатина звучат постоянно"), Белый пишет: "Вероятно, детские воспоминания оставили след, когда позже знакомился со статьями "Вопросов философии и психологии", я искал статей определенного содержания, воображенного ребенком; вот почему еще позднее я разделял взгляд на причинность Шопенгауэра; освобождение от причинности и закона основания познания было пережито за много лет до понимания этих проблем (...)" (НРДС: 232).

Редактором "Вопросов философии и психологии" в момент выхода "Основных начал эволюционной монадологии" был Грот, с 1894 года журнал становится изданием Московского Психологического общества и выходит под редакцией Лопатина. В 1896 году в "Вопросах философии и психологии" публикуется статья Лопатина "Понятие о душе по данным внутреннего опыта", в которой также затрагивалась проблема времени. Исходя из предпосылки, что время не может быть наблюдаемо и понято тем, что само по себе временно, Лопатин доказывает сверхвременную природу нашего я. По мнению Лопатина, все, что происходит во времени, носит характер "непрерывного исчезновения" (Лосский 1991: 209-10). Белому должна была быть известна эта статья Лопатина, хотя бы из-за стихотворения Соловьева "Панта рей", посвященного Лопатину и содержащего шуточный ответ на утверждение Лопатина о том, что личность, рассматриваемая им как субстанция, обладает неизменным, постоянным содержанием, которое не может быть унесено "рекой времени".

- 15 Как художественное иносказание апокалиптической "клятвы", "что времени больше не будет", рассматривает символ возвращающегося прошлого и Аскольдов, не связывая его, однако, с движением по спирали. Символ временной струи, которая бьет в подставленную чашу, является, по Аскольдову, "излюбленным лейтмотивом всей IV симфонии" (Аскольдов 1922: 85-86). Этот мотив переходит и в письма Белого. Так, он повторяется (наряду с другими мотивами симфонии) в письме к Флоренскому от 28 июня 1904: "Падают, падают дни - матовые жемчужины - в чашу безвременья. Разлетаются - одуванчики. Начало сливается с концом. Остается одно - неизменно вечное, старое, и новое во все времена. (...) Теперь дни - созревают колосья, развиваются волны опьяненных колосьев многопенным шелестом прибоа. Пройдет еще немного дней - и ржаное золото опустится, тяготеть. И светозарные волны солнечных лучей пахнут медовым, золотым, как абрикос, ветром: вот закрутилась пыль на дороге, и ветренный шепот: "Вот и Я близко" (Флоренский 1991: 30).
- 16 Ср. с тем же комплексом у Вяч. Иванова:
Не из наших ли измен
Мы себе сковали плен,
Тот, что Временем зовет
Смертный род?
Время нас, как ветер, мчит,
Разлучая, разлучит,-
Хвост змеиный в пасть вберет
И умрет. (Иванов 1987 3: 544)
- 17 По де Фрису, "фонарь" символизирует личный, а не космический свет; знание, а не мудрость; правду, а не истину (De Vries 1976: 290).
Подтверждение трактовки образа фонаря как символа искусственного, холодного света, как отражение божественного света или подражание ему, можно найти у самого Белого, который приводит образ фонаря Четвертой симфонии как иллюстрацию к рассказу о своем еще детском символизировании: "(...) в годах я непрестанно символизировал; и доходил до большего и большего совершенства реализовать мои символы; это сказало позднее в том, что натуралистические образы в книгах моих выглядят, как символы; и обратно: символы мои ищут себе натуралистической подкладки (НРДС: 228-9). В комментарии к этому отрывку А.В.Лавров приводит слова рукописи (после точки с запятой), вычеркнутые из белого текста: "в результате: уличный фонарь верещит голосом полковника Светозарова ("Кубок метелей"); Светозаров символизирует искусственное освещение, являясь "старой луной" (НРДС: 508).
- 18 В этом контексте любопытно отметить возможную параллель с пушкинскими строками о Наполеоне, с повторяющимися в них мотивами явления-исчезновения, света-тени, зари-угасания. Именно на этих мотивах, которые В. Ходасевич возводит к державинскому стихотворению о волшебном фонаре, построенному на эффекте внезапного появления и исчезновения "тени-призрака", и строится апокалиптическая трактовка образа Наполеона, ассоциативная линия Наполеон-Люцифер (см. Гаспаров 1987: 24-25; Ходасевич 1937: 92-95; Вацуро 1994: 82-84).
- 19 В своем разборе третьего тома стихов Блока Белый отдельно останавливается на теме "пустоты". В приводимом им длинном перечне блоковских "пустот" и созвучные его собственному образу "пустые очи" (ВБ: 585-586).
- 20 Павел Флоренский в письме к Белому от 31 января 1906 года восторженно отзывается об отражении солярно-лунной мифологии в симфонии, причем, прямо связывает ее с фигурой Светозарова: "Вот хотя бы Ваши Светозаровы и К. Да сознаете ли Вы, что Вы лучше выясняете ими сущность солярно-лунных мифов, лунного астартизма, приливов и отливов души от тяготения месяца" (Флоренский 1991: 43).
- 21 Очевидны и параллели между образом Светозарова-месяца и образом месяца из блоковской "Нечаянной радости", о котором Белый пишет: "Всюду - шурый, изогнутый, перекирвленый и мертвый гримасник: таков этот месяц; а то же, что под ним, то есть - чувственность" (ВБ: 379). Если у Светозарова повторяются мотивы

отраженного света луны или фонаря, света холодного, недоброго, то у Блока месяц - "зловещий фонарь", мертвенность Светозарова-месяца параллельна мертвенности месяца Блока:

Кто там встанет с мертвым глазом
И серебряным мечом?

(Меч, кстати, тоже является атрибутом одного из двойников Светозарова). Даже "кривой рот" Светозарова напоминает блоковский месяц, который "искривил свой рот".

Анализируя образ месяца "Нечаянной радости", Белый соотносит его с самим Блоком, во всяком случае, со своим восприятием Блока того времени: "Этот лейтмотив месяца стихотворений А.А. - все срывающий скепсис, подозревающая человека улыбка, граничащая с издевкою и впечатление от него самого того времени - впечатление от ущербного месяца: деланная улыбка, зеленоватый отблеск мутнеющих глаз (...)" (ВБ: 380). Можно предположить, что это впечатление от Блока и образы месяца в "Нечаянной радости" наложили отпечаток и на образ месяца-Светозарова.

- 22 Ко времени написания Лосевым "Диалектики мифа" приравнивание лунного света электрическому становится довольно расхожим. Так, у Брюсова уже в 1898 году стихотворение "Месяца свет электрический..."; в стихотворении того же 1898 года "Когда сижу один и в комнате темно..." также развивается параллель фонарь-луна: две строфы стихотворения заканчиваются "Фонарь, безвестный друг! ты близок! ты со мной!" и "Луна, заветный друг! ты близко! ты - моя!"; стихотворение "Сумерки" 1906 года начинается со строк "Горят электричеством луны/На выгнутых длинных стеблях".
- 23 Соединение "гения" со "статуей" и "мрамором" наводит на мысль о возможной связи этого образа Белого с "безносными гениями" из пушкинского "Когда за городом, задумчив, я брожу..." - статуями на столичном кладбище.
- 24 Русские крестьяне не пускают собаку в дом, чтобы не осквернить его (дом, как и церковь, является чистым местом) и не оскорбить присутствующих в нем ангелов. Подобно тому, как предписывалось разломать печь, если в ней умер пес или оценилась сука, требовалось переосвятить церковь, в которую убежала собака, и до реформ патриарха Никона в Московской Руси существовал специальный "Чин на очищение церкви, егда пес вскочит в церковь или от неверных войдет кто". Уже в самом названии этого чина налицо связь пса с язычником или иноверцем, которая прослеживается и в Новом Завете ("Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на древо жизни и войти в город воротами. А вне - псы и чародеи, и любодее и убийцы, или идолослужители и всякий любящий и делающий неправду" - Апок.22,14-15). Связь пса с антихристианским наглядно проступает и в обозначении иноверца словами "пес" или "собака" (устойчивое фразеологическое сочетание "собака татарин", выражения "песья вера" или "собачья вера", означающие безверие или отклонение от "крещеной", т.е. христианской веры, выражение "собачья смерть" для смерти без покаяния), в представлении о том, что у собаки, как и у иноверца нет души, что они не попадают на Страшный Суд (ср. русское поверье: "У татарина, что у собаки - души нет, один пар", в несколько измененном виде это представление отражено и в байроновской "Надписи на памятнике ньюфаундлендской собаке": "Denied in heaven the soul he held on earth"), и поэтому их нельзя хоронить на кладбище, а надо отдавать "псам на снедение", в ритуальных заклятиях и проклятиях, в ритуальном сквернословии, принятом в "нечистые", "песьи" дни (о мифологии пса см. Успенский 1994 II: 84-99, 107-109).
- 25 В несомненно известной Белому третьей рецензии на выпуск "Русских символистов" Вл. Соловьев, полностью приведя этот "шедевр знаменитого Метерлинка", акцентирует образ "собак секретного желанья", обыгрывая его в словах о строгом читателе, у которого уже давно "зааяла в сердце собака секретного желанья", и о собственной "критической своре" (Соловьев 1991: 516). И.П. Смирнов возводит к этому брюсовскому переводу Метерлинка строку "...потяги-ваясь, задремлю, сказав - тубо - собакам озверевшей страсти" из "Письма Татьяне Яковлевой" Маяковского (Смирнов 1978: 193).
- 26 Здесь мы видим не только метафорическое уподобление полковника шинели или, скорее, шинели полковнику, но и явную аллюзию "Шинели" Гоголя. Так, при одном из первых появлений полковник "рвался в пургу бобровым воротником".
- 27 Можно, конечно, говорить о традиционности соединения этих мотивов в образе сатаны. Mario Praz, анализируя в "The Metamorphoses of Satan" образ мильтоновского Сатаны, также отмечает в нем не столько гордость и мстительность, сколько именно сочетание этих черт с горечью утраты:
- ...his face
Deep scars of Thunder had intrencht, and care
Sat on his faded cheek, but under Browes
Of dauntless courage, and considered Pride
Waiting revenge... (Paradise Lost, i, lines 589-604)
- ... his baleful eyes
That witness'd huge affliction and dismay
Mixt with obdurate pride and stedfast hate. (lines 56-58) (Praz 1966: 75)
- Общим между Сатаной Мильтона и Светозаровым является и героическое начало, присущее Люциферу как типу: Светозаров предстает "геройским изваянием" (297), неоднократно упоминаются его ордена и медали.
- 28 Примечательно, что Белый видит символ в событии, в фабульной линии, не делая различия между *символом* и *мифом*, как, например, Вяч. Иванов, понимавший символы как имена, соотнесенные с мифом, но не обладающие их динамикой и событийностью.
- 29 К этому времени относится и тяготение Белого к "религиозникам", к Мережковскому, Розанову, Добролюбову, Тихомирову, Шмидт, о котором он подробно вспоминает в "Начале века" (НВ: 155-163). К этому же времени относится знакомство Белого с Флоренским, Эрном и Свенцицким и совместное основание ими пятой секции

- секции истории религии - студенческого Историко-филологического общества при Московском университете (Иванова, Ильюнина 1991: 8).

- 30 Белый в некоторых случаях отклоняется от хронологии. Так, призыв к спящим предшествует у него Тайной вечере, а созерцание Марией пустой могилы следует за моментом узнавания Христа.
- 31 О всеобщей охваченности апокалиптическими умонастроениями Белый рассказывает в "Начале века": "Владимир Соловьев отразил Апокалипсис в субъективном чувстве конца, охватившем его; а потом и многих интеллигентов: без почвы; Апокалипсис культивировал Розанов, но разбазаривал чувство конца, "катастрофу", в раскрытие "тайн" половых, сочетая с ним Ветхий завет; в Апокалипсисе толкователи видели: и бытие, и его антитезу: конец бытия; для одних Апокалипсис стал символом краха культуры; в Д.С.Мережковском двоился он (...); и шлиссельбуржец Морозов в то именно время измерял в заточении астрономический смысл Апокалипсиса; им в Нижнем бредила Шмидт; соблазнился им Блок" (НВ: 156). О возникновении в обществе "нового религиозного сознания" свидетельствует в своих воспоминаниях о Религиозно-Философских Собраниях (1901-1903гг.) и Зинаида Гиппиус: "Это были глухие годы. Перелом назревал, но переломы внутренние не совершаются по частям, происходят "неприметно". И даже к началу 1900 года в русском культурном интеллигентном обществе все, как будто, оставалось по-старому... Однако в молодом поколении, в литературе преимущественно, давно шли сложные процессы, намечались новые линии, совершались новые разделения и новые соединения. Чистого эстетизма, которому впоследствии суждено было совершенно отколоться от "заветов" интеллигенции и зажить самостоятельной жизнью, тогда не существовало. Он находился в ближайшем соприкосновении с другим течением - символизмом. Так или иначе, всю эту молодую часть русской интеллигенции объединяло одно: отрыв от главной основы мироздания "отцов" - позитивизма. Поскольку этот отрыв оставался в области искусства, литературы - он мог лишь создавать художественные ценности. Он их и создавал, но в попутном, совершенно естественном стремлении к дальнейшему: положить другой краеугольный камень в основе общего своего мировоззрения. Это и привело часть молодой интеллигенции к "новой форме исканий" - религиозной" (Гиппиус 1991: 99-100). Гиппиус вспоминает о докладе Тернавцева, богослова-эрудита, пламенного православного церковника, с которым он выступил на последнем заседании. В докладе "О дог-мате" он связывал конец истории с постановкой вопроса о христианстве как Откровении: "(...) самым роковым вопросом является ныне вопрос о христианстве как Откровении, и о новых в нем откровениях. Это вопрос вопросов. Вопрос "обо всем". Праведная земля, обетованная Богом, - вот какой тайне наступает время открыться. Само появление этого вопроса показывает, что мы стоим на краю истории" (там же: 138).
- 32 Чувство конца - одна из постоянно возвращающихся тем в переписке Белого с Флоренским. Так, в письме от 28 июня 1904 года Белый пишет: "Чувство конца, апокалипсичность, есть, по-моему, один из вернейших показателей нашего христианства (дерзаю так говорить, лично сознавая, что мое чувство "христианства" есть чудесная и незаслуженная милость Божия). Мир сей - в пространстве и во времени, и языческому сознанию совершенно уместно говорить о феноменальности всяких переживаний, ибо "чувство безвременности, конца есть залог и вместе с тем начало того, что "проходит образ мира сего" - конечно, это мир (с маленькой буквы), а не Мир. Чувство конца указывает нам, что мы из "мирских" становимся "мировыми" гражданами. Купаться в ветрке, пить аромат вселенной, целовать золотые усики колосьев - уже это все показывает, что мы отныне заинтересованы не только делами людскими (общественность), но и Божьим делом. (...) Чувство конца создает из граждан мирограждан, а ведь мирогражданство и было той основой, на которой воздвиглось христианство, как преодоление "мира сего" (бесконечность, непрерывность, пространство и время). (...) очищение всегда постепенно, и в этом смысле конец для очищающихся есть все растущая сладость чувства безвременности и Христова Приближения (по крайней мере таково первое влияние конца) (Флоренский 1991: 30-31).
- В письме Флоренскому от 12 августа 1904 года Белый снова возвращается к охватывающему его ощущению конца ("... и опять, и опять хватаюсь за Владимира Соловьева и весь день бываю объят чувством конца") и цитирует строки из соловьевского "Сна наяву", который заканчивается словами: "Конец уже близок: нежданное сбудется скоро" (там же: 35).
- 33 Именно с Апокалипсисом Белый связывает "коллективный процесс свободной символизации переживаний", не ограниченный ни индивидуальным мистицизмом, ни догматизмом: "Соединение отвлеченного понимания основ общественности с религией - такое соединение может разрядиться коллективным процессом свободной символизации переживаний, т.е. религией - (...) Вот отчего вопрос о религиозной общественности, выход религии из индивидуального мистицизма (протестантские мистические секты) с одной стороны и из универсального догматизма с другой (католичество, православие) в общественную теургию есть преимущественно выход к Апокалипсису, ибо тут начинается действительная и окончательная борьба со Зверем, а также образованная третья религия - религия человечества: Человечество читается как индивидуальное существо. Прежде были религии Отчества и Материнства (Ветхий Завет, так называемое язычество), была религия богочеловечества (Новый Завет). Теперь наступает соединение заветов в Завет последний - приближается Дух Утешитель. Образуется полная религия Троицы" (письмо к Метнеру от 1-го апреля 1905 - Nivat 1977: 104).
- 34 Очевидна здесь и отсылка к стиху Соловьева "Песня офитов", в котором, думается, отразился гностический культ змеи:
- Нашу голубку свяжите
Новыми кольцами древнего змея.
.....
Чистой голубке привольно
В пламенных кольцах могучего змея.

К этому же образу обращается Блок в письме к Л.Д.Менделеевой от 13 мая 1903 года: "Весь Твой Образ в моих упругих змеиных кольцах" (Блок 1978: 133).

35 Ср. образ "полевого Христа" с "Божьим гостем" Кольцова:

Выше пояса
Рожь зернистая...
Словно Божий гость
На все стороны
Дню веселому
Улыбается.

36 В толковании Апокалипсиса эти слова читаются следующим образом: "Он первый - как Бог, и последний - как соделавшийся человеком в последние времена и отверзший нам жизнь вечную Своею тридневною смертью" (Толкование... 1901: 18).

37 Очевидно соотнесение мотива дыма и со строкой из "Знамения" Соловьева: "И гарью душею был полон весь наш храм".

38 Многочисленны в *симфонии* и отсылки к православной традиции в более широком смысле слова. Так, например, полностью вписываются в мистические традиции право-славия описания встречи Адама Петровича с "ней". Описание встречи повторяется несколько раз, и каждый раз в ней подчеркивается момент узнавания, сретения:

У поворота они встретились.

(...)

Она спрашивала взором, а он отвечал; она успокаивала, а он молчал.

Они подняли друг на друга свои очи - голубые миры - и замерли, как бы не замечая друг друга.

(...)

Точно две встречные волны столкнулись в бушующем море старины.

И вновь разбежались.

И осталось старинное, вечно-грустное.

Все то же. (263)

Они встретились. Глаза блеснули. Склонились в серебряных тенях.

Они встретились, где лампадный огонек кропил пурпуром снега, озаряя образ Богородицы.

Глаза ее блеснули любовью, когда склонилась пред ним в сквозных вуалях, в осеребренных соболях; золотую головкою клонилась желанно, пурпуровым вздохом уст затомила: это все в ней радостно пело.

Это сон сбегал с его черных ресниц. Да, на вздох ответила вздохом, на желанье - желаньем.

Столкнулись. Но разошлись. Но шаги их замерли в отдалении.

Затомила, сон сбегал; ответила вздохом: но разошлись. (...)

В ней он узнал свою тайну. Что она в нем узнала?

Она была ему милая, а он - ей.

До встречи томились, до встречи искали, до встречи молились друг другу, до встречи снились. (269-270)

Узнавание в земной жизни - узнавание лишь временное, оно не ведет к истинному единению ("столкнулись - разошлись"). "Мистическое" встречи побеждается плотским влечением, страсть ведет к забвению, неузнаванию ("Нет, вы не тот, кто мне снился"), разъединению. Истинная встреча Светловой-игуменьи и Адама Петровича-странника-Христа происходит лишь в четвертой части, в "области заочной", после воскресения (моменты узнавания и встречи вынесены в названия глав: "Вспомнила!", "Встреча"):

Она смотрела в неземное жемчужное лицо странника и узнавала никогда не забытые черты. (403)

Они коснулись друг друга бархатом глаз и будто ушли в знакомый, иссиня-синий колодезь. (410)

Прот. Сергей Булгаков в "Мистике в православии" определяет "мистический опыт" именно как "духовное касание или встречу" (Булгаков 1991: 308). Явно восходит к православной традиции образ Адама-Христа. Это не распинаемый Христос, а кроткий и смиренный, с печатью неотмирности. Духовность Адама Петровича уже в начале симфонии выделяет его в глазах старого мистика среди остальных. Тот же прот. Сергей Булгаков говорит о духовности: "(...) духовность не поддается точному описанию, однако она чувствуется при общении с имеющими ее как особая духовная сила, из них исходящая, как духовное благоухание, от них струящееся, как иная, высшая жизнь, в них открывающаяся в пределах нашей человеческой жизни. Они являют собою, что "Царство Божие внутри вас есть" (там же: 315). Именно в Адаме Петровиче мистик видит духовную силу, которая позволит ему откликнуться на зов священной любви, выйти "на брань с драконом времени":

Уноситесь же, милый, на Христовой любви, как на крыльях...

Вам дано: о, дерзните, желанный!

Вы на смерть пойдете! (...) (286)

С православной традицией, согласно которой духовные старцы, духоносные мужи являются пророками, может быть связан и пророческий дар старого мистика, раскры-вающийся в его предсказаниях: "Вы на смерть пойдете! (...) Вы любите свято,о, бойтесь, желанный: третий встает между вами!" (286), "Кто-то встает между ею и вами" (292), "Вот полковник занес над вами рок, как меч карающий./ Бойтесь его: вот бойтесь полковника" (293).

О явном интересе поколения Белого к старчеству вообще и об особом почитании Серафима Саровского пишет Бердяев: "Интеллигенты, возвращавшиеся к православию, почитали старчество и искали духовного

руководства старцев. В те годы обращенность к старцам была более характерна для интеллигенции, которая хотела стать по-настоящему православной, чем для традиционно-бытовых православных, которые никогда от церковного православия не отходили. Старцев почитали не только новые православные, но даже далекие от церкви теософы и антропософы. Они видели в старцах "посвященных". О старчестве создавался настоящий миф. (...) Люди искали духовных учителей и руководителей. Для православных течений того времени характерен культ св. Серафима. Монашество св. Серафима представлялось новым белым монашеством, в нем видели веяние Духа Святого. В разговорах св. Серафима с Мотовиловым видели откровение глубины православия, православного пневмоцентризма. В старчестве видели продолжение той же как бы эзотерической традиции православия" (Бердяев 1991: 185). В специальной статье, посвященной увлечению Белого Серафимом Саровским и всей традицией старчества, Джон Малмштад дает обоснованное подтверждение этих слов Бердяева (Malmstad 1990). Отголоски этого увлечения Белого можно найти в образе старого мистика Четвертой симфонии (в последней части он прямо называется "старцем"), напоминающего некоторыми своими чертами св. Серафима. Так, на связь старца с Серафимом Саровским может указывать введение мотива "сосен". В "Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря", которую "подкладывает" Белому А.С.Петровский, рассказывалось о "чуде" сосен: на следующий день после того, как Серафим обратился к Богу с просьбой дать ему знак, надо ли ему нарушить затвор, тропинка к нему была преграждена поваленными соснами. В другой раз "вековое дерево" склонилось в ответ на молитву Серафима, келья которого находилась в сосновом бору. Свидетельство того, что сосна ассоциировалась у Белого с Серафимом, можно найти и в письме Белого Метнеру: "Когда хоронили Соловьевых была метель... торчала сосна. Два раза она взрвела, взмахнув руками. Это было тогда, когда дьякон молился за них. И эту жуткую милость присутствующие называли горем. Смеялся я про себя. И Серафим прошел где-то невдалеке от нас..." (там же: 56). С "соснами" связан и старый мистик симфонии. В первой главе второй части "известный мистик, покидающий наши края, чтобы уехать в монастырь" (302), "прощался с пространством: ведь хотел кануть в затворе" (300), в восьмой главе он прощается со Светловой со словами: "И я уеду в сосны" (333), на что Светлова отвечает: "Я хочу с вами ехать на север, в монастырь./ Уезжаю отсюда к соснам" (333), в девятой главе третьей части снова возникает мотив сосен: "загадочный прохожий", "струйный старик" с "белым лицом" (белый цвет опять-таки может служить отсылкой к Серафиму, в котором, по свидетельству Бердяева, "действительно были белые лучи"), "старый, ее покинувший друг" повторяет: "Но бегите из дому, бегите, куда и я когда-то бежал - в леса, к соснам" (372). Близкое расположение женского и мужского монастырей (во второй части Светлова отправляется в женский монастырь вместе с мистиком; множество указаний на соседство мужского и женского монастырей содержится в четвертой части, уже в начале которой игуменья видит, как "монашек напал на юницу") напоминает Серафимо-Дивеевский монастырь. Хождения Светловой-игуменьи из кино-вии к старцу могут быть связаны с духовным влиянием Серафима именно на монахинь Дивеева. Малмштад, упоминая жизнеописание Серафима, приводит следующий пассаж из "Russian Mystics" Сергея Большакова: "St.Seraphim left no disciples among the monks but he greatly influenced the nuns of the neighbouring convent of Diveevo which he helped found. To these nuns he left many remarkable counsels. It may be said that the nuns of Diveevo were closer to the spirit of St.Seraphim than the monks of Sarov" (Malmstad 1990: 51-52).

В приводимой выше цитате из "Мистики в православии" одним из признаков духовности прот. Сергей Булгаков называет "духовное благоухание". О благоухании упоминается и в известном рассказе послушника Мотовилова о явлении ему Духа Божия Серафима Саровского. Любопытно, что эта маленькая черточка присутствует и в образе старого мистика. Если от сигары Светозарова исходят "темные кольца дыма", вызывая к жизни "дымового гада, влекущего воздушные кольца", то из-под сигары мистика "ароматно всклубилась" "стая прыснувших дымов" "в синем бархате вечера". Даже благоухание сигары старого мистика является косвенным свидетельством его духовности.

- 39 Мотив "пчел", многократно повторяющийся в симфонии, также несомненно связан с христианской символикой. Издревле бытовавшее представление о размножении пчел партеногенезом сделало пчелу символом чистоты, непорочности, целомудрия, девственности. Никогда не спящая пчела является символом бдительности и усердия ревностного христианина (сравнение Св.Амброзия церкви с ульем). Так как сон пчел связывался со смертью, пчела стала символом воскресения души, восходящей в Небесное Царство (Сладкоречивый Бернар Клервоский, doctor mellifluus, одним из иконографических символов красноречия которого стала пчела, использовал образ пчелы как символ Св.Духа). Как почти все христианские мотивы симфонии, мотив "пчел" связан с образом метели. Он появляется в главе "Бархатная лапа" первой части, но присутствует там еще имплицитно, в образе "белых роев":

Белые рои кружились над городом.

Смотрел: белые рои с гуденьем пролетали мимо и облепили влагой ресницы. (260)

В "Первой метельной ектении" мотив пчел выражен уже эксплицитно:

Ты, метель,- улей белых пчел: колкими пчелками впейся в море небесных колокольчиков.

Медоносные пчелки, от голубеньких они оторвутся цветков. (282)

Еще более ощутимо присутствие этого мотива во "Второй метельной ектении":

Но покинутый город то грустно обертывался, то вздыхал и нес в просторы молитвенный мед.

"Там взроился мой улей. Они там меня ждут, только и думают обо мне".

Ветер вздохнул: "Ну, только ждут".
 Поцеловал: ах! - бросил под ноги золотой рой.
 Бросил.
 И стая солнечных пчелок ринулась на него: облепила золотом ноги. (294)
 Ах, стая огненных пчел вылетала из кадила, когда он вздул его!
 (...)
 Улей видим воинов белых: медоносные пчелы Господни: сладкий они, душистый они, с душ мед,-
 молитвенный мед они собирают.
 Вьюге, вьюге сердца ваши, верные, открывайте, жадным пчелам сладость молитвенную передавайте.
 Пчелы, несите вы мед в улей, несите; и ко Господу все с мольбой усердно припадем. (295)

Мотив достигает своей кульминации в конце симфонии. В заключительной главе третьей части, как бы высвечивающей на миг победу лучезарной жены над гадом и таким образом антисипирующей конец симфонии, снова появляются пчелы:

И тогда змеборцу навстречу с земли потекли, будто светом залитые, пчелы и ярые светочи несли; к ним сверкал победительно сверкающий иерей. (381)

В "Третьей метельной ектении" "пчела", "пчелиный царь", "белый царь на крыльях золотых" является прозрачной аллегорией Христа, Второе пришествие которого приветствует "улей" пчел-христиан:

Здравствуй, здравствуй, белая пчела, из метельного улея летящая к нам о счастье жужжать, сладкий мед от сот, от сердец собирать.
 Ты, счастье, белый, медовый, восковой!
 Гласом пчелиным нам обедню прожужжи! (407)
 О пчеле пчела, о душе душа, о заре заря - жужжат, пекутся, янятся.
 Пчелы, пчелы:
 ныне вы - пчелы.
 Вы пчелиного царя в улей ведите.
 Роитесь, роитесь: скоро вылетит белый царь на крыльях золотых их улья с жужжаньем.
 За ним, братия пчелиная, летайте, на брань с осами летайте, языками-жалами мерцайте в душах темных.
 Вот с вами ваш - с зарей заря, с душой душа, с пчелой пчела.
 Приди к нам, пчела наша! (408) А.Бойчук, отмечая в "Кубке метелей" "более или менее прозрачную реминисцентную цитацию мотивов" "Петра и Алексея", возводит к Мережковскому и метафоры собиранья церкви как пчеловодства. Хотя он и говорит о возможности иных источников образов пчелиного - роевого - медового ряда (напр., о раннехристианской символике сравнений типа странник - "пчелиный царь" или "белая пчела"; об архетипе "пчела как душа умершего", отразившемся в том числе у Данте, об образе "пчел" - членов церкви, человечества, совокупной Души Мира - "Лучезарной жены", - несущих "яркие свето-чи"), мотив церкви-улья, сопровождающий появление героя на страницах симфонии, однозначно возводится им к Мережковскому: "(...) имеет смысл, вероятно, говорить даже об аллюзионности, намеке на одну из достаточно специфичных и опорных имен-но для Мережковского совокупностей ассоциаций и символических коннотаций темы апокалиптической церкви" (Бойчук 1995: 22-23).

- 40 В отличие от традиционного представления о Слове, как о вечном ипостасном Слове Божиим, от вечности бывшим с Отцом, и воплотившимся в Иисусе Христе, в комментарии к этим словам антифона дается следующее их толкование: "Сын Божий называется Словом Божиим потому, что как наше слово есть откровение души нашей, так Сын Божий открыл нам Бога Отца" (ПТМ 1907: 89).
- 41 Образ "Христа-Солнца", рассматриваемый Малмштадом как инвариант "Золотого руна" (Malmstad 1990: 42), неоднократно встречается и в письмах Белого: см. письмо к Метнеру от января 1903 года: "... величайшее счастье человечества незаметно подкралось когда-то, тихо пришло. Просияло. Улетело. Навсегда оставило оно налет сладкой грусти везде и на всем. Это счастье - Христос. Христос для всех. Никого он не забывает. (...) Не забывайте нашего Солнца. Оно близко. Оно всегда рядом" и письмо М.К.Морозовой: "Христос - наше Солнце. Солнце близится. Оно близится. Наша Радость, звезда наша - Она с нами" (Malmstad 1990: 55).
- 42 Эту строчку цитирует Белый и в письме к Флоренскому от 17 февр. 1914г. (Флоренский 1991: 49).
- 43 Эти слова могут быть возведены и к гомеровской характеристике Калхаса, ведавшего все, что было, что есть и что будет (Ил. I, 70), и к Гесиоду, музы которого наставляют поэта славить, что будет и что было (Гесиод, "Теогония", 32), и к Феодоту, и, конечно же, к "Трем свиданиям" Соловьева: "Что есть, что было, что грядет вовеки..."
- 44 З.Г.Минц выделяет такого рода цитаты в группу "сокращенных знаков-указаний на тот или иной "чужой" текст" (Минц 1973: 393-94).
- 45 Зоя Юрьева видит в самом использовании у Белого образа ризы указание на пресу-ществление, преобразование (Yurieff 1980: 122). На мой взгляд, не только риза является указателем на возможное преобразование. Все обрядовые одежды, особенно, различного вида покровы, скрывающие "сущность" (напр. "сквозной омофор", "порфира"), указывают на возможность перевоплощения, т.е. обнажения "сущности". Недаром порфиру сопровождают два глагола: "облечь" и "снять": "то не была на ней снежная шапка - то атласный клобук воздушной матери-игуменьи, с вуалью дней, свеянной в былое" (366); "то не была его запорошенная

- скуфейка: то алмазная митра святителя полевого (...) И не саван лопастью за плечами у него был: то безвременно у него замывалось с плеч туманными пятнами времен и сроков" (395).
- 46 Как явствует из заметки, напечатанной в седьмом номере "Перевала" за 1907 год, ко-сцунственным Белый считал не только заглавие, но и собственно "Нечаянную радость": "И вот во втором сборнике... вместо "Сиянья красных лампад" мы видим болотных чертенят... Вместо храма - болото, покрытое кочками... Нам становится страшно за автора..."; "Страшно, страшно, идти больше некуда в отчаянии, когда и в "Нечаянной радости"... приходит к поэту все тот же оборотень..." (А: 463).
Позднее, вспоминая о том, что заглавие казалось ему кошунством, Белый признает неправоту своей "легкомысленно внешней" оценки "Нечаянной Радости" (ВБ: 447).
- 47 Ср. высказывания Блока в июньских письмах 1905 года к Е.П.Иванову: "Но я ни за что, говорю вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу. Я Его не знаю и не знал никогда"; "Никогда не приму Христа" (Блок 1963 8: 131), в письме от 17 февр. 1909 к В.В.Розанову: "я не пойду к пасхальной заутрене к Исакию..." (там же: 275) и многие др. примеры, рассмотренные Флоренским и Вейдле (см.Топоров 1977: 371).
- 48 Позднее стилистическое и тематическое несоответствие в изображении Белым "бессоз-нательного пролетария" в "Петербурге" вызовет сходные упреки Воронского: "Это совершенно безвкусный и антихудожественный шарж, и следовало бы подивиться, как мог допустить его Белый, хотя бы в первом издании "Петербурга". (...) Его рабочие и крестьяне говорят невозможным, исковерканным языком, как они давно уже не говорят: "эфтаго самого", "тудишшса", "евво", "коншается", "ошшо"; все эти словечки совершенно невыносимы в контексте ритмической прозы Белого, в этом словесном блеске, в утонченном и благородном построении фразы,- как будто парчу облили тухлым сырым яйцом" (Воронский 1980: 48).
- 49 С исихазмом - мистическим течением монахов-молчальников, наиболее последовательным сторонником и проводником которого в России был Нил Сорский, может быть связано и *неговорение* героев симфонии. Ссылаясь на своих предшественников, Нил Сорский последовательно переводит "исихазм" как "безмолвие", вкладывая в него и значения "покой" и "отрешенность" (об идее молчания у Нила Сорского см. Maloney 1973: 111-13, о исихии 117-18). В симфонии старый мистик собирается "кануть в затворе" - Нил Сорский, основав скит после возвращения из Палестины, Константинополя и Афона, отдался замкнутой, уединенной жизни и составлению "Устава скитского жительства". И мистик, и Светлова едут в монастырь "на север, к соснам" - с деятельностью Нила Сорского связан Кирилло-Белозерский монастырь, расположенный к северу от Петербурга, в котором происходит действие симфонии. Об исихазме сегодня существует обширнейшая научная литература.
- 50 Так, в письме Флоренскому от 17 февраля 1914 года Белый, восторженно отзываясь о вышедшей книге Флоренского "Столп и утверждение истины", ставит ее в один ряд с "Добротолубием", о котором он в том же письме пишет: "Мне теперь часто приходится обращаться к "Добротолубию"; я не устаю любить его, восхищаться ведением, которое там встречает меня (...)". Отмечая близость антропософам некоторых сочинений православной "школы", он опять-таки в качестве примера ссылается на "Доброто-любие": "(...) близко и дорого, например, многое, что встречается в "Добротолубии"" (Флоренский 1991: 46).
- 51 Отвечая на письмо Белого от 17 февр. 1914 г., в котором он, развивая мысли о различии и сходстве "школы опыта" православия и антропософии, противопоставляет "потопление ума в сердце" единству ума, сердца и воли в антропософии, Флоренский замечает: "Что же до "внезапного" потопления, которое Вы приписываете православию, то таковое признается состоянием опаснейшим и именуется прелестью, которая считается хуже всяких грехов, напр(имер), блуда" (Флоренский 1991: 52).
- 52 О метафорическом сцеплении "метель-служба" см.: Zoуа Yuriеff 1980: 122-125; о варьировании тропов как одном из важных принципов организации текста см. Кожев-никова 1992: 72. Различные способы создания вариативности обозначения, которые Н.А.Кожевникова выделяет у Белого (через соответствие прямого обозначения метафорой или сравнению, через смену сравнения метафорой-загадкой, метафоры-загадки - сравнением, через соотнесение сравнения и метафорического эпитета, метафоричес-кого эпитета и метафоры-сравнения, сравнения и метафоры-сравнения и др.), были теоретически обоснованы им в "Символизме": "Формы изобразительности неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую; в некоторых формах изобразительности совмещается ряд форм: в эпитете совмещается метафора, метонимия, синекдоха; с другой стороны, наиболее широкое определение метафоры таково, что она включает в себя синекдоху, метонимию; в эпитете синекдоха совмещает в себе и метафору, и метонимию; наконец, между сравнением и метафорой существует ряд переходов; например, выражение: "туча, как гора" - есть типичное сравнение; выражение "небесная гора" (о туче) есть типичная метафора; в выражении "туча горою плывет по небу" - мы имеем переход от сравнения к метафоре; в словах: "туча горою" сравнение встречается с метафорой; или в выражениях: "грозные очи", "очи как гроза", "очи грозою", "гроза очей" - (вместо взора), мы имеем все стадии перехода от эпитета к метафоре через посредство сравнения. (...) Один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле" (С: 442-44).
- 53 Так, в письме к Белому от 31 января 1906 года Флоренский пишет: "Вы выяснили (...) учение о грехопадении (Хандриков), сути зла и проч., лучше, чем это выясняют много-ученые специальные томы по истории религии. Хвалить было бы слишком плоско, да и кто я, чтобы высказывать свое одобрение. Но говорю о своем восхищении, потому что, читая Ваши произведения, яснее, чем в иные разы, уразумеваю интимнейшую сторону в процессах познания и религиозного творчества..." (Флоренский 1991: 44).
- 54 З.Г.Минц, говоря о "поэтике мифологемы" у Блока (правда, позднего Блока), выделяет, помимо новозаветной мифологии, русский городской фольклор (Минц 1979 А: 238). Интерес Блока к цыганским романсам, которые в исполнении В.Паниной, А.Вяльцевой, Н.Тамара, А.Д.Давыдова, Р.Раисовой, М.Вавич, Ю.Морфесси имели мало общего с подлинным стилем старого таборного фольклора, являясь типично русской

разновидностью городской, преимущественно любовной песни с приподнято экспрессивным поэтическим содержанием и довольно устойчивым интонационным строем, сформировавшимся еще в первой половине XIX века в классических напевах Варламова, Гурилева, Булахова и др. (Нестьев 1977: 484), разделяется и Белым. Блок и Белый цитируют одну и ту же строку из некрасовских "Коробейников", прочно вошедших в песенный репертуар с конца XIX века ("Коробейников" пела Панина) - Белый в "Четвертой симфонии", Блок - в финале "Песни судьбы". Помимо цитаты из "Коробейников" в "Кубке метелей" варьируются строки романса А.А.Белозерова "Уста мои молчат. В тоске немой и жгучей..." (музыка Ю.И.Блейхмана), романса А.Н. Апух-гина "Ночи безумные, ночи бессонные..." (музыка Чайковского, также - популярный цыганский романс на музыку Спиро), романса Н.В.Кукольника "Сомнение"(музыка М.И.Глинки). Ощутимое присутствие цыганского романса в симфонии Белого отражает всеобщее увлечение этим жанром на рубеже XIX-XX веков: "Вся Россия - от великокняжеских дворов до мещанского пригорода - увлекалась записями Вяльцевой, Паниной, Плевичкой и их многочисленных подражательниц. Иногда бывало, что званый прием в богатых домах начинался с прослушивания новых грампластинок" (Нестьев 1977: 484). Блок записывает в дневнике 1913 года после концерта, на котором пели Панина и Шаляпин: "Божественная Варя Панина" (Блок 1963 7: 233), восторженные отклики о мастерстве Вяльцевой содержатся в воспоминаниях Немировича-Данченко, Репина, Телешова, Скитальца, в статьях критика Кугеля (Нестьев 1977: 486). Об исполнителях романсов ожесточенно спорят (см. воспоминания тетки Блока: "Я кричала, что цыганские романсы - площадная пошлость. Аля кричала: "Несчастливые вы академики, около вас вырастет свежий куст, а вы его не увидите"), им посвящают статьи и фельетоны. Вяльцева, Панина, Зорина, Тамара, Раисова, А.Д.Давыдов, Плевичка выступают в аудиториях благородных собраний, дворянских клубов, в лучших столичных театрах и концертных залах, с огромным успехом гастроллируют по всей России. Популяризации романса способствуют грампластинки и выпускающиеся огромными тиражами дешевые песенники. Некоторые из них посвящались определенному исполнителю: так, фирма Филатова издает в 1905 году песенник "Цыганские романсы, петье А.Вяльцевой", в 1907 году сборник ""Лебединая песня" и другие цыганские песни, петье В.Паниной". Популярные исполнители цыганских романсов становятся таким образом своего рода законодателями музыкального быта масс (там же: 484).

Рассматривая отношение символизма и модерна к городской культуре и особенно подробно останавливаясь на "вписанности" в культуру модерна русского городского романса, Е.В. Ермилова объясняет увлечение символистов романсами прежде всего исполнительской манерой: "Помимо бесспорного стихийного дара, было у певиц и то, что естественно вплеталось в культуру модерна, без чего она была бы неполной: прямой выход, "переплескивание" искусства в быт, в жизнь, превращение в жизненное действие; очевидно, в песнях "сермяжной царицы" Плевичкой это было выражено не менее остро, чем в "искусстве для немногих" Олениной д'Альгейм, сводившей с ума молодых символистов" (Ермилова 1989: 108-109). Нестьев, более подробно характеризуя специфику манеры исполнения романсов, выделяет гипертрофированное подчеркивание резких горловых и чувственных низких тембров, нарочитое скандирование отдельных слогов и большую свободу темпа (Нестьев 1977: 485). С исполнительской манерой связывает увлечение Белого цыганским романсом и Э.Метнер, который в "экстравагантной напевной его читке своих собственных стихов" видит подтверждение того, что "Бугаев бессознательно всегда льнул к музыкальному цыганству" (Вольфинг 1907: 57). Песенные вкрапления в симфонии, как правило, связаны с предыдущим и последующим текстом ассоциативной связью. Так, в шестой главе второй части после сцены домогательств полковника звучит отрывок из песни "Ой, полна, полна коробушка" (отрывок из первой главы поэмы Н.А.Некрасова "Коробейники"):

Когда убежало солнце, вдали запевали:
 "Паа-жаа-лей, дуу-шаа заа-аа-эноо-бушка маа-лаа-аа" -

После сцены домогательств следует фрагмент, который начинается с описания Светловой:

Вот увлажнились очи сквозным жемчугом, и, как дикая испуганная касатка, она кричала (...) и клич ее утопал в диком кличе метелей, шелками снегов закинутом в небе призывом и смертным томлением. (356)

Метель подхватывает "клич Светловой" - и запекает романс Кукольника на музыку Глинки "Сомнение":

Метель запевала: "Ууй-мии-теесь воо-лнее-ния стра-аа-аа-стии..."

В следующем фрагменте романс подхватывает Светозаров:

"Уу-снии бее-знаа-дее-жнаа-ее сее-ее-рдее..."
 Из-за старинного рояля, из-за приподнятого попитра устало возникал полковник побледневшим от грусти лицом (...)
 "Я плаа-аа-чуу... Я страа-аа-ждуу..." (356-57)

К голосу Светозарова присоединяется голос Светловой:

(...) устами повторяла за ним слова, мокрый платочек терзала на груди (...)
 Они пели: "Дуу-уу-шаа ии-стаа-миилаа-сь в раа-ааз-луу-уу-кее". (357)

- 55 Именно самочинные переживания евангельских текстов побудили Белого, по мнению Котрелева, и к поездке в Египет и Палестину: "В том, что Белого влекло в пустыню и дальше на юг, в том, что он выбрал Египет и Палестину, не было ничего неожиданного, особенно-личного. Святая Земля в течение тысячелетий была метой русских паломников. Лично Белый был далек от православной церковности, он был захвачен зыбкими, самочинными переживаниями евангельских текстов" (Котрелев 1988: 145).
- 56 Тему сходства-различия пародии Белого и Джойса затрагивает Ада Штейнберг. Рассматривая сцену объяснения Николая Аблеухова и Лихутина предпоследней главы "Петербурга" как пародию на евангельский (?) рассказ о нисхождении Христа в ад, автор сравнивает ее с "Улиссом" Джойса. В качестве моментов сходства она отмечает такие, на мой взгляд, внешние моменты как а) искажение текста Евангелия и б) перестановку частей (и у Белого, и у Джойса нарушается хронология евангельского рассказа). В качестве моментов различия - а) трудность разграничения в "Улиссе" позиции автора и позиции героя и неясность позиции, занимаемой автором; б) различные методы создания пародии: Джойс, не будучи последователем Фрейда, использует фрейдянский "свободный поток сознания" (почему Фрейд, а не Дюжарден, которого Джойс называет в качестве своего предшественника и изобретателя метода?), посредством которого он воспроизводит поток несвязных, хаотических ассоциаций подсознания героя - Белый, последователь Штейнера, прибегает к методу "чистого отражения", который вынуждает его организовать, объяснить и соединить беспорядочные мысли героя (Steinberg 1982: 186-188).
- Наиболее интересное и содержательное сопоставление Джойса и Белого, которого Замятин назвал "русским Джойсом", дается в книге С.С.Хоружего "'Улисс' в русском зеркале". Определяя близость двух писателей прежде всего остротой их внешнего слуха и внутреннего зрения, Хоружий выводит из первого "тщательность звуковой инструментровки, пристрастие к звукописи и богатство ее приемов и форм, склонность к ритмизации прозы, и не на простых монотонных ритмах, а на сложном рисунке, порой уже с элементами музыкальной организации", "утверждение в тексте суверенности или даже примата звука" (Хоружий 1994: 171), а из второго - усиленную ориентацию на внутреннюю реальность, следствием чего является "беспримерное богатство различных форм и горизонтов сознания, образующих головокружительные смешения, смещения, наложения" (там же: 173). Остановившись на общности средств и приемов Белого и Джойса, которое, по мысли автора, совсем не обязательно выражает "некое глубинное сродство", Хоружий отмечает сквозные мотивы и лейтмотивы, служащие важной композиционной скрепой, пунктирные сюжетные нити, часто маркируемые определенным предметом или ключевым словом, воспроизведение ассоциативного механизма работы мышления, перескакивающего с одного на другое, многочисленные аллюзии, которые часто развиваются в сложные аллюзивно-ассоциативные конструкции, и тягу к гротеску, иронии и пародии. Говоря об этом последнем, Хоружий отмечает и некоторые различия. Если пародия Джойса - "постмодернистская пародия, несущая двунаправленную иронию, в адрес прототипа и в свой собственный, и тем выражающая специфику постмодернистского сознания" (там же: 173), то пародия Белого "вообще не очень пародийна: в них слабо выражен элемент снижения, развенчания прототипа, и ирония направляется всего более в свой адрес, как некое указание автора самому себе - на свою не-новизну и несамостоятельность. В подобной пародии больше самоиронии и самоуничижения, нежели самоутверждения, тем паче что пародируемые образцы - обычно из самых чтимых Белым: Пушкин, Гоголь, Досто-евский, Новый Завет. Это вполне отражает общую типологию. В авторском темпера-менте Белого - смятение и смирение; в авторском темпераменте Джойса - уверенность и гордыня. Восток и Запад. Православие и Католицизм" (там же: 174). Выявляя близость принципов поэтики Белого и Джойса, Хоружий отмечает, что сближающие моменты выступают на более позднем этапе их творческого развития, когда уже оформилась их система письма. На раннем же этапе на первый план выступают скорее оппозиции: происхождения (Белый - из профессорской семьи, по рождению принадлежит к российской культурной элите, которая была российским аналогом оксфордских культурных кругов, к которым Джойс всегда относился с неприязненной отчужденностью разночинца), типа личности (ранняя деятельность Белого неразрывно связана с символизмом, он является представителем движения, которое типологически сопоставимо с ирландским литературным возрождением - Джойс никогда не был человеком движения, кружка, группы. Его отношение к кругам ирландского возрождения - вызов, утверждение своей отдельности и отличности). Однако, наиболее радикальное отличие между Белым и Джойсом коренится в различных типах мировоззрения. Мировосприятие Белого - символистское, мистическое. Истинный символист, из всех русских символистов - символист par excellence, Белый верит в существование иной, высшей реальности, просвечивающей в этой реальности симво-лами. Джойсу все подобные воззрения глубоко чужды. Его неприятие интеллигентской мистики начала века явно прослушивается и в придуманном им слово "йогобогомут", и в сквозной теме "Улисса" об "ином мире" как опечатке (там же: 169-71).
- 57 Интересно отметить, что сходное "трение" двух сталкивающихся функций отмечается Ю.Айхенвальдом и в поэзии Вл.Соловьева. С одной стороны - молитвенность стихов ("избранные из них могли бы составить молитвенник"), с другой - ирония, эту молитвенность нарушающая, так не вяжущаяся с религиозностью, с "платонической скорбью", которой проникнуты его стихи: "Но особым недостатком Соловьева мы признали бы то, что, как ни молитвенны, как ни возвышенны, как ни прекрасны иные его стихотворения, в них вторгается не всегда уместный, но всегда ему свойственный элемент шутливости. Любитель комики, мастер смеха, обладатель каламбуров, он этим нарушает иногда то впечатление религиозной сосредоточенности, которое одно только и было желанно. (...) ему недостает - странно сказать - какой-то последней серьезности, предельного пафоса, великой односторонности; он не выступает в строгом величии, в задумчивом спокойствии мыслителя и аскета, откровениями стихов выражающего свою глубокую душу. (...) Мистик не должен бы смеяться, ибо в глубине что же смешно?.." (Айхенвальд 1994: 370-372). О том, что смех Соловьева многими его современниками воспринимался как неуместный, несовместимый с обликом мистика,

свидетельствуют заметки Блока. Говоря о потоке воспоминаний, появившихся после смерти Соловьева, Блок подчеркивает, что в них "рассказывались все чудные и стран-ные поступки". "Чудным и странным" в воспоминаниях предстает и хохот Соловьева: "Особенно о хохоте. Большею частью говорят, что хохот был странный, иногда - обидный, добродушный, акающий, почти мальчишеский; одна известная писательница, впрочем, говорила мне обратное: что хохот был страшный, что виден был огромный черный рот (хохотал, зияя черным ртом)" (Блок 1962 5: 685). Сам Блок в первом письме к Белому от 3 января 1903 года пишет о "созидающем" хохоте Вл.Соловьева (Блок 1963 8: 52).

- 58 Разделение отсылок к гностическим и христианским текстам неизбежно влечет за собой постановку вопроса о соотношении гностицизма и христианства и их разграниче-нии, вопроса, по сути, неразрешимого, так как четко обозначенной границы между христианским вероучением и гностицизмом нет. Они тесно переплетаются, накладыва-ясь друг на друга. Так, христианские образы и представления часто встречаются в гностических текстах, а гностические умонастроения уживаются с образами христи-анства не только до, но и после соборов IV в., на которых формулировался Символ Веры. Отголоски этих умонастроений слышны и позднее, в средние века и новое время, у писателей, считавших себя приверженцами христианства. В этом последнем случае на трудность разграничения гностицизма и христианства, связанных общей образностью, накладывается проблема меняющейся перспективы: так, многие, именовавшие себя христианами, позднее причислялись ересиологами к гностикам (Трофимова 1989: 167-68). Тесное переплетение христианства и гностицизма, трудность проведения между ними четкой границы находит косвенное, но оттого не менее красноречивое, выражение в попытках их определения, где одно определяется через другое. Так, в pendant знаменитому определению А.Гарнака гностицизма как "острей-шей эллинизации христианства" (дословно повторяемому Лосевым - Лосев 1990 II: 245), Ж.Киспель рассматривает гностицизм как "христианизацию греческой философии и восточного мистицизма на основе евангелия" (задолго до Киспеля эту же точку зрения на гностицизм развивал и Карсавин: гностицизм есть острейшая "христианизация эллинизма" на почве евангелия - Назаров 1991: 270).

Понятно, что подобное тесное переплетение образных систем христианства и гности-цизма затрудняет соотнесение образов симфонии с какой-то одной из этих систем. Однако, в интересующем нас вопросе, а именно, в вопросе о Софии, христианское вероучение и учение гностиков расходятся. Различие между ними заключается не только в трактовке образа Софии, но и в самом факте существования в учении гностиков мифа о падении Софии, которого не знает христианство. Это различие обусловило в данном случае возможность разграничения гностицизма и христианства и отдельное рассмотрение гностических реминисценций симфонии.

- 59 Так, свою встречу с Соловьевым и Блоком Белый видит как встречу "эсотериков, заговорщиков Духа" (представление о гностиках как обладающих тайным знанием избранных переносится символистами на самих себе. Так, Блок прямо называет символистов "немногие знающие", "символист уже изначала - теург, т.е. обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие" - Блок 1962 5: 427).
- 60 Представление Белого о религии как о широком взаимодействии различных символов сопоставимо с представлениями Соловьева о мистической Вселенной церкви как о соединении Восточной и Западной церквей, каждая из которых в отдельности лишь неполно наследует истинное христианство. Это соединение должно было дать, по Со-ловьеву, качественно новую церковь, он видел его как "соединение, так сказать, химическое, при котором обыкновенно происходит нечто весьма отличное от преж-него состояния соединившихся элементов" (Соловьев 1990: 13).
- Широкое понимание религии, свойственное Соловьеву (см., напр., признание в письме 1892 г. к В.В.Розанову: "я так же далек от ограниченности латинской, как и от ограниченности византийской... Исповедуемая мною религия Св.Духа шире и вместе содержательнее всех отдельных религий" - цит.по Зеньковский 1991 2 1: 15), становится у Белого поистине безграничным и всеобъемлющим. Так, в письме Мет-неру второй половины июня 1905 года Белый определяет теургию как "музыкально-понимаемую религию, или культ внутренней музыки" (Nivat 1977: 104). Видя в религии "систему последовательно развертываемых символов", обладающих познавательными возможностями, Белый неразрывно связывает пути развития нового символического искусства с религией: искусство - путь к познанию иной, высшей реальности, путь к "наиболее существенному познанию - познанию религиозному". В пробуждающемся интересе к вопросам религии Белый видит характерную приметку нового искусства.
- 61 Попыткой рассмотрения Четвертой симфонии в традиции гностической литературы является анализ "Кубка метелей" Ковача. Ориентация на гностический текст задана уже в самом названии главы, посвященной анализу Четвертой симфонии: "A Gnostic Exegesis". Возможность подобного подхода к тексту Белого Ковач усматривает в сходстве интеллектуального климата конца IX-нач. XX вв. и александрийского периода развития западной культуры, отмеченном самим Белым. Сходство это проявляется прежде всего в синтезе концептуального, логического мышления и мышления мифоло-гического. Верно подмечая общие черты ("затемненность", аллегоризм, возможность различной интерпретации) гностических текстов и симфонии Белого, Ковач в то же время пытается "объяснить" "Кубок метелей", наложив на него фрагмент из "Деяний Фомы". Фрагмент, выбранный Ковачем - известный гностический гимн, рассказывающий о царском сыне, посланном отцом в Египет, чтобы вернуть драгоценную жемчужину. Поддавшись мирским соблазнам, сын забывает о цели своего прихода и об отчем доме. Только после напоминания посланца отца сын вспоминает, откуда он пришел и зачем, добывает жемчужину, возвращается домой, и отец возвращает ему его сверкающие одеяния. Светлова, по Ковачу, и есть потерянная жемчужина (Ковач опирается здесь на название одной из глав симфонии - "Жемчуг в алом"), душу которой должен спасти Адам Петрович, приравниваемый царскому сыну (Kovac 1976: 264-265).

Подобная интерпретация представляется несколько прямолинейной и однозначной. При таком толковании гностический гимн обедняется и симплифицируется: теряется и значение обещанного объединения с братом-близнецом (момент этот присутствует и в других гностических текстах, например, в "Пистис Софии", где Иисус ждет встречи с братом-духом. Несомненно важность и встречи с братом-близнецом как конечного единения с духом и в Деяниях Фомы - недаром он "близнец"), и символика одежд, которые надевает сын по приходе в Египет и которые он оставляет после того, как находит жемчужину, и его сон-опьянение. Изменяются и роли персонажей симфонии: Светлова, низведенная на положение "жемчужины", лишается какой-либо возможности активного действия, в то время как Адаму Петровичу-царскому сыну навязывается роль героя-destinateur'a. Гимн о блужданиях души, забывшей о своем божественном происхождении, превращается в притчу о пришествии Спасителя.

На мой взгляд, Ковач несколько преувеличивает значение гностических учений для понимания симфонии. Гностицизм ставится им во главу угла, без него прочтение симфонии оказывается чуть ли не невозможным. Несомненно, можно возвести образы симфонии к учениям гностиков, но очевидно и то, что эти же образы можно возвести и к другим учениям. Так, например, говоря о том, что спасение человека возможно только благодаря присутствию в нем божественного по своей природе духа, Ковач ссылается на гностическую эсхатологию, согласно которой человек состоит из тела, души и духа (Kovac: 264). Действительно, христианские гностики делили человечество на "плотских" (sarkikoi), "душевных" (psykhikoi) и "духовных" (pneumatikoi), но это же деление есть и у Филона, и у апостола Павла: "Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сём надобно судить духовно. Но духовный судит обо всем ..." (I Кор.2,14-15); "Если между вами зависть, споры и разногласия, то не плотские ли вы?" (I Кор.3,3). Это же деление неоднократно повторяется и в Вл. Соловьевым. Уже в соррен-тинской "Sophie" человек как органическое единство описывается им как вмещающий в себе человека духовного (spirituel), человека разумного (intellectuel ou rationnel) и человека душевного (animique). Эта же идея троичности последовательно проводится им и в "Чтениях о Богочеловечестве". Выделяя в сущем три способа бытия - волю, представление и чувство, он выводит из них трех субъектов бытия - чистый дух, ум и душу. Различные соотношения воли, представления и чувства в каждом из божественных субъектов Соловьев поясняет на примерах их различного соотношения в людях духовных, людях ума и людях душевных (Соловьев 1966 III: 109). Описывая далее божественное целое как состоящее из живых сил с определенным индивидуальным содержанием, он опять-таки выделяет три разряда сил, образующих три сферы божественного мира: сферу чистых духов, в которой действуют силы с преобладающим началом воли, сферу умов, в которой действуют силы второго рода - умы, и сферу душ, в которой действуют силы третьего рода - души (там же: 117).

- 62 С учением гностиков связывает соловьевскую Софию и Борис Томсон, причем делает это очень прямолинейно, без каких-либо оговорок: "The concept of Sophia goes back to the Gnostics who were preoccupied by the separation of spirit and matter that had followed the Creation (...)" (Thomson 1992: 39). Зеньковский возводит софийное учение Соловьева к мистике: "Чрезвычайно и многообразно было влияние на Соловьева мистической литературы, которую Соловьев тщательно изучал, - и прежде всего Каббалы, идеи которой пронизывают метафизику и антропологию Соловьева. Идея Софии у Соловьева тоже в основании и первоначальной форме восходит к мистической литературе (...)" (Зеньковский 1991: 23).

Нет общности и в вопросе о месте софиологии Соловьева в его философской системе. Мочульский, подчеркивая "однотемность" философии Соловьева, называет именно мистическую интуицию Софии определяющей основное единство его (Соловьева) духовной жизни (Мочульский 1951: 105). Зеньковский, напротив, неоднократно подчеркивает "вторичность" темы Софии в философии Соловьева, ее периферийность. Подчеркивая непреднамеренный, чуть ли не случайный характер возникновения идеи Софии у Соловьева, Зеньковский приводит отрывок из письма Флоренского к Лукьянову: "мне представляется, что Соловьев поступил в Духовную Академию просто для занятий богословием и историей Церкви, но потом, набредя (разрядка Зеньковского) тут на предустановленную в его душе идею Софии, бросил Академию и занялся специально Софией" (Зеньковский 1991 2 1: 18). Пытаясь опереться на Флоренского, Зеньковский не только выделяет разрядкой "набреля", но и придирается к слову "предустановленной", значение которого явно противоречит идее случайности: "Не знаем, верна ли догадка Флоренского (он сам тут же пишет: "по-видимому", Соловьев вынес идею из Академии"), но выражение его, что "Соловьев набрел на идею Софии", кажется мне очень удачным. Конечно, никакой "предустановленной (?) идеи" у Соловьева не могло быть, а вот когда он "набрел" на идею Софии, тогда его детское видение отождествилось в нем с Софией" (там же: 18).

- 63 Осенью 1904 года на семинарах Л.М.Лопатина занимался и Белый. В "Воспоминаниях о Блоке" он пишет: "читали мы с комментарием "Монадологию" Лейбница" (ВБ: 210).

- 64 Белый неоднократно связывает Соловьева с мистикой. Так, в "Воспоминаниях о Блоке" он пишет, что дух прозрения, мистики, интуиция привлекали его в Соловьева (ВБ: 210). Соотнесение философии Соловьева с "мистической философией" основано на широком понимании мистики, свойственной символизму. Под мистикой здесь понимались иррационализм, интуитивизм, замена языка понятий языком символов, убеждение в невозможности охватить и передать словами смысл мистического опыта (отсюда юмористический тон "Трех свиданий"). О широком понимании мистики символистами и о важности этого "нового религиозного чувства" свидетельствует статья Мережковского "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы", в которой он указывает на возрождение "мистического чувства", а "мистическое содержание" рассматривает как один из трех главных элементов нового искусства. "Неутолимая мистическая потребность", о которой говорит Мережковский, несомненно присутствуют и у Белого. Аскольдов, затрагивая эту сторону его произведений, пишет: "Как общее правило всех произведений

Белого, можно установить то, что все им изображаемое совершается как бы в двух планах или, по крайней мере, имеет двойственное значение, реальное или мистическое. (...) В чем заключается мистический сюжет? Его трудно подвести под какую-либо знакомую рационализированную схему религиозного, вообще мистического опыта. Как определенная конкретность, это свободное создание мистической фантазии художника. Но мы называем ее не просто фантазией, а именно мистической, потому что чувствуем в ней подлинное касание мирам иным, хотя символическая отображенность этих миров остается все же художественно свободной, не совпадающей с символикой религиозной. Но она глубоко родственна ей в каких-то самых ценных, сокровенных и мало замеченных созвучиях" (Аскольдов 1922: 82-83).

Несмотря на то, что четко прослеживаемых референций к определенным мистическим доктринам в симфонии нет, можно, как мне кажется, все-таки говорить о некотором общем сходстве образов Белого с образами Сведенборга и Беме, хорошо ему известных и многократно им упоминаемых. Любопытно, что именно со Сведенборгом и Беме С.Соловьев связывает софиологию Вл.Соловьева: "Это теоретическое воплощение Софии - развитие современной философии - Яков Бэме, Сведенборг, Шеллинг" (С.Соловьев 1977: 142). При общем критическом отношении к мистике (отсутствие нового света, субъективный и слонявый характер) Парацельса, Сведенборга и Беме Вл. Соловьев выделяет как "настоящих людей" (там же: 163). В связи с новозаветными реминисценциями Белого любопытно привести слова Вл. Соловьева о связи Беме и Сведенборга с Евангелием, цитируемые С.Соловьевым: "Учения Бэма и Сведенборга суть полное и высшее теософическое выражение старого християнства" (там же: 120). В своем наброске приближения к "вселенской религии Вечного Завета" Вл.Соловьев выстраивает цепочку "Беме - Сведенборг - Евангелие (Новый завет)" (там же: 121).

В воспоминаниях Белого имя Сведенборга всплывает в связи с апокалиптическими умонастроениями начала 900-х годов (НВ: 156), с толкованиями Апокалипсиса: "я погружаюсь в толкования Апокалипсиса (между прочим Оберлена), читаю кое-что из томов Сведенборга "L'Apocalypse expliquée"" (цит.по: Malmstad 1990: 51), но "истинное" толкование Библии (сокращенный перевод "Arcana coelestia" появился в России в 1863 году) Сведенборга - не единственная точка соприкосновения между Сведенборгом и Белым. Учение Сведенборга о "соответствиях" ("корреспонденциях") явлений земных и "потусторонних" вызывает непосредственные ассоциации с теорией и практикой символистов (множество примеров "соответствий" можно найти и в симфонии). Не случайно, конечно, имя Сведенборга всплывает и в книге Элліса о русских символистах-тах, причем именно в главе, посвященной разбору симфоний Белого. Усматривая общность Сведенборга и Белого прежде всего в их визионерстве, духовидении, Элліс утверждает неоспоримость "внутреннего сходства их устремлений, их бессознательных влечений, подчас даже их стиля" (Элліс 1910: 238).

С идеями Беме о мире как движении и соединении противоположностей переключается образ летящего вперед мира:

Мир не беспеременен. Он мчится вперед - все вперед и вперед. Перебрасывает будущее в прошлое: летит - да, вперед - да, вперед.

У него есть крылья, чтобы лететь прочь от настоящего все вперед - ах, вперед.

Образы "гробовой лазури", "глубокой ямы", "бирюзового пролета", "голубого колодца" напоминают представление Беме о боге как "пропасти". Естественно, что это подобие образов не могло остаться без внимания в статье Л.Геринг, посвященной образу "пропасти" у Белого. Положение о том, что "особенно важным для Белого был Беме, на работы которого он неоднократно ссылается в комментарии к "Символизму", Геринг подкрепляет ссылками на Бердяева, который в своем обосновании свободы с помощью "ничто", обращается к учению немецких мистиков, особенно Якова Беме, об *Ungrund'e* - о "божественном Ничто", или "безосновном", "пропасти", "бездне", которая есть источник бытия самого Бога (Goering 1995: 571).

Множество "корреспонденций" можно выявить между Белым и Экхартом. Имя Экхарта у Белого не упоминается, мусagetское издание проповедей и трактатов Мейстера Экхарта, единственное из пяти отрецензированных "логосцами" издание "Мусagetа", получившее безоговорочно высокую оценку (Безродный 1992: 387), вышло лишь в 1912 году, так что о каких-либо отсылках к этому мусagetскому изданию говорить не приходится. Однако, сходство "мистического чувства" и философской направленности (и идеи христианского неоплатонизма, из которых исходил Экхарт, и предвосхищение им "философии откровения" Шеллинга) обусловило множество параллелей. История Светловой могла бы служить иллюстрацией идеи Экхарта о том, что человек способен познавать бога благодаря тому, что в самом человеке есть несотворенная "искорка", единосущная богу, ведомая которой, душа может очиститься от всего того, что вложил в нее рассудок, неразрывно связанный с чувственным миром, осознать свою изначальную природу и слиться с божественной сущностью. Именно на учение об искре божи-ей ссылается Наталия Салма, говоря о переживании тварности, сближающем младших русских символистов со средневековыми немецкими мистиками (Салма 1989: 364). Постоянно возвращающиеся в симфонии темы конца времен, отношения времени и души, времени и гада, времени и бога постоянно повторяются и у Мейстера Экхарта.

- 65 Нельзя, конечно, с уверенностью утверждать, что эта фраза Белого восходит именно к вышеприведенным словам Соловьева. О трудности точного соотнесения цитат Блока и Белого с текстами Соловьева свидетельствует Борис Томсон, который в своей работе о расхождении между Блоком и Белым в их прочтении Соловьева, выделяет различные градации "осознания" Блоком и Белым источника цитаты: помимо явных цитат, выделенных кавычками, и аллюзий, источник которых был ясен для "соловьевцев", он выделяет и "неосознанные" цитаты: "(...) Solov'evian turns of phrase had been so assimilated by Blok and Belyi that they themselves were scarcely conscious of not using their own words" (Thomson 1992: 39).

Своим содержанием цитата из "Кубка метелей" перекликается и со словами Гете, приводимыми Белым в "Между двух революций": " (...) помня предостережение Гете, что от бескрайней романтики до публичного дома один только шаг (...)" (МДР: 176). Ссылка на Гете дается Белым в контексте его полемики с "оргазмом" Вяч. Иванова и "мистическим анархизмом" Г. Чулкова, т.е. в том же контексте, что и слова мистика в Четвертой симфонии.

- 66 Благоговейное отношение Белого к Соловьеву отражается в отведении мистика главенствующей роли среди других, в утверждении истинности его Знаний в отличие от познаний других:

Глубже он, глубже был прочих. Его знание опережало, всех опережало, все опережало. Недавно он выпустил громадный свой труд - труд, глубоко проду-маный, стал колодезем, из которого все черпали. (284)

Мистик напоминает Соловьева многими чертами, начиная с внешнего облика (он наследует падающие на плечи волосы Соловьева и его черно-седую бороду). Но чисто внешними чертами их сходство не ограничивается. Так, отчуждение мистика и одиночество его среди "крикунов" ("Одинок держался седой мистик от всеобщего гама" - 285) перекликается с рассказом Белого об одиночестве Соловьева: "(...) чувствовал себя Соловьев одиноким, хотя из одних друзей его и состояло психологическое общество. И из-за зеленого стола, где раздавались такие важные, такие любезные, казалось бы, для него речи, убегал Соловьев к холодным струям многошумной Иматы или к бедным колокольчикам Пустыньки (...)" (А: 390). Одиночестве Соловьева постоянно подчеркивает и З. Гиппиус в воспоминаниях о Религиозно-Философских Собраниях: "Группа начинателей и участников Собраний отнюдь не считала себя и в религиозном отношении "новаторами". Не входя в их длинную "родословную", скажу здесь о "почти современнике" этих людей - Владимире Соловьеве. Современником религиозного движения, о котором я рассказываю, он, однако, не был. Движение началось уже после смерти Вл. Соловьева (...). "Встреча" произошла лишь впоследствии; и тогда движение не то, чтобы связало себя с идеями Вл. Соловьева, но включило их в свой идейный круг. (...) Но в 90-х годах, повторяю, Соловьев был, или казался (вероятно и самому себе) совершенным одиночкой. О нем говорили, им занимались, - когда он спорил с Толстым, - но и то крайне поверхностно. Никто не останавливался на его сущности, на том, что ему самому было, конечно, всего дороже. (...) В "Вестнике Европы" ему прощали религиозность за либерализм. "Он христианин, но он против еврейских погромов". Другие "передовые органы" не прощали и просто его замалчивали. Не говорю об отдельных лицах, - о тайных и явных его поклонниках, которые и тогда, конечно, были. Я говорю об общем отношении. Воздух 90-х годов был еще неподвижен, время слишком раннее. Трудно сказать, к какому поколению принадлежал Вл. Соловьев. Пожалуй, так же мало к старому, как и к "новому". Моложе тогдашних стариков и старше людей "перелома", он, при жизни, внешним образом оставался в среде "старших" (хотя мы видели, как мало считались там с его "идеями", да и с ним самим). А "другие" в это время проделывали свой путь, - от индивидуализма, через эстетику и символизм, к утверждению ценностей высшего порядка. Соловьев умер, не дожив до старости, на грани двух веков, так же, как и жил на грани двух поколений. Умер "одиночкой" (Гиппиус 1991: 98-99). Зеньковский, оценивая "настойчивое сближение философии и веры" Соловьева как "настоящий подвиг", видит "подвиг" в огромном напряжении, которое вызвано отчетливым сознанием того, "что он идет "против течения", что он остается достаточно одиноким". (Зеньковский 1991 2 1: 30). Немногословность Соловьева - "скажет только одну фразу (говорит он мало)" (А: 389) является и отличительной чертой старого мистика, "давно ушедшего в молчанье":

Он не кричал о тайнах.

Но все тайны он знал. (...)

Одинок держался седой мистик от всеобщего гама. (285)

В 1882 году Соловьев решает оставить преподавательскую деятельность. О бесповоротности и окончательности его решения свидетельствуют письма Бестужеву-Рюмину ("Я решил оставить преподавательскую деятельность не из одного желания досуга для философских писаний, но и по другим, более для меня обязательным причинам, которые делают мое решение бесповоротным") и Кирееву ("... я начинаю тяготиться своей праздностью; не придумаете ли Вы мне какого-нибудь практического занятия (кроме профессорского, ибо к нему я не желаю возвращаться)?" (цит. по: Лосский 1991: 114). Решение, подобное соловьевскому, принимает и мистик: "Не стал во главе. Не читал лекций". (285)

Своим странничеством мистик также напоминает образ Соловьева-странника, так или иначе присутствующий во всех воспоминаниях о нем. Е. Трубецкой пишет о Соловьеве: "Своим духовным обликом он напоминал тот созданный бродячей Русью тип странника, который ищет вышнего Иерусалима, а потому проводит жизнь в хождении по всему необъятному простору земли, чтит и посещает все святыни, но не останавливается надолго ни в какой здешней обители" (там же: 120). Неоднократно возвращается к образу странника в своих воспоминаниях о Соловьеве и Белый: это и рассказ о том, как друзья Соловьева возвестили о том, "что Соловьев - вовсе не философ, а странник, ходящий перед Богом", и детское воображение, в котором "Владимир Соловьев - странник, шествующий с посохом по горам, селам, лесам. Он - нечто в роде Вагнеровского "Wanderer'a". Отличительной чертой вагнеровского Вотана - широкополой шляпой, закрывающей глаз, отданный им Мимиру в обмен на мудрость мира, Белый наделяет и своего мистика-странника.

- 67 Поскольку системы гностицизма были разнообразны и порой весьма противоречивы, не существует, насколько мы можем судить, какого-то единого софийного мифа. Разногласия различных вариантов усиливается различиями в их интерпретации. Разночтения начинаются уже с определения сущности Софии и порядкового номера ее эона. Так, по Аверинцеву, излагающему учение валентиан, София - Премудрость

божия (этой точки зрения придерживается и Филорамо - Filoramo 1992: 67), замыкающий плерому 12-й эон (Аверинцев 1990 II: 78); Лосев же, ссылаясь в своем изложении истории Софии на одного из критиков Валентина, Иринея Лионского, четко разграничивает не только Софию гностиков, 30-й эон плеромы и Софию позднебиблейских текстов, но и Софию и Ахамот. Таким образом, софийный миф разбивается им на историю Софии, которая стремится постигнуть величие первого эона (Отца, Бездны), но удерживаемая "пределом" или "крестом", возвращается в состав плеромы, после чего гармония восстанавливается, и историю Ахамот - мысли и страсти Софии, "жалкого, лишённого формы и образа "недоноска", возрожденного к жизни благодаря милосердию Христа, также одного из первых эонов Плеромы. Ахамот умственно мечтает соединиться с Христом, но остановленная "Пределом", страдает от одиночества, переживает печаль и страх. Обращенность Ахамот к тому, кто созидает жизнь, дает начало материальному космосу, душе мира и Демиургу, из печали Ахамот возникают духи злобы и сам Космократор, Дьявол. Сжалившийся Христос посылает к несчастной Ахамот Парак-лета-Утешителя, или, что то же, Иисуса, Спасителя (при этом сама Ахамот приравнивается св. Духу). Ахамот вступает с ним в брак, предварительно освободившись от страстей и получив возможность созерцать божественный свет. История Софии-Ахамот, по Лосеву, на этом не заканчивается. Будущее воссоединение Софии-Ахамот с плеромой означает конец мира, "так как весь космос погибнет в огненной стихии (...) и вновь воцарится небытие, как бы знаменуя тщетность усилий Софии-Ахамот, некогда возлюбившей того, кто созидает жизнь" (Лосев 1990 II: 247-248). Аверинцев и Филорамо подчеркивают неформальность субстанции Ахамот, которую они объясняют порождением Ахамот одной Софией, без участия мужского эона. Различия наблюдаются не только в самой фабуле мифа (создание Отцом эонов Предела - нового эона, не имеющего четы, и рождение четы эонов - Христа и Церкви -новой сизигии, замыкающей плерому), но и в его космогонических представлениях. Так, демиург и материальный мир представляются, в отличие от изложения Лосева, не первичными порождениями Ахамот: Ахамот производит из духовной субстанции демиурга, который при ее тайном, неведомом ему содействии, творит материальный космос - семь небес, землю, человека (Аверинцев 1990 II: 78). Так как меня интересует преимущественно фабульная сторона софийного мифа, я при-вожу некий усредненный его вариант, в котором различия и расхождения нивелированы.

* [Современная исследовательская литература о гностицизме, на сегодняшний момент поистине необозрима. Помимо проекта по изданию найденных в Наг Хаммади коптских памятников осуществляемых специальным проектом Клермонтского Университета, осуществляемого Джеймсом Робинсоном для лейденского издательства Брилли, стоит упоминания менее полные, но достаточно научно артикулированные сборники гностических текстов (переводов на английский язык) Бенгли Лейтона, Мелвина Мейера и Элэйн Пейджелс. Можно упомянуть и ставшие хрестоматийными работы Гершома Шолема (еврейский гностицизм кабаллы) и Ханса Йонаса. Азиатская, необычная ипостась гностического наследия «Великого Шелкового Пути» (с центрами в средневековом Самарканде) исследована в блестящей штудии профессора из Боннского Университета Ханса-Иоахима Климкайта: *Gnosis on the Silk Road: Gnostic Texts from Central Asia*, San-Francisco, Harpercollins, 1993. Для важнейшей up-to-date литературы по гностицизму мы отсылаем к книге Гарвардской исследовательницы Карен Кинг: *What Is Gnosticism*, Harvard University Press, 2003. См. также важную монографию Майкла Аллена Виллиамса: *Rethinking "Gnosticism"*, Princeton University Press, 1999, уточняющую общекультурный узус данного термина. Недостаток места не позволяет нам привести сотни других исследований, включающих десятки гностических и коптоведческих конгрессов, собиравшихся в послевоенное время. В русской науке важны труды М.К.Трофимовой, А.С.Четверухина, А. Л. Хосроева, Е. В. Афонасина и некоторых других. Тема связи русской философской традиции (в основном В.Соловьева) также не плохо изучена на данный момент) : Прим. Ред.]

68 Samuel D.Ciogan проходит мимо этого различия. Рассматривая разнообразные воплощения Софии и разные интерпретации этого образа (муза и богиня возмездия для Блока, божественный символ космоса для Белого, языческий символ телесной красоты для Мережковского), он видит в Софии Соловьева соединение всех вышеперечисленных значений - от божественного духа, соединяющего небесные сферы в философии Богочеловечества, до эротического вдохновения "Трех свиданий" (Ciogan 1973: 17). Существование подобного понимания Соловьева отмечал уже Белый. В "Воспоминаниях о Блоке" он говорит о том, что С.Н.Булгаков, Е.Н.Трубецкой, Г.А.Рачинский усматривали в чаяниях Соловьева болезненно-эротический корень (ВБ: 42). О том, что сам Соловьев вполне сознавал опасность такой интерпретации, свидетельствует предисловие к третьему изданию 1903 г. его "Стихотворений", в котором он особо оговаривает "Три свидания" и "Das Ewig-Weibliche", пытаясь оградить себя от возможных обвинений.

69 Образ гностической "грешной" Софии еще более снижается у Филорамо, определяющего "грех" Софии как "похоть":

Sophia's fault consists in a particular sin of hubris: the audacity to generate without the contribution of the male principle. (...) She emanates from herself solely because she is unconquerably *prunikos*, or lewd (Filoramo 1992: 68).

В подтверждение такой трактовки "греха" Софии он приводит начало гностического трактата, в котором в форме откровений женская сущность дает себе следующее самоопределение:

The Thunder, Perfect Mind. I was sent forth from (the) power, and I have come to those who reflect upon me, and I have been found among those who seek after me. Look upon me, you reflect upon me, and you hearers, hear me. You who are waiting for me, take me to your-selves. And do not banish me from your side. And do not make your voice hate me, nor your hearing. Do not be ignorant of me anywhere or at any time. Be on your guard. Do not be ignorant of

me. For I am the first and the last. I am the honoured one and the scorned one. I am the whore and the holy one (Filoramo: 68-69).

70 Нельзя не отметить сходство интерпретации Лены Силард на однонаправленность движения Софии с соловьевским прочтением и переводом заключительных стихов второй части "Фауста" ("Chorus mysticus"):

Все преходящее
Есть лишь подобие.
Недостижимое стало событием
И несказанное
Здесь совершилось.
Женственность вечная
Всех нас влечет.

В фетовском переводе эти строки звучат:

Все здесь безбрежное
В явной поре.
Женственно-нежное
Взносит горе.

Комментируя соловьевский перевод этих стихов, С.Соловьев обращает внимание на неправильное прочтение Вл.Соловьевым Гете: "Соловьев заменяет понятие *hinan* понятием *an*. У Гете вечная женственность влечет вверх, ("взносит горе" в переводе Фета). У Соловьева влечет к себе. (С.Соловьев 1977: 144). Еще раньше эту же ошибку подмечает С.Соловьев в письме В.Соловьева к Цертелеву от 13 сентября 1871 г.: "С замечаниями же Вашими относительно "das Ewig-Weibliche" я вполне соглашаюсь, хотя с другой стороны должен признать и ту печальную истину, что это Ewig-Weibliche, несмотря на свою очевидную несостоятельность, тем не менее, по какой-то фатальной необходимости, zieht uns an с силой непреодолимою". Признавая у Соловьева "в это время еще отрицательное" отношение к "вечной женственности" (и обосновывая его: "оба приятеля были несколько буддистами"), С.Соловьев замечает: "(...) констатируя факт, что das Ewig-Weibliche zieht uns an с силой непреодолимою, он забывает, что, согласно Гете, das Ewig-Weibliche zieht uns *hinan* "взносит горе" (там же: 94).

Эта же ошибка допущена в переводе Б.Пастернака:

Вечная женственность
Тянет нас к ней.

71 Это лосевское определение истории, гностической Софии как "романтического происшествия" почти дословно повторяет слова Белого, различающего Софию "вне Христа" от Софии "во Христе" (причем именно эту последнюю он связывает не только с православным "деланием", но и с "гнозисом"): "Задание христианского гностика, облеченного в шлем ума Христова ("рыцарь" Блока), освободить Ее силой в нем живущей Христовой "Мысли"; и не соблазниться о Ней, дабы чрез свой соблазн о Ней не ввести Ее, некогда соблазненную, вторично в соблазн о себе; иначе весь "гнозис", все "делание", все "уже" и "пора" лишь приключение странное, романтическое, романическое, романное, анекдотическое; дальнейшая диалектика способна нас довести до психологии, диктовавшей "Таврииаду". Словом: в моей установке: "Если Она вне Христа", и если я в Ней и "к" Ней не со Христовым Импульсом, то - случится "Таврииада", как только Она изменит Облик; а она неизменно, как София вне Христа, ввергается в хаос, т.е. падает, изменяет облик, порождая своим страхом демонов (смотри концепции гностиков) т.е. будущих персонажей поэзии Блока" (Nivat 1994 II: 96).

Основополагающим в этом разграничении оказывается для Белого присутствие Христа. Постановка вопроса о присутствии Христа в Софии и его первичности/вторичности по отношению к ней выявила существенные разногласия между Блоком и Белым. В то время как для Белого София приближается к одной из ипостасей Христа, для Блока Христос оказывается вторичным, подчиненным Софии. В письме к Белому от 1 августа 1903 г. Блок называет расхождение в любви к Христу и к Ней самым важным расхождением с Белым: "Вы любите Христа больше Ее. (...) Отсюда происходит: у Вас устранена часть мучительного, древнего, терзающего меня часто мысленно соблазна: "вечной мужественности". Оттого Она мне меньше знакома" (Переписка: 45). В том же письме Блок подчеркивает слова: "не чувствую Христа. Чувствую Ее, Христа иногда только понимаю" (там же: 44). Первостепенно значимым в разногласиях по этому вопросу оказывается апокалипти-ческий миф. В письме к Белому от 18 июня Блок говорит о Ее неразрывной связи с Концом, знаменем которого Она является. В этом же письме в качестве "одного из главнейших пунктов" он выдвигает тезис о Ее Окончателности: "Добр Христос, но не Она, потому что Она - Окончательна" (Переписка: 36). В представлениях Белого София не только "дана" "во Христе" (что отвечало соловьевской дефиниции Софии), но в эсхатологическом сюжете играет подчиненную роль. Позднее Белый будет неоднократно возвращаться к своим возражениям Блоку по этому вопросу: "Она" - не окончательна, а предконечна в Апокалипсисе, как "Жена, облеченная в Солнце"; окончателен в Апокалипсисе - Христос..." (Nivat 1994 II: 99); "Тайны Софии, Ее Пришествия суть лишь - вестники главного события: II-го Пришествия Христа. В этой ноте, которая отныне крепнет во мне, весь стиль моей идеологии уже в нюансе отличается от идеологии Блока, еще мне незнакома; для Блока - альфа и омега его узваний - ожидание Пришествия Софии; для меня же с этой осени самая София - риза Христова; пришествие Ее - знак главного события: пришествия Христа" (цит.по: Malmstad 1990: 50). Своеобразное преломление этих расхождений между Блоком и Белым можно увидеть и в их творчестве, прежде всего, в воплощении идеи Вечной Женственности. Томсон, останавливаясь на их различном прочтении Соловьева и отмечая, что в то время как Блока в

Соловьеве более привлекала тема Вечной Женственности как воплощения любви, Белому были скорее созвучны апокалиптические мотивы учения Соловьева, пишет: "So too with the Eternal Feminine. The difference between the two poets can be seen in the terms in which they approach the Feminine Other in their poetry. For Blok, She is overwhelmingly "Thou", a distinct presence with a close personal relationship to the poet, so that even abstractions like Russia had a personalised feminine character for him (e.g. "О, Русь моя! Жена моя!"). These associations are not so marked in Belyi: the redemptive figure in his works often appears in the third person, suggesting a greater distance between them than in Blok; it tends to be a masculine rather than feminine, e.g. "Кто-то милый" and the "печальный и длинный" Christ-like apparition that appears to many of the characters in *Peterburg*. For Belyi the figure of Sofia tends to be subsumed in that of Christ. For Blok the figure of Christ is secondary to that of Sofia" (Thomson 1992: 51). Эту "первичность" для Блока Ее над Христом Richard Bynns связывает с традициями немецкого романтизма, прежде всего, с той идеализацией Вечной Женственности, которую мы встречаем у Новалиса. Подобно Новалису, Блок идеализирует Любимую (Sophia - Sophie von Kühn или Любовь Дмитриевна), видя в ней Ее земное воплощение. Она является проводником на пути к духовному совершенству, именно через Ее лик поэт постигает бытие Христа: "Я в лучах твоей туманности/Понял юного Христа". Отголоски этой идеализации Женственности (а о ней свидетельствует уже дневниковая запись Блока лета 1902 года: "Собирая "мифологические" матерьялы, давно уже хочу я положить основание мистической философии моего духа. Установившимся наиболее началом смело могу назвать только одно: женственное" - Блок 1963 7: 48) слышны, хотя уже очень приглушенно, в "женственном призраке" Христа "Двенадцати" (Блок 7: 330). S. Ciogan, однозначно возводя Вечную Женственность к Христу и проходя мимо разно-гласий между Блоком и Белым о соотношении Христа и Софии и различий в отноше-нии к ним (и образ "жены, облеченной в солнце" Белого, и Прекрасную даму Блока он связывает с соловьевским образом Вечной Женственности - Софией), приходит к взгляду, отличному от взгляда Томсона. Как и Томсон, он отмечает исчезновение женских мотивов из поздних работ Блока и Белого: женский мотив, преобладающий в ранних произведениях Блока, в "Двенадцати" уступает место мотиву торжест-вующего апокалиптического Христа, загадочный женский архетип Первой и Четвертой симфоний Белого также уступает место Христу, становящемуся доминирующим архе-типом поздних работ Белого. И так как Ciogan проходит мимо "первичности" Христа для раннего Белого и "вторичности" его для Блока, "сдвиг" Белого представляется ему более глубоким и существенным (Ciogan 1973: 239).

- 72 Упомянутые некоторые "женственные черты" Софии, С. Аверинцев предостерегает от отождествления Софии с "Вечной Женственностью" в том модернизирующе-сентиментальном смысле, который присваивали этому символу Готфрид Арнольд, мистический трактат которого "Das Geheimnis der göttlichen SOPHIA" оказал решающее влияние на финал "Фауста" Гете с его апофеозом девы Марии как богини и Вечной Женственности, или Владимир Соловьев: "София есть женственность как раз в той мере, что это нисколько не может помешать ей символизировать Христа". В качестве примера представления о Христе как о целокупности всех не только мужественных, но и женственных совершенств человеческой природы, как преодоление расколотости ветхого Адама на мужское и женское, С.Аверинцев приводит Византийскую мистику и слова апостола Павла, прямо назвавшего Христа "божьей силой и божьей премуд-ростью" (Аверинцев 1972: 37).
- 73 Представление о Софии как средоточии действия двух сил основывается на словоу-потреблении Соловьева, который постоянно прибегает к словам "сила", "потенция", "стремление". Так, говоря о первом способе бытия, о способе бытия, который открывается нам как воля, Соловьев характеризует его как способ бытия, когда сущность еще не выделена из сущего, а различается от него только потенциально или в стремлении (Соловьев 1966 III: 104). Бог, как первое или производящее единство в Христе определяется им как действующая сила или Логос (там же: 121), а отношение божественного Логоса к иррациональному началу души - как отношение силы к силе (там же: 158). Субстанциальные идеи, составляющие божественный мир, определяются как потенции или силы с определенным особенным содержанием (там же: 116). Мировая душа последовательно обозначается через стремление: это и "стремление к воплощению божества в мире", и "стремление общее и единое во всех и потому переходящее за пределы каждого", и "стремление, составляющее внутреннюю жизнь и начало движения во всем существующем", "чистое бессодержательное стремление к единству всего", "неопределенное стремление к всеединству, неопределенная пассивная возможность (потенция) всеединства". Различие в стремлении и качестве силы обуславливает различие между мировой душой и Логосом: "(...) божественное начало стремится к тому же, к чему и мировая душа - к воплощению божественной идеи или к обожевлению всего существующего через введение его в форму абсолют-ного организма, но с тою разницей, что мировая душа как сила пассивная, как чистое стремление, первоначально не знает, к чему стремиться, т.е. не обладает идеєю всеединства, божественный же Логос как начало положительное, как сила действу-ющая и образующая, в самом себе имеет и дает мировой душе идею всеединства как определяющую форму" (там же: 145).
- Излагая свой взгляд на происхождение силы мировой всеобъемлющей любви из силы эгоизма, подчинившей себя высшему началу, Соловьев сравнивает это превращение с преобразованием сил в физическом мире: "Как в мире физическом известная сила для того, чтобы действительно обнаружиться, стать энергией, должна потребить или превратить в свою форму соответствующее количество прежде бывшей (в другой форме) энергии (так свет превращается из теплоты, теплота из механического движения и т.д.): подобно этому и в нравственном мире подпавшего природному порядку человека заключающаяся в душе его потенция добра может действительно обнаружиться, только потребивши или превративши в себя уже существующую налич-ную энергию души, которая в природном человеке есть энергия самоутверждающей воли, энергия зла, которая и должна быть переведена в потенциальное состояние для того, чтоб новая сила добра перешла напротив из потенции в акт. Сущность добра дается действием Божиим, но энергия его

проявления в человеке может быть лишь превращением осиленной, перешедшей в потенциальное состояние силы самоутверждающейся личной воли" (там же: 161).

- 74 Отражение гностического учения о Софии усматривает Белый и в поэзии Блока: «София в учении гностиков - эон, которого изменение положения в плероме рождает духовные бури; итог,- появление мира материи, как приращения духовности; вся мировая история - часть биографии этой Софии, падение, распадение ее, возвращение, смещение сфер, разделение,- все отражает поэзия Блока, так точно, как в грани бриллианта внедряется солнце». (ВБ:458).
- 75 Сам Соловьев также не всегда соединял эти два понятия. В "Чтениях о Богочеловечестве" понятие Софии еще тождественно понятию мировой души, но в дальнейшем Соловьев отходит от их отождествления. В книге "Россия и Вселенская церковь", где учение о Софии изложено много полнее, чем в "Чтениях о Богочеловечестве", душа мира отделяется Соловьевым от хаоса, (хотя выше она объявляется "субъектом внебожественной природы или хаоса"), ибо она лишь "доступна действию и противополо-жественного начала". Начало хаоса ("вечное и безвременное") получает свободу от Бога,- его сам Бог "пробуждает в душе мира",- и здесь начинается борьба Софии и хаоса "за власть над мировой душой" (цит.по: Зеньковский 1991 2 1: 47). Несотворенная, небесная София не есть душа мира, но ангел хранитель "мира", "субстанция Св.Духа, носившегося над водной тьмой нарождающегося мира", "луче-зарное и небесное существо, отделенное от тьмы земной материи": "...la Sagesse n'est pas l'âme, mais l'ange gardien du monde couvrant de ses ailes toutes les créatures pour les lever peu a peu à l'être véritable comme un oiseau qui couve ses petits" (цит. по: Thomson 1992: 53). Душа Мира не только не приравнивается Софии, но, наоборот, объявляется "анти-пом Божественной Премудрости", "низшим противоположением Софии". Она отделяется как *materia prima* и истинный *substratum* нашего сотворенного мира. Раздерганная во все стороны слепыми силами, оспаривающими друг у друга исключительное существование, разорванная, раздробленная, обращенная в пыль бесконечного множества атомов, душа мира испытывает смутное, но глубокое желание единства. Перед душой мира выбор: или полагать существование для себя вне Бога, избрав хаотичное и анархическое существование, или же низвергнуть себя перед Богом, свободно привязаться к Божественному Слову, привести все создание к совершенному единству и отождествиться с Вечной Премудростью - Софией.
- 76 Софийный миф в интерпретации Белого может быть рассмотрен и как культурологический или феноменологический: события софийного мифа Белый сопоставляет с циклами культуры, складывающейся из событий человеческой жизни. Так, свержение Софии, ее падение в бездну сопровождается ощущением Сошествия, озарением Софией сознания, инспирации, в то время как водворение Софии в плерому (София, по Белому, после появления Ее Дочери Ахамот, как воплощения страстных томлений Софии, вновь возвращается в плерому), ее вознесение, сопровождается "померканием инспирации" (ВБ: 459-460). Анализируя образы "Нечаянной радости" и "Снежной маски", Белый ссылается на учение гностиков о Софии, которое принимает у него явные формы соловьевской гносеологии "цельного знания", т.е. интуитивного постижения мира, исходящего из нравственного усилия личности: «Перебои в тональности образов, красок и ритмов от первого тома ко второму не станут понятны без знания душевно-духовной действительности и без учения гностиков, где вскрывается энтелехия Духа через силы сознания - в культуру, в природу материи даже, которая - выделка Духа (...).» (ВБ: 458)
- 77 В образе Светловой конца симфонии (в одиннадцатой главе четвертой части "Встреча" она предстает "белой невестой" в "зубчатой короне огня" - 409) возможно усмотреть как отсылку к иконному образу Софии Премудрости, на голове которой (в новгородской традиции) изображался венец с городами или венец в виде зубчатой стены (Флоренский 1990 I: 372, 375), так и аллюзию стихотворения Соловьева "У царицы моей есть высокий дворец...", где "семигранный" "алмазный венец" выступает атрибутом "царицы"- Софии.
- 78 Косвенным подтверждением гностических "корней" Четвертой симфонии Белого могут служить многочисленные параллели с "чисто" гностической поэмой Л.Карсавина "София земная и горная". Несмотря на коренное отличие в интерпретации самого софийного мифа (Карсавин видит в нем прежде всего развернутую нравственную метафору "грехопадения" человека, его отхождения от божественной плеромы, в то время как у Белого акцент лежит на воссоединении с ней), образ Софии поэмы Карсавина во многом напоминает Светлову *Четвертой симфонии*. Уже в начале поэмы, открывающейся песней нахашенов (в примечании издателя Карсавин отмечает близость текста песни к "известному по Философуменам Ипполита гимну нахашенов, одной из гностических сект, принадлежавших к группе офитов или братьев змия), многие моменты (присутствие божественного света, обреченность смерти, образ темницы эмпирического бытия, из которой пытается вырваться София, присутствие "старца" - Бога-Отца и странника - Иисуса, решающих судьбу Софии и т.д.) близки описаниям симфонии:

В царстве Ты света вся днесь осиянная,
Завтра рыдаешь, в страданья повергнута (...)
Снова - судимая, Смерти подвержена,
Снова - блуждаешь во зле, безысходная,
Путь в лабиринте навек потерявшая.
Иисус говорит Отцу:
"Посмотри, посмотри, Отец,
По земле блуждает в тоске
Из чертогов твоих, Отец,
Изгнанница.
Рвется, рвется она вознестись
И не ведает - как вознестись

Из темницы своей, из оков
Горького Хаоса. (Карсавин 1991: 175)

Одно из центральных понятий симфонии - свет (недаром "свет" является корнем имен Светловой и Светозарова) - является и одним из наиболее значимых понятий поэмы. Падение Софии поэмы происходит в результате ее стремления к дольнему свету, следствием ее падения является потеря ею света божественного, к Свету обращается она с мольбой о спасении:

О Свет светов, тебе от начала поверила я. Внемли же ныне, о Свет, умопреме моей! Спаси меня, Свет, ибо злые мысли проникли в меня. Возрела я долу и там увидела свет, и подумала: "Хочу устремиться туда и объять этот свет". Устремилась я и во Тьме себя обрела, во тьме Хаоса внизу; и не могла поспешить я назад и места моего достичь, ибо утеснена была всеми верженьями Своевольного, ибо Сила с ликом льва отняла у меня во мне находившийся свет... (там же: 176)

Возвания к Свету Софии поэмы напоминают мольбы одержимой игуменьи-Светловой к "Светлому Спасу" в четвертой части симфонии. В обоих случаях Свет равнозначен Христу, но это как раз случай общей образности христианства и гностицизма: если в симфонии образ Христа-Света отсылает к библейской традиции отождествления Христа со Светом, то в поэме Карсавина - явная аллюзия на гностический "свет", одно из центральных понятий-образов гностицизма (см. Евангелие от Филиппа: "Никто не может увидеть себя ни в воде, ни в зеркале без света. И снова, ты не сможешь увидеть (себя) в свете без воды и без зеркала. Поэтому надо креститься в обоих - в свете и воде. Ибо свет - это помазание" - Апокрифы 1989: 285). Описание Карсавиным пленения души, ее устремленности к свету почти дословно повторяет бред-откровение Адама Петровича в конце третьей части "Кубка метелей":

В тоске неизбывной томится, стенает душа (...) (176)

Так тосковала она и томилась, и все стремилась к дальнему горнему Свету. (179)

Язык поэмы Карсавина, который в предисловии к ней В.Н. Назаров определяет как "'соборный" мифо-поэтический" (Назаров 1991: 174), также являет некоторые лексико-стилистические сходства с языком Белого, обусловленные родством тем и их разработкой (поэма-симфония). Как и Белый, Карсавин часто использует поэтическую и религиозную лексику (с тем отличием, что у него намного чаще, чем у Белого, встречаются слова, обозначающие абстрактные понятия), неопределенные местоимения ("Ты и горькие слезы, рыдания кого-то там, под окном, чьи-то глубокие, жгучие вздохи" - 179), часто прибегает к обращениям. Мифологизирующая субстантивация прилагательных, к которой прибегает и Белый, становится у Карсавина почти навязчивой: «(...) жжет сердце одна мысль о Непостижимом, словно само Оно здесь, во мне и со мною. Всеединое... Сколько сокровенного в слове этом! (...) Неизреченное, как изреку я тебя, когда и во мне ты молчишь, в глубине, в пучине твоей, где с тобой я одно? (...)

Или ты, Совершенный, один безгласен, один не можешь себе изречь? (Карсавин 1991: 177)

И забывала она Вожделенного, несказанной красотой влекомая.»(там же: 179).

- 79 Упоминание имени Данте в контексте "священной любви" вызывает, конечно же, прямые ассоциации с образом Беатриче. Идея духовного восхождения находит выражение как в образе Беатриче, так и в образе Светловой. Любопытно отметить, что эта концептуальная общность проявляется и сохраняется на более "низких" уровнях. Так, например, свет, излучаемый Беатриче (несомненно связанный с идеей небесного, высшего порядка), параллелен одному из постоянных признаков Светловой (его значение и постоянство подчеркиваются уже включенностью его в имя героини). Изменение цветовой гаммы Светловой - от оранжевого через пурпур и черный к белому - основными цветами повторяет изменение цветовой гаммы Беатриче: от пурпура к белому. Лена Силард в интересной статье "Andrei Belyi and his Beatrice", указывая на общие черты Софии и Беатриче, выделяет прежде всего присущее им стремление к преодолению разрыва между священной и профанной любовью, между небесной и земной Афродитой. Различие же, как уже отмечалось выше, заключается, по ее мнению, в направленности выражаемых ими идей: если Беатриче олицетворяет идею духовного восхождения, движения от земного к трансцендентному, то в образе Софии представлено обратное движение, нисхождение, движение от трансцендентного к тварному (Szilard 1990: 174).
- 80 В видении высшей формы любви в любви посмертной Белый очень близок Новалису с его верой в божественное соединение с Ней после смерти: "Ist nicht ihr Tod und mein Nachsterben eine Vorlobung im höhern Sinn?" (Novalis 1968: 596), "für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht - ein Geheimnis süsser Mysterien" (там же: 627).
- 81 Мотив воды, как один из основных мотивов "Кольца", выделяется практически всеми, пишущими о "Кольце" (Furness 1982, Stoddard 1982: 157, 259). Уже Ницше в Туринском письме связывает Вагнера с сырым (курсив Ницше) Севером (Ницше 1990 2: 529). Фюрнесс, возводящий использование Вагнером ассоциации глубоких вод с эросом и смертью к немецким романтикам, прежде всего, к Новалису, неоднократно подчеркивает важность этого символа для Вагнера: "It is fitting that imaginative literature has stressed the link between Wagner's music and water, for the importance of that element and the legends associated with it cannot be over-emphasised for him" (Furness 1982: 80, 81). Мотив воды у писателей, так или иначе испытавших влияние Вагнера, непременно связывается с Вагнером (так, рассматривая ассоциативную связь воды с "женским", часто встречающуюся в "Улиссе" и в "Поминках по Финнегану", Фюрнесс ставит ее в один ряд с использованием Джайсом техники лейтмотива и мифологического структурирования, т.е. для него является само собою разумеющимся, что ассоциативная связь вода-женщина восходит к Вагнеру - Furness 1982: 125-26).

- 82 Любопытно, что эта, казалось бы, парадоксальная связь снежной вьюги, как воплощения идеи хаоса, с Грецией, с греческим мифом, устанавливается и Блоком, выбравшим строки стихотворения Тютчева для его характеристики (и, конечно, самим Тютчевым): "И он, как Фет, как Соловьев,
Под скифской вьюгой снеговую
Свободой бредил золотою
И небом Греции своей,-
не той Греции, которая кипела исторической жизнью, мыслью, творчеством, не той, которая породила гениев действительности,- а той, которая мечтается в таинственные часы, той Греции, которую благодарные потомки отвлекли от суеты земли, в которую нам привычно углубляются, как в мечту Золотого Века, быть может никогда не существовавшего, бесконечно отдаленного, но все прекрасного и вполне недоступного толпе, потому что Он страшен им, как память детских лет". (Блок 1963 6: 31)

- 83 Отсылка к строкам стихотворения Соловьева "Вижу очи твои изумрудные..." ?

Ты поникла, земной паутиною
Вся опутана, бедный мой друг,
О не бойся: тебя не покую я,-
Он сомкнулся, магический круг.

- 84 Указывая, что одним из истоков для Софии Соловьева была Афродита, Томсон цитирует строфу из "Das Ewig-Weibliche":

Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей,-
Все совместит красота неземная
Чище, сильней, и живей, и полней. (Thomson 1992: 42)

Конечно, можно видеть здесь в Афродите, как это делает Томсон, предтечу "красоты неземной". Но именно в строфе, приводимой Томсоном, особенно в ее заключительной строке с повторяющимися сравнениями, содержится скорее противопоставление "вечной женственности", "новой богини" Афродите, провозглашение ее превосходства. Уместно в этой связи вспомнить предисловие Соловьева к третьему изданию его "Стихотворений", в котором он как раз оговаривает это стихотворение: "(...) в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нее выйдет спасение мира, когда ее обманчивые подобию исчезнут, как та морская пена, что родила престонародную Афродиту. Этой мои стихи не служат ни единым словом, и вот единственное неотъемлемое достоинство, которое я могу и должен за ними признать" (Соловьев 1968: XII-XIII).

Многочисленные примеры ассоциаций Афродиты/Астарты/Изиды с пороком можно найти в переписке Белого и Блока, где она упоминается в одном ряду с Лунной Девой, Огнезарной Блудницей, Вавилоном (см., напр., письмо Белого к Блоку от 6 января 1903 года - Переписка: 9) и явно противопоставляется Ей (напр., письмо Блока к Белому от 18 июня 1903 - там же: 36). Образ "светлой", "чистой" Афродиты встречается у "соловьёвцев" как исключение (так, например, Блок, характеризуя "ты", к которой обращается лирический герой стихотворения Фета "Чем тоске я не знаю помочь", как "источник жизни поэта", "Белую Церковь", пишет: "В ней все чистое от Астарты и Афродиты" - Блок 1963 7: 36).

Примером различного наполнения образа Афродиты может служить и улыбка Светлой-Афродиты, о которой говорилось выше. Она может быть как "грустной", тихой улыбкой Афродиты Урании, Афродиты Coelestis (и тогда она сопровождается мотивами Адама Петровича), так и чувственной, соблазняющей улыбкой Афродиты Пандемос, Афродиты Vulgaris (сопровождается тем или иным мотивом Светозарова):

Почему она смотрит так грустно и почти улыбается ему? (260)
Губы - доли багряного персика - змеились тигровой улыбкой (...) (262)
Пронесла улыбочиво уста, как лепестки, ароматные. (277)
Невольно, быстро одуванчик с муравы сняла, в воздух сквозную головку улыбочиво вознесла (...) (307)
(...) косые взоры ее, дробимые улыбкой, обратились к полковнику. (312)
И Светлова улыбнулась: "Я такая одинокая: будемте друзьями". (317)

Как Афродита соединяет в себе "небесное" и "земное", так оно переплетается и в улыбке Светлой, так что подчас невозможно определить ни что за ней, ни к кому обращена эта улыбка. Так, например, в эпизоде в театре "она" улыбается как бы в ответ на смех полковника, когда Адам Петрович по ошибке заходит в "ее" ложу:

Гордо ударил громкий смешок гордо гремящего полковника.
Опять. И опять...
И она улыбнулась тоже.
Это были восторги их душившего счастья сближений мгновенных, чуть заметных: ветряно-снежные полеты кокетства. (278)

"Восторги их душившего счастья сближений" по смыслу как будто бы относятся к Светлой-Адаму Петровичу, но, притяжательное местоимение "их", стоящее после упоминания сначала полковника, а затем "ее", можно отнести и к полковнику и Светлой.

- 85 Владимир Соловьев, выявляя аналогию теогонического процесса с процессом космо-логическим и останавливаясь на развитии древней мифологии, характеризует бога астральной эпохи, Кроноса,

- пожиряющего детей своих, как бога безусловной замкнутости и косности, враждебного движению и живому творчеству (Соловьев 1966 III: 154). Мотивы замкнутости, застенчивости присутствуют и у Светозарова.
- 86 В.Н.Топоров говорит о соотношении "морского" с "женским" в связи с переживанием моря Валери. Одну из причин привязанности моря к "женскому" комплексу он видит в его двойственности: у Валери оно описывается как "печальное, ласковое, но и своевольное, капризное, коварное, свирепое, безумное" (Топоров 1994: 159-160). Эта двойственность присуща и мотивам Светозарова, во многом напоминающим описание моря Валери.
- 87 Вспоминая о лекциях, прослушанных им в бытность студентом-филологом, Белый выделяет курс философии Сергея Трубецкого: "(...) купаясь в источниках, заново переживал Гераклита, Фалеса или Ксенофана (...). В стиле таком он вел и семинарий по Платону; мы, взявши диалог, осилив источники, в ряде живых рефератов и прений знакомились с мыслью Платона (...)" (НВ: 383).
Все имена ранних греческих философов, называемые Белым, связаны с натурфилософской концепцией, которую Ралф Кедворт (Cudworth), ведущий представитель кембриджских платоников, окрестил в "Истинной духовной системе мира" (1678) "гилозоизмом". Одушевленность в симфонии вездесущей водной стихии может быть связана с гилозоизмом Гераклита, Фалеса (отрицающих границу между живым и неживым), Платона (в "Тимее" которого космос рассматривается как живой организм) и Ксенофана (праматерия которого наделена сознанием).
С.С.Аверинцев отмечает, что подобный подход к миру был особенно близок и раннему Флоренскому (Аверинцев 1990 I: 412), с которым Белый поддерживал дружеские отношения.
- 88 А также, продолжим – «лить»: "невидимый диакон (...) замахнулся (...) кадилом, проливая ласку, воздушную, снежную" (257); "женщина с огневыми волосами склонялась, и над ней парчовый диакон проливал ласку ладана, ароматно-лазурную" (258); "алоое вино к щекам ее приливал"; "но лазурь очей, но волос медовое золото гасли, сливаясь оттенками в одну смутную, неизъяснимую грусть" (261); "проливались жемчужные песни" (276); "старый мистик то проливал на стол седину" (286); "залился слезами ярости" (291); "золотые рыбки из березовой сети, блистая, прольются в океан" (305); "вдали гасло ясное вино, пролитое на горизонте" (317); "проливайся, пена колосистая, проливайся" (319); "разлились времена волнами опьяненных колосьев"; "низкие пурпуровые струи заката заливали небо" (328); "золотое, пролитое вино гасло, точно его разводили водой" (330, 331, 333); "события, заливаемые временем" (332, 334); "тая, ряса сливалась с небом" (337); "проливалось сиянье лампадки" (343); "тем бархатней к сердцу приливал счастье"; "на них проливался сумрак" (348); "пурпурный визг алого шелка, и в руках его жарко тающий стан (...) слились в одну смутную, неизъяснимую грусть" (353); "стенающий крик тоской заливал душу" (355); "и жемчужина, и сладкий аромат духов, и пальцы, - все сливалось в ней в одну смутную, неизъяснимую грусть" (356); "все наливалось тьмой" (362); "полковник сказал, что тьма заливает больного" (375); "бледным, вошечным челом (...) проливал из глаз в темень искры" (377); "красные, красные жала, точно ливень огней" (377); "когда пролилось оно на землю миллиардами мгновений (380)"; "голубые разливы пространств, как разливы весенних вод, замывали ее" (381); "странник понял, что льдом окованные равнины - только облака, заливающие твердь" (385); "дал, кряхтя, золотого вина, дал - пролитого в кружку" (387); "кто-то, знакомый, разрывал кружево метелей и блеском снега обливал" (390); "осколок чаши алмазной, проливающей свет" (401); "жемчуг соленый проливать о ней, прося и ей смерти" (404); "его голова, световой круг над лицом (...) - пятном бурного света пролились над женой" (413); "проливала жена елей на его жемчужные ноги" (417);
струиться: "все проструилось в метель из его кошелька" (257, 291); "ее кружева (...) струились, платье пенили" (272); "из рукавов его проструились муары снежинок" (279); "светозарная струйка" (303, 331); "струйка" (359, 363, 364, 371, 373); "вода упадет скатным жемчугом и отцветут на струях хрустали золотые" (307); "шелка, точно струи ананасного сока" (308); "ее хитон, испещренный золотыми рыбками, казалось струил шлейфом зеленую воду" (313); "зеленоватые, узловатые стебли на двери заколебались, струясь шелестом" (317); "грива его, расчесанная ветром, проструилась молочными прядями в лазурь" (321); "зеленое кружево струилось на скачущем всаднике" (323); "плюнул в улицу снежной струей" (340); "струя ветра полей" (350); "под ней был хаос, вокруг нее он струился" (370); "струйный старик" (371); "из нимба рек старик струевой бородой" (379); "из-под упавшей в бархате пламени свинцовой десницы в чело больного струились недобрые токи" (376); "она струей хладного снега покорно легла у их ног" (384); "струйкой метелей" (384); "засвиставшим проструились серебром метельные его пальцы" (387); "снежная струйка" (396); "вокруг них струились своды" (397); ветер "струйно терзал мраморный стан и тяжелую грудь" (399); "ароматные куренья струились" (405); "старец и странник с риз струили ткани метелей" (405); "струей искр змеясь" (406); "метельной струей" (410); "их ризы струились метелями" (414); "то его родная сестра, его грустная деточка, струившая в подоблачную старину снежные хлопья" (415); течь: "бисерки дыма дробились там, лопаясь в темень, как пена, истекающая водой" (376); "из-под мокрого компресса течет уже вода, Адам Петрович, а я охлаждаю вас ледком" (376); "то не солнце - иерей (...), обтекающий блеском" (380); "змееборцу навстречу с земли потекли, будто светом залитые, пчелы" (381); "в бледной, бледной бирюзе текли на него жены из солнечной обители" (381); "уже вдаль стекал черный ручеек: с ведрами на плечах потянулись монашки к колодцу" (382); "слова текли настоем цветов" (386); "там он стоял за обителью в сквозных перьях метелей, и снежинки текли из его стеклянных глаз" (390); "чинно текли они (старницы) стареющими ликами"; "так одна за другой протекли" (392); "лукаво они (мертвецы), серебряные, сквозные, текли по снежку к могиле" (397); "и там, где съела земля золотой его плод, красный сок стекал в небо" (403); "сияющими жалами текли братья света" (410); "от лица его стекало солнце" (410); "старницы чинно текли" (417); плескать: "Светлова (...) плеснула перед зеркалом перчатками" (275); "молчал он (...), не отмахиваясь от звучных плесканий невидимых райских птиц" (306); "шапочки (одуванчиков) то плескались в воздухе, то садились кружевом на него" (307); "золотые лопасти кружев плескались с ее открытой груди, точно колонны жидкого золота на зеленой, струйной русалке" (312);

"зеленоватые пряди, струясь, плеснули ему в лицо, омыли седину и улетели прочь" (315); "косые огни, дробимые стеблями, плескались" (317); "амазонка ее плеснула яростью и отчаянием" (326); "сафирные чаши в окно плескались холодным ветром" (335); "стая серебряных нитей плеснула крыльями" (344); "лебедь в окне расплескался белой прелестью" (348); "хладные ее пальцы (...) плеснули серебряной волной муаровой мантии" (357); "белоснежная, нежная лебедь плескалась там" (376); "ее точенные пальцы в стрекотанье пляшущих четок плеснули черной волной муаровой мантии" (393); "косые лучи солнца, дробимые дымом, жутко плескались над клобуками монахинь" (405); омывать: "голова его (...), омытая гривой" (321); "многогочные ветры омывали их лица" (330); "белое лицо, омытое шелковым золотом" (338); "ниспадала вуаль, омывая ей плечо" (392); "дивное ее личико, омытое черной волной" (398); "крест мантийного шелка, словно омываемого ветром с ее четко обрисованных ног и бедер" (399); "и омоемся блеском" (411); плавать/плыть: "знакомая тайна в душе проплывала неожиданно" (255); "в душе взволнованно проплывали пиры"; "бархатно-мягкий день (...) проплывал над домами" (261); "все двойники и вырастали, и таяли, и уплывали вперед" (266, 342); "поплыли окна света" (271); "жалкий дубовый гроб выплывал из метельных гребней" (275); "низко плавая, он мечтал о высоком" (282); "толпы людей (...) утопали и вновь выплывали" (291); "серебряный лебедь - поясное зеркальце (...) казалось, плавал"; "оно (облако) плывет и поет" (303); "руки ее словно ловили воздух, плавая" (308); "от лампы падали свет и плыли на цветнике странной, узорной сетью" (318); "из-под зеленого шипа стеблей выплывал он старым, знойным, мертвым лицом" (324); "это золотые кудри ее из-под воды выплывали" (325); "уплывала в лабиринте комнат" (346); "уплывал в метель Светозаров" (355); "волосы тихо (...) вырисовывались из полумрака и уплывали в даль"; "он (...) уплывал в старину" (357); "желто-красный закат (...) уплывал за домами" (363); "как из оболочка дней, так из оболочка метелей она выплывала серебряной туфелькой" (366); "вверх, вверх она уплывала" (367); "колдун наплывал шаркающими туфлями"; "мертвое серое лицо выплывало из пасти на желтую свечу" (375); "из необорной жизни плыл гад, волнуясь блеском чешуй" (379); "время (...) наплывало в голубое безвременье. (...) Оно переползало вверх по пространству, словно водяной змей, вылезавший из глубокого колодца, то ныряя под облаком, то выплывая над ним. (...) Точно в воздушных гранитах открылся колодезь - и вот из синего колодца к облачному берегу выплывало змеевое время -гад, кольца влекущий" (380); "метельная пена плыла над обителью" (391); "белый храм громко проплывал" (406); "громы гремящих полчищ оглушительно гремели медью труб из плавучей обители" (406); "шелестел белый снеговой челн, уплывая в солнечный град вдоль снеговых волн; уплывал он туда - где горящий круг" (408); "там наплывал епископ в горящих ризах" (412); "старик поплыл вверх (...), то ныряя, то выплывая митрой" (413); "серебряными своими клобуками лукаво из волн белопурговых всплывали" (414); красный храм и красные стены обители (...) сверкали и уплывали" (415); "они, что уплывали метельной, разбрызганной пеной" (416); нырять: "в магазине модного платья, меж грустнорунных атласов ныряя, она выбирала муар" (273); "в магазине модного платья они утопали в шелках и атласах, то ныряя лицами, то вырастая" (292); "они окунулись в струи и вышли в гостиную" (316); "благо-родный арабский конь (...), гулко звякал кремнем (...), то ныряя в хлеставших волнах зелени, то выплывая оттуда лебединой своей, ярко-снежной шеей" (321); "в эти дни странник уходил за гребень многохолмный, будто нырнул в метельный океан" (404); тонуть/утопать/топить/захлебнуться: "она безответно в снегах утонула" (279); "толпы людей (...) утопали и вновь выплывали" (291); "солнце, это ты сетью качнешься под березками, потому что ты утонешь" (305); "хрустальные крылья тонули в небе" (303); "стрекозиные крылья тонули в воде" (307); "клич ее утопал в диком кличе метелей" (356); "он тонул в мелком жару подушек" (375); "когда в самую глубину тонул мертвеющий гад" (380); "Затоплю, проколю его, иссеку колким снегом" (293); "она захлебнулась морозным вином" (279); (лопаты) "захлебывались водой" (341); вскипать: "пели крылья, шипели, вскипали" (292); "вскипела, кипела серебро-белая полулысина Светозарова: когда он взором перелетным запенил ей даль шипучим кружевом белогромных облак, - вскипела старина, кипела седина" (313); "кровь заката сладко-рубинная пеной златожалых колосьев вскипела" (319); "голова его, закипевшая сединой" (321); "закипавшие росяные кусты" (323); "и опять закипела метель" (344); "бриллианты в окнах плачем рассыпались, плачем вскипали" (348); "кто-то метелью вскипал" (352); "закипевшие дымом шелка ее" (366); "закипевшая мать" (368); "закипевшие дымом белогромные облака" (379); "белогромные облака, вскипевшие гневом, словно озеро"; "вскипевшие дымом нежноструйные снега" (384); "закипевший дымом саван" (384); "закипевший сквозной белый гад взлетел из-под ног" (385); "желтое вино, закипавшая цветень, пошипывало в чашах и опеяло им края"; "вски-пела пурга" (394, 414); "пурпур сердец вином снежным вскипает" (409).

- 89 Подробно останавливаясь на проблеме стихийности в статье, посвященной теме Пути в сознании Блока, Максимов дает определение стихии, которое, несмотря на некоторую отстраненность от предмета описания, разительно напоминает своей амбивалент-ностью двойственное отношение к стихии романтиков: "Понятие стихии универсально, применимо к любым сферам бытия природы и человека, хотя объект этого понятия имеет относительное, условное значение - мыслится лишь в его контрасте с представлением об упорядоченности и организованности. Стихией принято считать выражение реальной силы, не управляемой человеком или (другой вариант понятия) не познанной человеком в его закономерности (иногда эти варианты совпадают). Эта сила имеет динамический характер, проявляется в движении (нагляднее всего в хаотическом), но может и сопротивляться движению, превратиться в инерцию, в косность. (...) Стихия, в какой бы сфере ее ни находили - в физической, биологической, социальной, - мыслится как феномен природы или явление, аналогичное природе и в этом смысле лишенное этического содержания. В обращении к стихии, в признании ее верховенства может заключаться (в каких-то определенных идейных и исторических ситуациях) освободительный момент - отказ от законов, конструкций и догматов, потерявших опору в действительности, - и вместе с тем приобщение к реально существующим, питающим и поддерживающим силам жизни" (Максимов 1975: 49-50).

90 Подобным же образом, как иное состояние воды, рассматривает снег и лед Белый в анализе "Снежной маски" Блока: "В стихотворениях первых вода разливается: вешняя, шумная, чистая; в "Нечаянной Радости" она преет в затонах, в запрудах, в болотах, иль бесится бурей в море; в "Снежной Маске" она - снег, лед и прорубь, струящая пар; она - скована льдом; и - "злая вода"; и, опять таки, "злая"; воды то и нет: снег и лед (...)" (ВБ: 448).

91 Ср. с насыщенным водной символикой возвещением наступления царства Антихриста отрывка Белого "Пришедший":

О, горе на земле живущим, горе!..
Оно плывет к нам по морю, и скоро
Из бездны выйдет зверь запечатленный..
Вот он плывет в тумане, оком красным
Вращая и грозясь на нас бедою..
И кровь польется мутною волною,
И осквернятся слуги Храма Славы.
То здесь, то там средь нас сияют бездны,
И серный дым восходит к небесам (цит. по: Лавров 1995: 34).

92 Близость картин конца мира еще нагляднее выявляется в сравнении со старым пере-водом "Прорицаний провидицы" С.Свириденко:

Век секир, век мечей, век щитов рассеченных,
вьюжный век, волчий век, пред кончиной мира... (Эдда 1917: 105)

93 И. Машбиц-Веров отмечает обратное, а именно, абсолютное неприятие Белым блоковской трактовки темы метели и ее едкое высмеивание. В разногласиях в трактовке темы метели намечаются, по Машбиц-Верову, противоположные пути развития поэтов: в то время как для Блока "тема "метелей" прежде всего - тема реальных страстей, далеких от мистических прозрений, тема сложных бурь реальной жизни, вырывающих поэта из мира мистики", то для Белого "метели" остаются мистическими "знаками", знаменем скорого преобразования мира" (Машбиц-Веров 1969: 101-02).

94 Эта связь снежной метели с радостью воскресения явно прослеживается в письмах Белого, в которых он описывает свои переживания, связанные со смертью и похоро-нами С.М. и О.М. Соловьевых. Так, уже в одном из первых писем к Блоку, от 19 января 1903 года, Белый пишет: "Все озарено и пронизано светом, и вознесено. На улицах вихрь радостей - метель снегов. Снега. С восторгом замели границу жизни и смерти. Времена исполняются, и приблизились сроки. Мы все вместе и навсегда" (Переписка: 15). То же ощущение радости, дословное повторение характеристики снежной метели как стихии, в которой исчезает граница между жизнью и смертью, и в письме к Метнеру от 19 марта 1903 года: "В те дни стояли метели с шумом и свистом - и несло, проносилось, замело границы между жизнью и смертью. Мы придавали этой сладкой, снежной музыке все то значение, которое заключено в ней: "Метель" Николая Карловича - наш, утонченно-высвеченный, новый, христианский хаос с просветами лазури - Его Милым голосом из-за бури. Это были радостные дни. Приблизилось небо. (...)
И несло, и несло - проносилось, вопя и взвывая снежнотельные восторги. Когда хоронили Соловьевых была метель..." (цит. по: Malmstad 1990: 56).

Эта же символика явственно проступает в строках стихотворения Белого "Могила их украсили венками", написанном в 1903 году и напечатанном в "Золоте в лазури" в 1904 году с посвящением памяти Соловьевых: "Восторг снегов, крутящийся над нами"; "Последний вздох туманно-снежной бури".

Д.А.Магомедова отмечает особенно активное развитие мотивов "снега" в письмах Белого 1903-1905 гг.:

Белый переосмысляет свой псевдоним, подписывая некоторые письма "Снег", постоянно обыгрывает значения слова "снег" в переписке 1905 г. (Магомедова 1990: 260). Но и в переосмыслении псевдонима, и в игре значениями слова "снег" сохраняется соотнесенность "снега" с апокалиптическим "новым пространством", символика воскресения. Так, в письме к Блоку от 25 июня 1905 г. Белый пишет: "Я могу быть всегда побивающим градом, и всегда не хочу, и всегда не хочу, всегда хочу безвольно, бесцельно, просто носиться в пространствах, носиться в несказанном, завивать снежинки визгом в ласточках, рвать вместе с ними пространства во имя "нового пространства" - "нового неба и новой земли"" (Переписка: 136).
В той же статье, говоря о стилистическом единстве писем Белого и Блока, общности их "эзотерического" языка, всего цитатного фона переписки, вытекающих из общнос-ти мифологизированной картины мира, Д.А. Магомедова указывает на переписку Блока и Белого как на один из источников "метельных" образов "Снежной маски" (Магомедова 1990: 247-59). Общность "метельных образов" Блока и Белого, их символика сохраняется и в переписке. В письме от 3 февраля 1903 года Блок пишет: "Счесть себя (...) не значит ли преодолеть смерть, не ощутить границы, замести ее снегами, утонуть в вихрях вселенского восторга, перестать нуждаться, отрешиться от отчаяний?" (Переписка: 18).

95 Этот аспект "петербургского текста" "Петербурга" акцентирует Воронский: "В "Петербурге" северная столица как-будто есть и как-будто ее нет,- нам только кажется, что она существует; скорее всего она лишь видимость. Есть линии, проспекты, несутся роem отпечатанные книги, циркуляры, приказы, распоряжения; проносится карета Аполлона Аполлоновича, пугает по ночам прохожих красное домино, на чердаке живет Неуловимый, но все это, в конце концов, происходит в некоей математической точке и носит призрачное бытие. Петербург расплывается в гиблых туманах, в сумятице и в невнятице, в бреду. (...) Явь переплетается с горячечными кошмарами, и они кажутся более реальными, чем эта сомнительная, готовая во всякий момент распасться, исчезнуть, действительность" (Воронский 1980: 21-22).

Библиография

В работе используются следующие сокращения:

- А Арабески, Slavische Propyläen, Band 63, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969.
ВВ Воспоминания о Блоке, Slavische Propyläen, Band 47, Nachdruck nach "Epopoeja" 1-4, Moskau/Berlin 1922/23, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969.
ЛЗ Луг зеленый, N-Y - London, 1967.
Маски Маски, Slavische Propyläen, Band 46, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1932, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969.
МГ Мастерство Гоголя, М.-Л., 1934.
МДР Между двух революций, М., 1990.
НВ Начало века, М., 1990.
НРДС На рубеже двух столетий, М., 1990.
ОХП О художественной прозе//Русская речь, 1990, 5.
Переписка А. А. Блок - Андрей Белый. Переписка, Slavische Propyläen, Band 65, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1940, München, 1969.
ПМ Борис Бугаев, На перевале. IV. Против музыки//Весы, 1907, 3.
ПТ Как мы пишем; О себе как о писателе//Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации, М., 1988.
ПЯСС Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Ardis, Ann Arbor, 1982.
С Символизм, Slavische Propyläen, Band 62, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969.
СкМ Символизм как миропонимание, М., 1994.
ТД Борис Бугаев. По поводу книги Д.С.Мережковского "Л.Толстой и Достоевский"//Новый путь, 1903, 1.
ВК Канон Великий. Творение святого Андрея Критского. Славянский текст с русским переводом. Составил и перевел Н.Кедров. М., 1915, репринт СПб, 1992.
ЛЭС 1987 Литературный энциклопедический словарь, М.
МС 1990 Мифологический словарь, М.
МЭС 1990 Музыкальный энциклопедический словарь, М.
ПС 1992 Полный православный богословский энциклопедический словарь.
ПТМ 1907 Православный толковый молитвослов, СПб.

Аверинцев С.С.

- 1972 К уяснению смысла надписи над конхой центральной аспиды Софии Киевской//Древне-русское искусство. Художественная культура домонгольской Руси, М.
1981 "Аналитическая психология" К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии//Религия и литература, Ann Arbor, Michigan.
1989 Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова//Контекст, М.
1990 I Комментарий к статье Флоренского "Строение слова"//П.А. Флоренский. т.2, У водоразделов мысли, М.
1990 II Ахамот//МС.
Айхенвальд, Ю.
1994 Силуэты русских писателей. М.
Аничков Е.В.
1969 Новая русская поэзия, Slavistic Printings and Reprintings, Mouton, The Hague-Paris.
Апокрифы
1989 Апокрифы древних христиан, М.
Аскольдов С.
1922 Творчество Андрея Белого//Литературная мысль. Альманах 1. Пг.
Балашов Н.И., Поступальский И.С.
1970 Примечания//Бодлер, Звезды зла, М.
Басманов А.
1992 Черный алмаз//Aubrey Beardsley. Обри Бердслея. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее, М.
Бахтин М.
1983 Запись лекций М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф.Сологубе. Публикация С.Бочарова, комментарии Л.Силард//Studia Slavica, t.29, Budapest.
Безродный М.В.

- 1992 Из истории русского неокантианства (журнал "Логос" и его редакторы)//Лица. Биографический альманах, 1, М.-СПб.
- Бенуа А.
1990 Мои воспоминания, М.
- Бердяев, Н.А.
1918 Кризис искусства, М.
1991 Самопознание, Л.
1991 II Духи русской революции//Вехи. Из глубины. М.
- Блок А.
1960-1963 Собрание сочинений в восьми томах, М.
1978 Письма к жене//Литературное наследство, т.89, М.
- Бойчук А.
1995 "Лучезарный старец": "слой" Мережковского в "Кубке метелей" А.Белого //Известия Академии Наук, серия литературы и языка, т.54, 2, М.
- Бонецкая Н.К.
1990 Комментарий к статье Флоренского "Строение слова"//П.А. Флоренский. т.2, У водоразделов мысли, М.
- Брюсов В.Я.
1973-1975 Собрание сочинений в 7-ти томах, М.
- Булгаков С.
1991 Мистика в православии, М.
- Бухштаб Б.Я.
1986 А.А.Фет//А.А.Фет. Стихотворения и поэмы, Л.
- Вагнер Р.
1978 Избранные работы, М.
- Валери П.
1993 Об искусстве, М.
- Вацуро В.Э.
1994 Записки комментатора, СПб.
- Веселовский А.Н.
1940 Историческая поэтика, Л.
- Виноградов В.В.
1963 Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.
1981 Проблемы русской стилистики, М.
- Волков С.
1992 Разговор с Иосифом Бродским. Вспоминая Анну Ахматову//Ахматовские чтения, вып.3, М.
- Вольфинг (Э.Метнер)
1907 Борис Бугаев против музыки//Золотое руно, 5.
- Воронский А.К.
1980 Андрей Белый (Мраморный гром)//Статьи. Ann Arbor, Mich., Ardis.
- Гаспаров Б.М.
1977 Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики, Труды по знаковым системам, Тарту.
1987 "Зачем ты послан был, и кто тебя послал?" (Апокалиптические мотивы в творчестве Пушкина)//Россия/Russia, Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada, Torino, 5.
- Гаспаров, М.Л.
1988 "Белый-стихoved и Белый-стихотворец"//Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации, М.
- 1988 P Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию сукцессивности стихотворной речи//Тыняновский сборник, Рига.
- 1993 Русские стихи 1880-х - 1925-го годов в комментариях, М.
- Гервер Л.Л.
1994 Андрей Белый - "композитор языка"//Музыкальная академия, 3.
1995 Контрапунктическая техника Андрея Белого//Литературное обозрение, М.
- Герцык Е.
1993 Волошин//Воспоминания о серебряном веке, М.
- Гете
1920 Учение о цветах//В.О.Лихтенштадт. Гете, ред. и пред.А.Богданова, Труды Социалистической Академии, П.
- Гинзбург Л.Я.
1964 О прозаизмах в лирике Блока//Блоковский сборник, Тарту.
- Гиппиус З.
1978 Письма к Берберовой и Ходасевичу, Ann Arbor, Mich., Ardis.
1991 О Религиозно-Философских Собраниях//Стихи. Воспоминания. Документальная проза, М.
- Гофман В.
1937 Язык символистов//Литературное наследство 27-8, М.
- Грейвс Р.
1992 Мифы Древней Греции, М.
- Гречишкин С.С., Лавров А.В.
1981 О стиховедческом наследии Андрея Белого//Труды по знаковым системам, вып. 515, XII, Тарту.

- Гумбольдт В.
1964 О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития//История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях, М.
- Гумилев Н.С.
1990 Письма о русской поэзии, М.
- Дурылин С.Н.
1913 Рихард Вагнер и Россия, М.
- Ермилова Е.В.
1989 Теория и образный мир русского символизма, М.
- Ерофеева Н.Н.
1993 Сон Татьяны в смысловой структуре романа Пушкина "Евгений Онегин"//Сон - семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения, Москва.
- Жирмунский В.М.
1928 Вопросы теории литературы, Л.
- Зеньковский В.
1991 История русской философии, Л.
- Золотова Г.А.
1988 Синтаксические основания коммуникативной лингвистики//Вопросы языкознания, 4.
- Иванов Вяч.
1971-1987 Собр.соч. под ред. Д.В.Иванова и О.Дешарт, Брюссель.
- Иванова Е.В., Ильюнина Л.А.
1991 К истории отношений с Андреем Белым. Из наследия Флоренского//Контекст, М.
- Казари Р.
1986 Персонаж у раннего Белого: Хандриков из "Третьей симфонии"//Andrej Belyj. Pro et contra, Atti del 1 Simposio Internazionale "Andrej Belyj", Milano, 1986.
- Кандинский В.
1990 О духовном в искусстве, Л.
- Карсавин Л.
1991 София земная и горняя//Вопросы философии, 9.
- Келдыш Ю.В.
1977 Оперный театр//Русская художественная культура конца XIX-начала XX века. Зрелищные искусства. Музыка., М.
- Ковтунова И.И.
1976 Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М.
- Кожевникова Н.А.
1983 О звуковой организации прозы А.Белого//Проблемы структурной лингвистики, М.
- 1992 Язык Андрея Белого. М.
- Котрелев Н.В.
1988 Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого//Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации, М.
- Крейд В.
1983 Зеркало и интерьер в романе "Петербург"//Новый журнал, 153.
- Крюков А.
1963 Тургенев и музыка, Л.
- Лавров А.В.
1989 Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого//Андрей Белый. На рубеже двух столетий, М.
- 1991 У истоков творчества Андрея Белого ("Симфонии")//Андрей Белый. Симфонии. Л.
- 1995 Андрей Белый в 1900-е годы, М.
- Лифарь С.
1993 Дягилев, СПб.
- Лосев А.Ф.
1957 Античная философия в ее историческом развитии, М.
- 1968 Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем//Вопросы эстетики, вып. 8, М.
- 1978 Исторический смысл эстетического мировоззрения Р.Вагнера//Рихард Вагнер. Избранные работы, М.
- 1985 В поисках смысла//Вопросы литературы, 10, М.
- 1990 I Из ранних произведений. М.
- 1990 II Владимир Соловьев и его время, М.
- 1990 III Дионис//МС 1990.
- Лосский Н.
1991 История русской философии, М.
- Лотман, Ю.
1988 Поэтическое косноязычие Андрея Белого//Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации, М.
- 1987 Сотворение Карамзина, М.
- Луначарский А.В.
1965 Собрание сочинений в 8-и томах, т.5, М.
- Магомедова Д.М.
1975 Концепция "музыки" в раннем творчестве А.Блока//Филологические науки, 4.

- 1990 Переписка как целостный сюжет и источник сюжета (На материале переписки Блока и Андрея Белого, 1903-1908 гг.)//Динамическая поэтика. От замысла к воплощению, М.
- Мазаев А.И.
- 1992 Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма, М.
- Мамардашвили М.
- 1992 Как я понимаю философию, М.
- Максимов Д.
- 1988 О том, как я видел и слышал Андрея Белого. Зарисовки издали//Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации, М.
- 1975 Поэзия и проза Ал.Блока, Л.
- 1975 I Брюсов-критик//Брюсов, Собр соч. т.6
- 1979 О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания)//Творчество А.А.Блока и русская культура XX века, Блоковский сборник III, Тарту.
- Машбиц-Веров И.
- 1969 Русский символизм и путь Александра Блока, Куйбышев.
- Мелетинский Е.М.
- 1976 Поэтика мифа, М.
- Мельникова-Григорьева Е.Г.
- 1986 Принцип "пограничности" в "Симфониях" Андрея Белого. Семиотика пространства и пространство семиотики//Труды по знаковым системам XIX, вып.720, Тарту.
- Менар Р.
- 1992 Мифы в искусстве старом и новом, М.
- Мережковский Д.С.
- 1972 Избранные статьи. Centrifuga, Russian Reprintings and Printings, reprinted from vols.10 and 15 of the Complete Works Petersburg/Moscow 1911, Wilhelm Fink Verlag München.
- Мерло-Понти М.
- 1992 Око и дух, М.
- Мицц З.Г.
- 1973 Функция реминисценций в поэтике А.Блока//Труды по знаковым системам, 6, Тарту.
- 1979 А Символ у Блока//Russian Literature VII, 1979.
- 1979 Т О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов//Творчество А.А.Блока и русская культура XX века, Блоковский сборник III, Тарту.
- Мочульский К.
- 1951 Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Париж.
- 1955 Андрей Белый. Париж.
- Мукаржовский Я.
- 1994 Исследования по эстетике и теории искусства, М.
- Назаров В.
- 1991 "Каждый из нас в глубине своей есть София"//Вопросы философии, 9.
- Неклюдова М.Г.
- 1991 Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX-начала XX века, М.
- Нестьев И.В.
- 1977 Музыкальная эстрада//Русская художественная культура конца XIX - начала XX века. Книга третья. Зрелищные искусства. Музыка, М.
- Ницше Ф.
- 1990 Сочинения в двух томах. М.
- Новиков Л.
- 1990 Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого, М.
- Очерки ...
- 1975 Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В., Очерки по истории лингвистики, М.
- Пастернак Б.
- 1961Собрание сочинений под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, т.3, Стихи 1936-1959. Стихи для детей. Стихи 1912-1957, не собранные в книги автора. Статьи и выступления. Mich.
- Петров Вc.
- 1975 Мир искусства. М.
- Писарев Д.И.
- 1968 Избранные произведения. Л.
- Постоутенко К.
- 1996 Священные цвета Андрея Белого//Die Welt der Slaven XLI.
- Потебня А.А.
- 1888 Из записок по русской грамматике, т.2, Харьков.
- 1905 Из записок по теории словесности, Харьков.
- 1976 Эстетика и поэтика, М.
- Платон
- 1992 Пир. СПб.
- Пяст В.
- 1929 Встречи, М.

- Раабен Л.Н.
1977 Концертная жизнь//Русская художественная культура конца XIX-начала XX века. Зрелищные искусства. Музыка. М.
- Ремизов А.
1951 Подстриженными глазами, Париж.
- Рицци Д.
1993 Рихард Вагнер в русском символизме//Серебряный век в России, М.
- Роднянская И.Б.
1967 Лейтмотив//Краткая литературная энциклопедия, т.4, М.
1987 Лейтмотив//ЛЭС 1987.
- Роллан Р.
1954-58 Собр.соч. под общей ред. И.Анисимова, М.
- Салма Н.
1989 Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли//Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae, t.35, fas.3-4, Budapest.
- Салтыков-Щедрин М.Е.
1966 Собрание сочинений в двадцати томах, т.5, М.
- Свасьян, К.А.
1990 Фридрих Ницше: мученик познания//Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах. М.
- Свенцицкая И.С.
1989 Комментарии к "Евангелию от Петра"//Апокрифы древних христиан, М.
- Силард Л.
1967 О структуре Второй симфонии А.Белого//Studia Slavica Hung., XIII, Budapest.
1973 О влиянии ритмики прозы Ф.Ницше на ритмику прозы А.Белого. "Так говорил Заратустра" и Симфонии//Studia Slavica Hung. XIX, Budapest.
- Сильман Т.
1969 I "Подтекст - это глубина текста"//Вопросы литературы, 1.
1969 II Подтекст как лингвистическое явление//Филологические науки, 1.
- Соловьев В.
1966 III Чтения о Богочеловечестве//Собрание Сочинений Владимира Сергеевича Соловьева, т.III, Брюссель.
1966 VII Смысл любви//Собрание Сочинений Владимира Сергеевича Соловьева, т.VII, Брюссель.
1969 XI Россия и Вселенская Церковь//Собрание Сочинений Владимира Сергеевича Соловьева, т.XI, Брюссель.
1968 Стихотворения и шуточные пьесы, Slavische Propyläen, Band 18, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1922, Wilhelm Fink Verlag, München.
1990 "Неподвижно лишь солнце любви..." Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.
1991 Философия искусства и литературная критика, М.
- Соловьев С.
1908 Андрей Белый. Кубок метелей. Четвертая симфония//Весы, 5.
1977 Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева, Брюссель.
- Стасов В.В.
1952 Избранные сочинения, т.3, М.
- Степун Ф.
1992 Встречи и размышления. Лондон.
- Смирнов И.П.
1978 Место "мифопоэтического" подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского "Вот так я сделался собакой")//Миф. Фольклор. Литература. Л.
- Толстой Л.Н.
1964 Собр.соч. в 20-ти томах, Т.15 М.
Толкование...
1901 Толкование на Апокалипсис святого Андрея, Архиепископа Кесарийского, М.
Томашевский Б.
1923 Русское стихосложение. Пб.
1928 Теория литературы. Поэтика., М.-Л.
1977 "Наукообразные" (Опыты подхода к изучению ритма художественной речи)//Труды по знаковым системам, вып.422, Тарту.
- Топоров В.Н.
1977 К рецепции поэзии Жуковского в начале XX века. Блок - Жуковский: проблема реминисценций//Russian Literature, V.
1993 Петербург и петербургский текст русской литературы//Метафизика Петербурга, 1, СПб.
1994 О "поэтическом комплексе моря и его психофизических основах"//О мифопоэтическом пространстве, Genova.
- Трофимова М.
1989 Гностицизм и христианство//Апокрифы древних христиан, М.
- Троцкий Л.
1979 Андрей Белый, Letchworth, Herts: Prideaux Press.
- Тургенев И.С.
1958 Собрание сочинений, т.12, М.

- Тынянов Ю.
1924 Проблема стихотворного языка, Л.
Уайльд О.
1912 Полное собрание сочинений. Бесплатное приложение к "Ниве", СПб.
1993 Избранные произведения в двух томах, М.
Уэллек Р., Уоррен О.
1978 Теория литературы, М.
Успенский Б.
1994 Избранные труды, т. II, Язык и культура, М.
Факторович А.Л.
1990 Потаенная ясность. Эллиптический зачин в прозе И.А. Бунина и В.В. Вересаева//Русская речь, 5.
Флоренский П.
1985 Собр. соч. под общей ред. Н.А. Струве. т. I Статьи по искусству. Умса-Press.
1990 I Столп и утверждение истины, М.
1990 II Пути и средоточия. У водоразделов мысли, М.
1991 Из наследия П.А. Флоренского//Контекст. М.
Формановская Н.И.
1978 Стилистика сложного предложения. М.
Хан А.
1991 А.Потебня и А.Белый//Андрей Белый. Мастер слова-искусства-мысли, Bergamo.
Хейзинга Й.
1988 Осень средневековья. М.
Хмельницкая Т.
1988 Литературное рождение Андрея Белого. Вторая драматическая симфония//Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации, М.
Ходасевич В.Ф.
1937 О Пушкине, Берлин.
1991 Некрополь. Воспоминания, М.
Хоружий С.С.
1992 Учение о человеке в православной аскетике//Язык и текст: онтология и рефлексия. Материалы к I международным философско-культурологическим чтениям, СПб.
1994 "Улисс" в русском зеркале, М.
Цвейг С.
1990 Казанова. Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд. М.
Чернышевский Н.Г.
1939-1953 Полн. собр. соч. в 16 томах, т. 15. М.
Шкловский В.
1929 О теории прозы. М.
1990 Гамбургский счет: Статьи - воспоминания - эссе (1914-1933), М.
Шопенгауэр А.
1971 Мир как воля и представление. Из философского наследия, т.3, М.
Шпет Г.
1927 Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта), М.
Эйзенштейн С.
1988 Чет - Нечет. Раздвоение единого//Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации, М.
Эйхенбаум Б.
1986 О прозе. О поэзии. Л.
Эллис Л.
1910 (1972) Русские символисты, Letchworth, Herts, Bradda.
Майстер Экхарт
1991 Духовные проповеди и рассуждения, М.
Юнг К.Г.
1992 Феномен духа в искусстве и науке, М.
Якобсон Р.
1922 Брюсовская стихология и наука о стихе//Научные известия II, М.
1987 Основа славянского сравнительного литературоведения//Работы по поэтике, М.
Alexandrov V.E.
1985 Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction, Cambridge, Mass.
Baudelaire C.
1988 Selected writings on art and artists, Cambridge.
Beardsley M.C.
1966 Aesthetics from classical Greece to the present. A short history. Tuscaloosa and London.
Bennett V. Esthetic Theories from "The Birth of Tragedy" in Andrei Bely's Critical Articles, 1904-1908//Nietzsche in Russia, ed. by B.G. Rosenthal, Princeton University Press.
Biedermann
1995 Historisch-culturele symbolen van A tot Z verklaard, Utrecht.
Boyd M.

- 1995 Metner, Nikolay Karlovich//The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.12, ed.by Stanley Sadie, London-New-York.
- Brown C.S.
1948 Music and Literature. A Comparison of the Arts, Athens, Georgia.
- Brown E.K.
1950 Rhythm in the Novel, Toronto.
- Brusatin M.
1991 A History of Colors, Boston and London.
- Byrns R.
1976 Novalis and Blok and the Romantic Tradition//Germano-Slavica, A Canadian journal of Germanic and Slavic comparative studies, II, 2.
- Casedy S.
1987 Bely the Thinker//Andrey Bely. Spirit of Symbolism. Ed.John E.Malmstad, Ithaca, London.
1991 Pavel Florenskij's Philosophy of Language: Its Contextuality and its Context//Slavic and East European Journal 35, 4.
- Cioran S.
1973 The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj, The Hague-Paris.
- Cooper J.C.
1979 An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols, London.
- Curley M.J.
1937 The Minotaur//Mythical and Fabulous Creatures, ed. by M.South, London.
- Derrida J.
1982 White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy//Margins of Philosophy.
- Dolezel L.
1972 From motifs to motifs//Poetics, 4.
1978 Narrative Semantics and Motif Theory//Essays in Poetics, 3, 1.
- Donchin G.
1958 The Influence of French Symbolism on Russian Poetry,'s-Gravenhage.
- Dresden S.
1980 Symbolisme. Synthese - Stromingen en aspecten, Amsterdam.
- Ebbinge Wubben J.C.
1976 Het Symbolisme in Europa, Rotterdam.
- Eco U.
1990 De poëtica van Joyce, Amsterdam.
- Eliot T.S.
1923 Ulysses, Order and Myth//The Dial, vol.75, Nov.
1958 Selected Prose, Aylesbury.
- Fasting S.
1979 Andrej Belyj's Simfonija. 2-aja dramatičeskaja//Scando-Slavica, t. 25.
- Filoramo G.
1992 A History of Gnosticism, Cambridge.
- Furness R.
1982 Wagner and literature, Manchester University Press.
- Furst L.R.
1977 Counterparts. The dynamics of Franco-German literary relationships 1770-1895, Detroit.
- Goering L.
1995 Belyj's Symbolist Abyss//Slavic and East European Journal, 39,4.
- Goethe
1894 4 Goethes Naturwissenschaftliche Schriften, 4.Band Zur Farbenlehre, Historischer Theil, II, Weimar.
1959 Die Schriften zur Naturwissenschaft. Band.6. Weimar.
- Goslich S.
1960 Leitmotiv//Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Band 8, Basel-London.
- Gourmont R. de
1966 Selected Writings, University of Michigan.
- Günther H.
1992 Книга "О духовном в искусстве" В.Кандинского и авангардное мышление, Russian Literature XXXII.
- Hanslick E.
1922 Vom Musikalisch-Schönen; ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig.
- Hofmannsthal H. von
1951 Ein Brief, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt am Main.
- Hone J.
1936 The Life of George Moore, London.
- Janecek G.
1974 Literature as Music: Symphonic Form in Andrei Belyi's Forth Symphony//Canadian-American Slavonic Studies, vol.8, N 4.
- Jung C.G.
1956 Symbols of Transformation, N-Y.
- Keys R.
1987 Bely's Symphonies//Andrey Bely: Spirit of symbolism, London.

- 1996 The Reluctant Modernist: Andrei Belyi and the Development of Russian Fiction, 1902-1914, Oxford.
- Kovac A.
- 1976 Andrej Belyj: The "Symphonies" (1899-1908), Frankfurt/M.-München.
- Kristeva J.
- 1991 Liefdesgeschiedenissen, Amsterdam.
- Lee M.O.
- 1990 Wagner's Ring: Turning the Sky Round. Commentaries on The Ring of The Nibelung, N-Y, London, Toronto.
- Macdonald H.
- 1995 Transformation, thematic//The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.19, ed.by Stanley Sadie, London-New-York.
- Mallarmé S.
- 1945 La musique et les lettres. Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pleiade, NRF.
- Maloney G.A.
- 1973 Russian Hesychasm. The Spirituality of Nil Sorskij. The Hague - Paris.
- Maguire R., Malmstad J.
- 1987 Petersburg//Andrey Bely. Spirit of Symbolism, ed. J.E. Malmstad, Ithaca, London.
- Malmstad J.
- 1990 Andrey Bely and Serafim of Sarov//Scottish Slavonic Review 14.
- Maerlant J. van
- 1982 Spiegel Historiae, met de fragmenten der later toegevoegde gedeelten, bewerkt door Philip Utenbroeke en Lodewijk van Velthem, Utrecht.
- Mann T.
- 1960 Gesammelte Werke, Frankfurt.
- Mayer H.
- 1978 Richard Wagner: Mitwelt und Nachwelt, Stuttgart.
- Medtner M.
- 1904 Sonate pour Piano op.5, M.P.Belaïeff, Leipzig.
- Mode H.
- 1975 Fabulous Beasts and Demons, London.
- Nietzsche F.
- 1982 Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne//F. Nietzsche, Werke in drei Bänden, ed. K.Schlechta, iii, Munich.
- Nivat G.
- 1974 I Andrej Belyj: Lettre autobiographique a Ivanov-Razumnik//Cahiers du monde russe et soviétique, vol.XV - 1-2.
- 1974 II Andrej Belyj: Commentaires sur ma correspondance avec Blok//Cahiers du monde russe et soviétique, vol.XV - 1-2.
- 1974 III K.N.Bugaeva: Le "Contrepoint" dans l'oeuvre de Belyj//Cahiers du monde russe et soviétique, vol.XV - 1-2.
- 1977 Histoire d'une "Térotogénèse" Biélyenne: Les rapports entre Emilij Medtner et Andrej Belyj//Cahiers du monde russe et soviétique, vol.XVIII - 1-2.
- Novalis
- 1968 Werke und Briefe, Munich.
- Peters, J.
- 1981 Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok, München.
- Pleij H.
- 1994 Kleuren van de middeleeuwen, Bloemendaal.
- Pound E.
- 1973 Remy de Gourmont//Selected Prose 1909-1966, London.
- Praz M.
- 1966 The Romantic Agony, London-Glasgow.
- Reeve, F.D.
- 1963 A Geometry of Prose//The Kenyon Review, 25.
- Scafella F.
- 1937 The Sphinx//Mythical and Fabulous Creatures, ed. by M.South, London.
- Schwartz S.
- 1985 The matrix of modernism, Princeton.
- Scruton R.
- 1995 Programme music//The new Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.15, ed.by Stanley Sadie, London-New-York.
- Spencer R.
- 1989 Whistler. A Retrospective, ed. by Robin Spencer, New York.
- Steiner G.
- 1985 Language and Silence. Essays 1958-1966, London-Boston.
- Steinberg A.
- 1979 Colour and the Embodiment of Theme in Bely's "Urbanistic" Novels//Slavic and East European Journal, 57, 2.
- 1982 Word and music in the novels of Andrey Bely, Cambridge.
- Stimpson D.
- 1984 Paul Valéry and Music, Cambridge.
- Stoddard M.
- 1982 Wagner to "The waste Land"//A Study of the Relationship of Wagner to English Literature, The Macmillan Press LTD.
- Stravinsky I.
- 1975 An Autobiography, London.
- Symons A.

- 1958 The Symbolist Movement in Literature, N-Y.
- Szilard L.
- 1990 Andrei Belyi and his Beatrice//The Silver Age in Russian Literature, Harrogate.
- Thomson B.
- 1992 Blok and Belyi: Divergent Readings of the Poetry of Vladimir Solov'ev//Symbolism and after. Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin.
- Tomei C.D.
- 1992 On the Function of Light and Color in Andrej Belyj's "Petersburg": green and twilight//Slavic and East European Journal, 36, N 1.
- Traversi D.
- 1976 T.S.Eliot. The Longer Poems, London, Sydney, Toronto.
- Vries A. de
- 1976 Dictionary of Symbols and Imagery, Amsterdam-London.
- Warner M.
- 1994 From the Beast to the Blonde, London.
- Warrack J.
- 1995 Leitmotif//The new Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.10, ed.by Stanley Sadie, London-New-York.
- Weststeijn W.G.
- 1979 A.A.Potebnja and Russian Symbolism//Russian Literature VII.
- Wiedmann A.
- 1979 Romantic Roots in Modern Art, London.
- Wild R.
- 1978 Johann Georg Hamann, Darmstadt, 1978.
- Wilde O.
- 1982 Plays, Prose and Poems, London.
- 1989 A critical edition of the major Works, Oxford University.
- Winn J.D.
- 1981 Unsuspected Eloquence. History of the Relations between Poetry and Music. Yale University press.
- Yeats W.B.
- 1961 Essays and Introductions, London, 1961.
- Yurieff Z.
- 1980 Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого//Andrey Bely Centenary Papers, by Boris Christa, band 21, Amsterdam.

* Данный текст представляет собой фрагмент докторской диссертации, защищенной автором в Университете Амстердама под руководством профессора В.Г. Вестстейна.