

# ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТАЛИЗМА В «СЕВЕРНОЙ СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Инна ГАЖЕВА,

кандидат филологических наук, доцент,

Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина

## Abstract

*In the article based on "North symphony" by Andrey Bely, the principles of pattern prose such as decreasing the plot role, complex polygenetics of characters and motives, continuous text troping are explored. The correlation between plot semantics (the war between Eternal Femininity with powers of chaos) and figurative symphony order is carried out using verb metaphors of water element as the most frequent source. Special attention is being paid to the paradigmatic explication of the plot lines. They compensate the weakening of the story and plot connection and the text art integrity effect is being reached. The repetition of the main ideas create authentic swinging rhythm which corresponds to the cycling mythical time. This particularity of the new mythological prose is mainly connected with its determination as pattern prose since the most important thing for a pattern is the repetition of certain details.*

## Rezumat

*În articolul de mai jos, se analizează lucrarea lui Andrei Belâi „Simfonia de nord” din perspectiva (1) descrescăterii intrigii, (2) poligenezei personajelor și motivelor și (3) formării neîncetate a tropilor.*

*Corelația dintre intrigă și ordinea simfonică figurativă este exprimată, de cele mai dese ori, prin metaforele care au la bază unitatea „apă”.*

*Cercetarea paradigmatică a liniilor de subiect ocupă un loc de frunte în articol. Aceste linii contribuie la integritatea textului.*

*În lucrare, reluarea ideilor principale produce un ritm încetinit, care vine în acord cu timpul ciclic mitic. Această particularitate a prozei mitice noi se află în strânsă legătură cu afirmarea sa ca model de proză, deoarece reluarea unor detalii este lucrul cel mai important într-un model.*

«Симфонии» Андрея Белого – один из наиболее ранних образцов орнаментальной прозы в русской литературе. Специфика орнаментальной прозы обусловлена тем, что она представляет собой результат воздействия на нее поэтических структур, отображающих строй мифологического мышления.

Общеизвестно, что для архаического мышления слово представляется не символом предмета, а его сущностью, таким образом между предметом и словом устанавливаются отношения неконвенциональности, мотивированности. Эту же тенденцию распространяют и на модернистскую прозу, которой приписывают сплошную иконичность. Иконичность проявляет себя, в частности, в фактологизации, то есть сюжетном развертывании, тропов<sup>1</sup>.

Другой фундаментальной особенностью орнаментальной прозы является ослабление событийности и основанной на ней сюжетности, которую принято считать конститутивным признаком реалистической прозы. Бессюжетные, или мифологические, орнаментальные, тексты, согласно Ю. М. Лотману, не повествуют о новостях в изменяющемся мире, а изображают циклические повторы замкнутого космоса, порядок и неизбежность границ которого утверждается<sup>2</sup>. Этой цикличности мифологической картины мира соответствует принцип лейтмотивности в орнаментальной прозе, компенсирующий ослабление сюжетно-фабульной связанности и обеспечивающий организационную целостность текста. Данная статья посвящена выявлению принципа лейтмотивности – в кругу иных характерных черт орнаментализма – в «Северной симфонии» Андрея Белого.

Основной единицей текста в симфониях становится не персонаж, а мотив. Развитие сюжета подчиняется не причинно-следственным связям, а связям ассоциативным. Тем не менее в двух из четырех написанных А. Белым симфоний – в первой и третьей – сюжет проследить возможно, хотя он довольно схематичен. В «Северной симфонии» – это история взаимоотношений королевны и рыцаря, весьма условных персонажей, разворачивающаяся на фоне таких же условных декораций, стилизованных по западноевропейское средневековье. Как современники А. Белого, так и исследователи его творчества отмечали, что сюжет служит здесь всего лишь предлогом для развития основных

<sup>1</sup>Якобсон, 1987.

<sup>2</sup>Лотман, 1973.

«музыкальных» тем – борьбы света и мрака, текущего времени и туманной вечности<sup>3</sup>. Итак, главные герои симфонии – юная королева «с синими глазами и печальной улыбкой» и молодой рыцарь, мечтающий о запредельном, но находящийся под воздействием темных сил. Королева живет на башне, воплощая собой семиотический верх. Башня – аналог Мировой горы, Мирового древа, Лестницы в небо, она соединяет верхний и нижний миры. Примечательно, что королева рождена на башне: она изначально принадлежит горнему миру, в то время как другие обречены на труд «восхождения». Впервые вошла на башню королевская чета, родители королевы, покинувшие свою страну и укрывшиеся на башне в одиночестве, в то время как должны были привести к вершинам свой народ. Вокруг башни – леса, полные нечисти. Король-отец, решившись вернуться в покинутую страну, спустился с башни и ушел в лесную глушь, однако запутался в лесных чащах и «погиб от бессилия». Лес – это чужой, нижний, языческий мир. Там козлобородые рыцари совершают свой ритуал «козлование», пляшут дьявольский «козловак». Дворецкий-колдун соблазняет молодого рыцаря в «козлование», и он готовит в своем замке сатанинский пир. Кроме того, чувство рыцаря к юной королеве сопряжено со стремлением низвергнуть ее с высот в мир тьмы и хаоса. Однако королева молится за своего возлюбленного и спасает его от искушений и гибели. Она говорит ему: «Не здесь мое царство. Будет время, и ты увидишь его». Проходят года, наступает положенный срок, королева спускается с башни, чтобы изгнать тьму и нечисть из своей страны. Молодой рыцарь кается и умирает. После того, как королева исполнила свою священную миссию, за ней прилетела белая птица, и она вознеслась в мир горний – на этом заканчивается третья часть. В четвертой изображается предвечный мир.

Данный сюжет может быть рассмотрен как трансформация соловьевского неомифа о становлении мира: королева – как воплощение Вечноженственного или Мировой Души – нисходит с горнего мира для победы над силами хаоса<sup>4</sup>. Исследователи «Северной симфонии» Е. Глухова и Л. Гармаш, сближая образы королевы и Мировой души, отмечали, что Андрей Белый определенным образом перераспределяет функции главных героев соловьевского мифа<sup>5</sup>. Так, согласно В. Соловьеву, Мировая душа, отправшая на определенном этапе от Божественного начала, становится пленницей материальных сил и сама оказывается не способной одолеть их. Это функция «божественного Логоса», который призван одержать победу в борьбе с силами хаоса и освободить плененную Мировую душу. В «Северной симфонии» же напротив темными силами оказывается захвачен рыцарь, выступающий в роли искусителя, а не освободителя. Юная королева у А.Белого, следовательно, совмещает в себе функции и Мировой Души, и божественного Логоса. Таким образом, если у В.Соловьева, равно как и у гностиков, Мировая Душа, добровольно становящаяся пленницей сил хаоса, выступает как «персонаж» амбивалентный, совмещающий в себе черты «Афродиты небесной» и «Афродиты земной», то у А.Белого эта амбивалентность нивелируется, а функции женского и мужского персонажей меняются: в соловьевском неомифе, «божественный Логос» помогает временно заблудшей Мировой Душе осуществить свою миссию спасения, а у А.Белого абсолютизированный в своем совершенстве женский персонаж целиком самостоятельно совершает эту миссию. (Не случаен, ведь, тот факт, что королева родилась на башне: она вообще не подвержена искушениям нижнего мира, и поэтому, когда нисходит с башни для исполнения своей миссии, то не углубляется в лес, как ее отец, но идет *вдоль лесов*).

Орнаментальная проза, которую часто характеризуют также как неомифологическую (хотя орнаментализм и неомифологизм не предполагают друг друга с непреложностью), часто использует мифологические схемы и сюжеты, подвергая их дегероизации. В данном случае воспроизводится сюжетная схема соловьевского неомифа рубежа веков, кото-

<sup>3</sup> Лавров, 1991, с. 19.

<sup>4</sup> Минц, 1987.

<sup>5</sup> Гармаш, 2000; Глухова, [kogni.narod.ru/glukhova.htm](http://kogni.narod.ru/glukhova.htm)

рый, в свою очередь, отсылает к основному космогоническому мифу о творении мира. Однако для модернистской неомифологической литературы XX в. характерно «придание героическим мифологическим сюжетам трагифарсового или гротескного характера путем пародийного обыгрывания или иронического остранения, соседство мифологического и натуралистически-бытового пласта изображения и обращение ко внутреннему миру героя, который или пребывает в состоянии отъединенности и одиночества по отношению к окружающему миру или отвергает цивилизацию...»<sup>6</sup>. Все эти черты станут конститутивными для прозы А. Белого, начиная со 2-ой симфонии, в первой же есть лишь определенная трансформация используемой сюжетной схемы – без пародийной дегероизации и психологизации героев. Дегероизацию предвещает лишь своеобразная ироническая тональность, создаваемая такими снижающими мотивами и образами, как например, штюпка королем прохуdivшейся королевской мантии, его красный от холода нос, совсем некорольские притопывания в желании согреться, а также обрисованные с мягкой иронией персонажи лесного мира и блаженной страны, такие как «козлоподобный пастух Павлуша», выслушивающий «длинными ушами призыв к бриллиантовым звездам»; старый гном с рубиновыми глазками; добрый Авушка, длинными удочками ловящий «водяную благодать». В целом же мир, изображенный в симфонии, воспринимается как условно-сказочный, но «настоящий», не развенчанный в своей «сделанности», ибо литературные приемы его создания еще не обнажены. Последующие тексты А. Белого будут созданы как откровенно двуплановые, и в них мифологический слой будет очевидно играть роль ключа, шифра к современности, здесь же, по словам П. Флоренского, «во всем – законченность, законченная, «актуальная» бесконечность. И все заполнено светом, ровным и мягким, и детскостью»<sup>7</sup>, и главное, что читатель этой детскости верит...

Композиционно симфония состоит из отрывков – параграфов, которые в свою очередь делятся на нумерованные «стихи», абзацы, соответствующие музыкальным лейтмотивам. За счет их повторения и варьирования создается своеобразный раскачивающийся ритм.

Как известно, лейтмотив в музыке – это некий музыкальный оборот, который повторяется в произведении в качестве постоянной характеристики или условного обозначения персонажа, явления, предмета. Так же происходит и у А. Белого: определенные мотивы, реализуемые нумерованными абзацами, сопутствуют образам королевы, короля, королевны, с одной стороны, и совсем другие образы выступают в качестве лейтмотивов, сопровождающих молодого рыцаря и всех участников лесных «козлований».

Следует отметить, что термин «лейтмотив», будучи достаточно молодым в литературоведении, имеет несколько размытые границы. Особенно проблематично, в частности, разграничение понятий «лейтмотив» и «мотив», поскольку не только повторяемость первого может служить здесь критерием размежевания. Определенную трудность представляет также разведение понятий «лейтмотив», «мотив», с одной стороны, и «символ», с другой. Одним из оснований противопоставления в последнем случае может быть двухкомпонентная субъектно-предикатная (предикатно-аргументная) структура мотива (и лейтмотива) и однокомпонентная символа<sup>8</sup>, ср.: 'солнце' как символ жизни, энергии, бессмертия, мужского начала и 'восход солнца', 'закат солнца' как мотивы (несомненно, символические). Что касается сути различий между мотивом и лейтмотивом, то она исчерпывающе выявлена Н. Зыховской<sup>9</sup>. По наблюдениям исследовательницы, мотив претекстуален, дотекстуален, хранит в себе извечно повторяющийся круг явлений, память всего пути развития человечества, лейтмотив же возникает в конкретном произведении и актуален именно для этого текста. Так, ключевые для мироощущения

<sup>6</sup>Костов, 2000, с.45.

<sup>7</sup>Флоренский // Цит. по: Лавров, с.19.

<sup>8</sup>Символ двукомпонентен в другом – не синтагматическом, а семантическом смысле: он всегда отсылает к референту, но референту нечетко определенному, ибо является «аналогией чего-то несуществующего».

<sup>9</sup>Зыховская, <http://www.lib.csu.ru/vch/2/222-01\008.pdf>

младосимволистов мотивы зари и восхождения (на высоты, вершины духа) реализуются в «Северной симфонии» набором конкретных лейтмотивов, образующих определенный парадигматический ряд.

Парадигматизируемость – наряду с дословной повторяемостью, а также маркированностью – относят к числу конститутивных признаков лейтмотива. Важно также, что лейтмотивы, сопряженные в один парадигматический ряд, внутри него амбивалентны, то есть в некотором смысле равнозначны и взаимозаменяемы, являясь своеобразными «алломотивами» одного ключевого мотива.

Так, ключевые мотивы восхождения и зари в «Северной симфонии» преломляются в лейтмотивах конкретного восхождения на башню, молитвенного простирания рук к розовеющему небу, к восходящему солнцу. Показательно, что когда королевская чета поднимается на мраморную башню, за окном рассвет, а затем заря, ср.: «... когда нашли лесную поляну с одинокой мраморной башней, то начали взбираться на вершину» (1: 41)<sup>10</sup>; «Много веков в этих странах тянулись к вершинам, но король с королевой впервые всходили к вершине мраморной башни... Утро смотрело на них хмурым взором. Когда они поднимались по витой беломраморной лестнице...» (1: 41); «Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве» (1: 42).

Один из характерных в данном парадигматическом ряду лейтмотивов, сопровождающих образ короля-отца, – игра на лютне. Семиотически лютня в ряду других струнных противопоставляется духовым типа флейты как аполлонический музыкальный инструмент дионисийским (ср. флейта Пана – кифара Аполлона). В традиции западноевропейской средневековой и ренессансной живописи лютня (наряду со скрипкой) является традиционным инструментом концертов ангелов. Таким образом, лейтмотив игры на лютне также косвенно указывает на принадлежность персонажа семиотически верхнему миру. Характерно, что знаком предощущения встречи с королевной является для молодого рыцаря некое «легкое дуновение», сравниваемое со звуком лесной *арфы*, ср.: «Словно звук лесной арфы замирал в стволистой дали. Словно была печаль о солнечных потоках. Словно просили, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна» (1: 54). Причем обращает на себя внимание параллель звука арфы и солнечного потока. А. Ханзен-Леве в этой связи писал, что «звук» («зов») и «луч», «свет», «огонь», а также «отзвук» и «отблеск» на равных разворачиваются в параллельные ряды символов или же синтезируются в синэстетические комплексы<sup>11</sup>. Ср. в этой связи контекст из 4-ой симфонии: «... буря рвет струны солнца» (4: 312) или повторяющийся в качестве лейтмотива «В сверкающих струнах солнца рвались ее руки и ложились на струны причудливыми лилиями. Сверкающим бриллиантом терзала струны голубая арфистка и клонилась к арфе, точно пуская на волю воздушных, звучных птиц. Это она играла на солнечной арфе» (4: 306). Таким образом, струны – это аналог солнечных лучей, и звук арфы, услышанный рыцарем, – это отсылка к королевне через солнечность как один из ее атрибутов.

Король-отец играет на лютне, и звуки, извлекаемые им, превращаются в розы – белые и алые. Превращение звуков в розы лингвистически осуществляется в результате фактологизации, то есть сюжетного развертывания метафоры, ср.: «Король пел над ребенком своим. Он с каждым аккордом срывал со струн розу» (1: 41); «Отец срывает со струн розу за розой... алые, белые. Они летят вниз, освященные легкой зарей» (1: 42). Первоначально выражение срывал со струн розу прочитывается как фигуративное, однако дальнейший контекст свидетельствует, кроме того, о правомерности его буквального прочтения, и мы сквозь призму дальнейшего повествования начинаем видеть, как гриф лютни зацветает розами, которые срывает щипками король вместе со звуками. Тенденцию к стиранию границ между реальным и фигуративным значениями, к «превращению поэтического тропа в поэтический факт, в сюжетное построение» Р. Якобсон считал характерной

<sup>10</sup>При цитации текстов «Симфоний» А. Белого применяется нумерация в круглых скобках с указанием номера симфонии и страницы. Текст цитируется по изданию: Белый, 1990.

<sup>11</sup>Ханзен-Леве, 2003, с. 99.

приметой поэтического языка символизма в целом<sup>12</sup>. Как отмечалось, художественный мир первой симфонии спроецирован на позднее западноевропейское средневековье. Приведенные метафорические контексты созданы в результате семантического взаимодействия образов розы и лютни, которые составляют привычное соседство в рамках куртуазной культуры.

Итак, «Отец срывает со струн розу за розой... алые, белые. Они летят вниз, освященные легкой зарей» (1: 42). Связь с восходящим солнцем и зарей, кроме прямой отсылки, заявленной в самом контексте, поддерживается также тем, что, во-первых, розы являются атрибутом классической Авроры, а во-вторых, розовый цвет зари представляет собой результат смешения белого и красного (алого).

С лейтмотивом срывания роз со струн лютни, являющегося здесь, таким образом, аллюзией зари, коррелирует красно-белая символика королевского облачения и снижающий лейтмотив штопки королем своей красной мантии и обшивания ее золотом, ср.: «Пала красная мантия на мрамор перил. Король, весь в белом шелку, весь в утренних алмазных искрах, молился над ребенком своим» (1: 27); «Отец, сняв красную одежду и оставшись в белом и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом» (1: 31). Та же цветовая символика, отсылающая к ключевому мотиву зари, характерна для юной королевы, ср.: «... неведомая молодая королева... Белая лилия на красном атласе» (1: 55).

С мотивами восхождения и зари связан лейтмотив белой птицы, парящей в небесах и окликающей героев, принадлежащих верхнему миру. Общеизвестно, что птицы действуют прежде всего как посредники между потусторонними и посюсторонними мирами. По наблюдениям А.Ханзен-Леве, в птичьей символике раннего А. Белого доминирует образ лебедя<sup>13</sup>. При этом его окраска соответствует значению передаваемой вести, а также сфере, к которой принадлежат ее адресаты. Если лебедь является вестником печали, то он черный, ср.: «К ее ногам прижимался черный лебедь, лебедь печали, грустно покрикивая в тишину, ластяс» (1: 24); «Точно он, король, почувал лет бесшумный темного лебедя из родимых стран. Звали темного лебедя лебедем печалей» (1:29, 30,32). Если же функция птицы исчерпывается окликаньем героев, напоминанием о вечности, то цвет такой птицы белый. Белый цвет птицы, окликающей героев, с одной стороны, еще раз подчеркивает их принадлежность верхнему миру, а с другой, указывает на «апофатическую природу сверхъестественного, обворожительно-пугающая чужеродность которого проявляется и кроется в птичьем крике»<sup>14</sup>. Ср.: «С открытой террасы влетела странная птица. Белая. Белая. С мечтательным криком прижалась к ее сверкающей груди» (1: 95); «А вдали летят белые лебеди, окруженные синевою» (1: 28). Часто белая птица появляется у Белого на фоне розовеющего небосклона, ср.: «Из кустов взвилась птица-мечтатель. С пронзительным криком улетела в розовую даль» (1: 11); «Лебеди знакомой вереницей на заре тянулись к далекому северу» (1: 36 и др.). Кроме того, связь лейтмотива птицы с ключевым мотивом зари выражается цветовой символикой птиц: так же, как и розы, роняемые королем, они могут быть не только белыми, но и красными, ср.: «На отмелях ходили красные фламинго, и на горизонте можно было различить его далекий силуэт...» (1: 84).

Среди символических птиц в «Северной симфонии» встречается также образ орла. Если функция других птиц абстрактно медиумическая, вестническая, то знаковая функция орла более определена. Орел не просто посредник, имеющий отношение к потустороннему миру, в мифологии он однозначно соотносится с солнцем и является символом солнечной энергии, огня и бессмертия<sup>15</sup>. Это связано с легендой об обычае орлов возносить своих птенцов к солнцу, а также с легендой об их сверхъестественном зрении. Согласно последней, орел – единственная птица, которая может созерцать солнце без

<sup>12</sup>Якобсон,1987, с. 277.

<sup>13</sup>Ханзен-Леве, 2003, с. 526.

<sup>14</sup>Ханзен-Леве, 2003, с. 521.

<sup>15</sup>Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т.2. М., 1980. С. 258-260.

ущерба для глаз. Характерно поэтому, что король, призывая свой народ к возрождению/восхождению, говорит «о вершинах, где вечное солнце, где орел отвечает громам».

С мотивом восхождения связывается лейтмотив простираения рук к солнцу, к заре, к небу, ср.: «На вершине король в красной мантии простирает руки востоку (1: 40); И вот он встал. Простирал руки окрестностям» (1: 45); «И там высоко... как бы в огненном небе... неведомая молодая королева простирала заходящему солнцу свои тонкие, белые руки» (1: 56); «Над лесными гигантами была едва озаренная терраса и на ней стоящая, чьи руки были протянуты к небесам» (1: 68). Часто этот жест сопровождает молитву, которую тоже именно *возносят* Богу. Характерен контекст, описывающий молитву короля над новорожденной королевой, ср.: «И навстречу молитве сияла голубая бесконечность, голубая чистота восходящей жизни» (1: 34).

Если души королевны, короля и королевы открыты для окликов Вечности, то сердце молодого рыцаря открыто для зовов *Неведомого, неведомого Ужаса*: «преследующий ужас», «неведомый», «настигающий», «шаровой» – лейтмотив молодого рыцаря.

Этот мотив неведомого ужаса, зовы которого слышит рыцарь, переплетается здесь с мотивом бури. Во-первых, тем, что «ужасу» присвоен эпитет «шаровой» – «шаровые ужасы» – по аналогии с шаровой молнией, внушающей человеку мистический ужас. Как отмечали исследователи<sup>16</sup>, мотив расширяющегося шара вообще является одним из ключевых в творчестве А.Белого. Характерна при этом его негативная эмоциональная окраска: обычно шар фигурирует в кошмарных, бредовых ситуациях. В «Северной симфонии», где «шаровая символика» впервые разработана детально, образ «красного шара», по наблюдениям А.Ханзен-Леве<sup>17</sup>, имеет два измерения: космическое, мифологическое («красный шар» луны; «кровавый метеор») и микрокосмическое, то есть магическо-алхимическое и психологическое (бред, Неведомое). Ср., с одной стороны, контексты: «На черно-эмалевый горизонт выползал огромный красный шар» (1: 49); «... близ замка падал кровавый метеор...» (1: 52), – и с другой: «Обуянный ужасом волшебств, рыцарь подбрасывал горячий шарик и пел грубым басом: «Шарик, мой шарик». И это был обряд шарового ужаса... Молодой рыцарь знал, что от старых мест поднимаются старые испарения шарового бреда и ужасных козлований...» (1: 28); «...приглашал мыслью своей свершить обряды тайных ужасов. Нашептывал бредовые слова... В замочную скважину текла едкая струйка шарового ужаса и ужасных козлований, пущенная богомерзким дворецким» (1: 60-61). По мысли А. Ханзен-Леве, встреча молодого рыцаря, символизирующего становящееся человеческое сознание, с королевой, являющейся земным воплощением соловьевской Души Мира, «приводит в движение символику «антимира» и его энергию: «шар» разбивается о поверхность как (шаровая) молния, как бомба, как «жар» (каламбурная форма проявления «шара») и тем самым как высшая концентрация энергии, в которой материальное переплавляется в духовное и наоборот»<sup>18</sup>. Примечательно, что отца молодого рыцаря, который был сатанистом, по Разила молния – как говорит А.Белый, «лиловая». Этот цветовой эпитет также не случаен: лиловый, фиолетовый – это цвет inferнальный, как известно, лиловые сумерки царят в аду. Итак, мотив преследующего рыцаря Неведомого, неведомого Ужаса связан с мотивом бури через мотив шаровой молнии, а кроме того – через мотив зарниц. А.Белый пишет, что ужас, который преследует молодого рыцаря, затем убегает от него, «полыхая зарницами».

Зарницы – отблески на небосклоне отдаленных молний, отдаленных бурь – второй лейтмотив рыцаря, столь же устойчивый, как заря для королевны. Демоническая природа зарниц подчеркивалась еще ранее Тютчевым, назвавшим их «демонами глухонемыми». В симфонии А.Белого мы видим лицо рыцаря в отблесках зарниц в тот момент, когда искушения его усиливаются и он готов им поддаться. Рыцарь готовится к сатанинскому пиру в июльские ночи: «Стояли июльские ночи. Кругом разрывались гранаты и бомбы. Это были зарницы» (1: 75).

<sup>16</sup>Ханзен-Леве, 2003; Яранцев, 1997.

<sup>17</sup>Ханзен-Леве, 2003, с. 80.

<sup>18</sup>Ханзен-Леве, 2003, с. 77-78.

Итак, мотив ужаса через мотивы шаровой молнии и зарниц связан с мотивом бури. И в этом плане примечательна следующая характеристика голоса королевы: «В голосе ее был вздох прощения после бури...» (1: 74).

В качестве лейтмотива рыцаря 'буря' выступает и как реальное явление природы, и как метафора душевного смятения героя, его душевной борьбы, непокоя.

Характерно, что рыцарь все время пребывает в движении: когда его одолевают искушения, он садится на коня и мчится по лесу с тем, чтобы заглушить зовы Неведомого.

В то же время для королевы (до срока) характерна статика: ее душа спокойна, тверда, она не подвержена искушениям.

Далее, если образ королевы соотносим с *утренней* зарей и восходом, то образ молодого рыцаря с *ночной* грозой, *ночной* бурей, *ночными* зарницами. Ночные зарницы в пространстве симфонии коррелируют с ночными огнями, являющимися приметамы нижнего, нечистого, болотного мира и совершаемых «козлований». Как отмечает А. Ханзен-Леве, эти ночные огни в «Северной симфонии» относятся к сфере «блуждающих огоньков, духов природы, Вулкана и «красного фосфора», символизирующего непросветленную материю»<sup>19</sup>, ср.: «Меж стволов показались блуждающие огоньки среди мрачной сырости» (1: 65); «Пылал красный костер... Красный от огня и вдохновенный, он (колдун) учил видеть бредни» (1: 65); «Перед ним потрескивало пламя, и казалось, он был объят сквозным красным шелком. Иногда он перелетал через костер, тогда над сквозным шелком красного пламени его надувшаяся одежда протягивалась лиловым парусом» (1: 68); «... а у самого горизонта полыхал красный огонек (1: 71); Разгорайся над лесочком огонечком, ярко-алым» (1: 72); «У костра справлялись чудеса новолуния и красного колдовства» (1: 47).

Другим спутником молодого рыцаря является ночное светило – «красный шар луны», или «одинокый кровавый серп». Луна в мифопоэтическом космосе традиционно противостоит солнцу как женское, слабое, околдовывающее начало. У А.Белого эта негативная семантика подчеркивается геометрической формой (шар или серп) и цветовой символикой: собственно красный цвет соотнесен с подземной огнем (ср. блуждающие красные огоньки; ритуальный красный костер), а золотистый и алый – с небесным. То, что луна в виде красного шара внушает человеку мистический ужас, отмечено, например, Ф.Достоевским в «Преступлении и наказании». В бредовом видении, в котором Раскольников пытается вторично убить старуху и она отвечает ему беззвучным хохотом, он видит в окнах огромный, круглый медно-красный месяц, от которого по всей земле разливается настораживающая тишина.

Следует отметить, что если старший символизм вообще стоит во многом под знаком луны, то младший – под знаком солнца. В раннем символизме луна преимущественно серебряная, и этому серебристому лунному холоду старшего символизма противостоит солнечный огонь и золото в поэтической картине мира младосимволистов. При этом луна и звезды у младосимволистов подвергаются своеобразной *solifikatio*: в них интегрируются солнечные качества (золотистый цвет, тепло или жар, позитивные коннотации)<sup>20</sup>. В так называемый период антитезы, когда чаяния младосимволистов на скорое преобразование действительности не оправдались, в их поэзии появляется «красное солнце» как символ абсурдности мира и настойчиво начинает звучать мотив сжигания. Ср. контекст из III симфонии – красное солнце в восприятии обезумевшего Хандрикова: «... на оранжевый горизонт выскочило толстое, красное солнце и беззвучно захохотало, играя светом...» (3: 235). Подчиняясь *solifikatio*, красной становится луна. «Вместе с тем покраснение луны символизирует ее конечное состояние: цвет крови указывает на гибель лунного мира и возвещает о восходе Утренней звезды, чистого, девственного светила Софии»<sup>21</sup>: «Все ваши звезды с Сириусом и Луной не стоят одной Утреннички... Утром все посерело. Тонул красный месяц» (1: 87).

А.Ханзен-Леве писал: «Созвездия» Сатурна и Сириуса принадлежат к той сфере Зодиака, над которой «одерживается победа» благодаря появлению утренней звезды или

<sup>19</sup>Там же, с. 283.

<sup>20</sup>Ханзен-Леве, 2003, с. 137.

<sup>21</sup>Там же, с.153.

светового образа в венце из звезд»<sup>22</sup>. Ср., «Оцепеневший рыцарь... внимал этой песне сверкающих созвездий и огнистого сатурнова кольца» (1:55); «Слышались междупланетные вздохи о кольце Сатурна и о вечно сияющем Сириусе» (1:84); «Блистал далекий Сатурн, смотрели на небо. Ожидали новой звезды» (1: 87). Таким образом, на уровне солярной символики Королева и Рыцарь соотнесены с солнцем и луной, соответственно, а на уровне астральной символики Королева соотнесена с Утренницей-Денницей, а Рыцарь – с Сатурном и Сириусом. Сатурн традиционно символизировал зло и несчастья. Кроме того, считался богом времени, а основная коллизия симфонии обозначена именно как борьба времени и туманной Вечности. Негативной семантикой в астрологической картине мира обладал и Сириус, возглавляющий созвездие Большого Пса и названный Песей звездой: по поверью, он вызывал бешенство у собак и лихорадку у людей. Ср. одну из примет лесного демонического мира у А.Белого: «Жаркими, августовскими ночами бегали лесные собаки, чернородые и безумные; они были как люди, но громко лаяли» (1: 51). Утренница-Денница же возвещает «новое, третье счастье, счастье Духа-утешителя» (1: 86). Здесь, следовательно, через образ Утреннички вводится отсылка к идеям «нового религиозного сознания», которыми жил А.Белый в начале века.

Итак, лунный ночной мир, обреченный на гибель, в «Северной симфонии», – это мир молодого рыцаря<sup>23</sup>. Примечательно, что взору королевы рыцарь впервые является после того, как гаснет вечерняя заря: «Гас восток. Ложилась тьма» (1: 43).

Кроме того, что королева и рыцарь поляризованы во времени, они поляризованы в пространстве. Особенности художественного пространства «Северной симфонии» проанализированы в статье<sup>24</sup>. В симфонии выстраивается трехуровневая модель художественного пространства: 1) земное пространство; 2) промежуточное надмирное пространство; 3) ирреальное, сакральное пространство. Нижнее, земное пространство описано в первых трех частях симфонии, промежуточный мир – мир «последней обители» изображен в четвертой части. Там же, в четвертой части, обозначено и верхнее пространство, куда с восходом солнца должны вознестись герои. Как отметила Л. В. Гармаш, земное пространство неоднородно, это покинутая королем северная страна (одиноким северным город), лес и поле<sup>25</sup>. Главная особенность всего земного пространства при его неоднородности заключается в том, что оно погружено в сон и безвременье. Ср.: «А в далеких северных полях одиноко торчал сонный город, повитый грустью» (1: 44); «В сосновых чащах была жуткая дремота» (1: 56); «...деревья, колыхаемые, уплывали вдаль сонными вершинами» (1: 45); «Холодная струйка ручейка прожурчала: «Без-вре-менья...» (1, 46). Королева молится, «чтоб миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна» (1: 50, 55). Значимо в этом свете соотнесение старого короля с «венком алых маков», ср.: «На зубцы короны сыпался вечерний блеск. Они горели, будто вспыхнувший веночек алых маков. Запахнувшись в свой пурпур и увенчанный маками, чуял он бесшумный лет птички из родимых стран» (1: 45). В лесу господствуют силы тьмы. Показательны способы создания персонажей лесного, языческого мира. Это слипание двух несовместимых элементов в единое существо. Характерны, во-первых, различные комбинации человека с козлом, по-

---

<sup>22</sup>Там же, с.254.

<sup>23</sup>Следует однако сделать оговорку относительно амбивалентности семантики многих из рассмотренных образов и мотивов. Так, например, юная королева чаще простирает руки заре и восходящему солнцу, но иногда и серебряному месяцу, ср.: «Так она молилась. Над ней сиял серебряный полумесяц» (1: 61). Зарницы спорождают рыцаря, однако зарницы откровений трепещут также и в глазах королевы, ср.: «В полуоткрытом рте и печальных синих глазах трепетали зарницы откровений» (1: 61, 68). Здесь А. Белый использует характерную для мифологической картины мира способность любого образа оборачиваться своей противоположностью для того, чтобы на фоне антагонистичности главных персонажей показать их родственность: они оба живут жаждой «заоблачных видений», они оба оказываются способными преодолеть слабости своих отцов: королева – бессилие короля-отца, рыцарь – наследственные темные силы.

<sup>24</sup>Гармаш, 1985, с. 29-31.

<sup>25</sup>Там же.



сколькo поклонение козлу принимает здесь характер культа (так называемого козлования). Так, молодой рыцарь казался отдаленным свойственником козла, отец рыцаря – темный рыцарь, который обладал козлиными свойствами. Кроме того, фигурируют козлоногий лесник, фавны, собственно козлы. Примечательны и другие персонажи, образованные по принципу «слипания». Например, «незнакомец, окутанный черным плащом и куриными лапами вместо ног» или «лесная кабаниха бабатура, верхом на свинье». Согласно наблюдению исследователя<sup>26</sup>, этот образ, являющийся соединением двух чудищ (кабан и тур) и человека (баба), включается в удваивающее сочетание «кабаниха .. на свинье». Таким образом, нижний, лесной мир описывается как мир «нечистых» смещений<sup>27</sup>.

Образы главных героев «Северной симфонии» – королевны и рыцаря – развиваются в присущих каждому из них пространствах. Королевна постоянно находится на вершине башни, которая возвышается над всем сказочным, лесным миром, прочерчивая некую вертикаль и вырываясь тем самым к небесам.

После того, как рыцарь освобождается от темных сил, а королевна выполняет свою миссию, они переходят в промежуточный мир, куда устремляются души после смерти для очищения. Этот мир представляет собой ирреальную действительность, на что указывает ряд его отличий от реального земного мира. Однако это еще и не последняя обитель. В последнюю обитель души должны вознестись с появлением на небе Утренницы. Предвечный мир, согласно наблюдениям Л. В. Гармаш, отличается от земного своей целостностью и однородностью<sup>28</sup>. Если в земном мире присутствовало движение в самых разнообразных проявлениях: текли реки и ручей, мчался на коне молодой рыцарь, убегавший от наступающего его ужаса, летели птицы, то в мистическом внеземном пространстве движение либо замедленно, либо вообще отсутствует: люди бредут или сидят в сонном забытии; плывут сонные тайны, дремлют птицы. На земле движение было обусловлено борьбой между силами тьмы и света. После того, как этот конфликт исчерпал себя, оно перестало быть актуальным. Поэтому река и ручей преобразовались здесь в два озера, на сонных волнах которых цветут цветы забвения – лотосы. Озеро в художественной картине мира А. Белого, как и вообще мифопоэтической, противопоставлено не только ручью, реке, но и морю. Это связано с тем, что поверхность озера – успокоенная, неискажающая, озеро – объективное зеркало, а часто – окно. Неслучайно, Хандриков из III симфонии все время вглядывается в зеркальную гладь озера, в которой отражается небо и которой реально коснулся Хандриков при утоплении. Примечательно, что Хандриков – единственный герой симфоний, достигающий неба. Через него же, через его видение реально осуществляется отождествление неба «с пучиною вод»: он все время вглядывается в зеркальную гладь озера, в которой отражено небо (ср.: «И чем больше всматривался в глубину, тем прекраснее казались опрокинутые, дальние страны» (3: 214)) и стремится «за границу» водной поверхности, в конечном счете пересекает ее (утопление – погружение в водную стихию – инициация) и возвращается на небо, в Эдем. Возвышенной природе озер противостоит зловеще-хаотическая природа моря как символа человеческого бессознательного, где прячутся ужасы, ср.: «Когда все уснуло, все успокоилось, из морской глубины поднялась к небу точно гигантская палка. Это была морская змея. Потом опустилась в глубину так же бесшумно, как и поднялась. Глядя на морскую поверхность, никто не мог бы сказать, какие ужасы водятся в глубине ее» (3: 215). Итак, главные характеристики озера – это прозрачность, чистота, успокоенность, глубина, а главные функции – отражение мира горнего и очищение от грехов. Неслучайно, обитатели промежуточного мира в «Северной симфонии» постоянно пребывают в воде.

Стихия воды вообще имеет первостепенное значение в симфонии. Она играет здесь роль развоплощающего средства. Тенденция же к представлению реального мира в

---

<sup>26</sup>Мельникова-Григорьева, 1985, с. 101-112.

<sup>27</sup>Там же.

<sup>28</sup>Гармаш, 1985, с. 30.

качестве развоплощающегося, дематериализующегося является доминантной для творчества А.Белого, которое имело в своей основе «дионисийский порыв, космически-революционную устремленность к разрушению всего ставшего в бытии»<sup>29</sup>.

Впервые эта особенность поэтического космоса А.Белого была подмечена Н.Бердяевым: «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее ощущение распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установленных границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего мира. Твердость, органичность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится»<sup>30</sup>.

Одним из наиболее мощных лингвистических средств достижения подобного рода эффекта является в симфониях метафора<sup>31</sup>. Вообще для симфоний характерна тенденция к сплошной метафоризации, тропеизации, и это также одна из характерных черт орнаментализма. Наиболее частотны в «Северной симфонии» метафоры, в результате которых «телам» приписываются предикаты, закрепленные за таксономическим классом имен «веществ», чаще всего – «воды» или «снега», ср.: «На востоке таяла одинокая башня» (1: 34); «И она вся заструилась и растаяла облаком» (1: 54); «Кудри струились». Другой частотный тип глагольных метафор – это метафоры, в результате которых телам, не находящимся в воде, приписывается признак «Тело-в воде», ср.: «И деревья, колыхаемые уплывали вдаль сонными вершинами» (1: 56); «Ее тонкий профиль тонул на фоне голубого неба» (1: 23, 54). В результате тела предстают в качестве недискретных сущностей или сущностей, теряющих свою дискретность, четкость своих очертаний.

Вследствие глагольной метафоризации осуществляется также оживление, олицетворение волос и одежды человека, его, так сказать, «недискретной оболочки». Причем в результате олицетворения волосам и одежде человека, (которая в определенном смысле тоже является элементом его неотчуждаемой собственности), приписываются такие признаки («рваться прочь», «метаться», «танцевать»), которые подчеркивают их подвижность и тем самым размытость очертаний, границ человеческого тела. Кроме того, ветер в качестве главного субъекта глагольной метафоры беспрестанно «трогает», «шевелит», «качает», «рвет» одежды и волосы героев. Таким образом, Вещества, Ткань, Волосы, Ветер в рассматриваемой метафорической картине мира работают на общую идею развоплощения.

Предпочтительное использование в качестве источников метафоры свойств воды, позволяющее представить реалии предметного мира перетекающими друг в друга, служат здесь кроме того косвенным средством выражения идеи о «внутреннем единстве всего, связи, цельности»<sup>32</sup>. Ведь в 1-ой симфонии, в отличие от трех других, изображается наиболее гармоничный мир, открытый для окликов вечности, в последней части – «предвечный». Следует заметить, что отдельные контексты типа «Время, как река, тянулось без остановки и в течении времени отражалась туманная вечность» (1: 49) провоцируют реанимацию таких стертых языковых метафор, как «Часы текли за часами» (1: 46) и других. Представление же времени как текущей воды может работать здесь на идею сближения временной и пространственной парадигм (элементы которой также представлены «текущими»), совпадение которых означало бы здесь исчезновение привычных форм существования (восприятия) мира, то есть вечность. Основной же конфликт «Северной симфонии» составляет именно борьба текущего времени и «туманной вечности», которая в финале разрешается исчезновением всего тварного и ожиданием райского блаженства. Ср. характеристику «Северной симфонии» П.Флоренским как «подлинной поэмы мистического христианства»<sup>33</sup>. Примечательно, что сближение

<sup>29</sup>Паперный, 1982, с. 113.

<sup>30</sup>Бердяев, 1994, с. 445.

<sup>31</sup>Гажева, 2002.

<sup>32</sup>Флоренский // *apud* Лавров, 1991, с. 15.

<sup>33</sup>Там же.

временной и пространственной парадигм осуществляется посредством наделения элементов каждой из них динамическим признаком воды. Представляется, это связано с тем, что изначально (в мифологической картине мира) вода устойчиво соотносится с женственным началом природы. Поскольку решающую роль в преобразовании «тварного» мира символисты (вслед за В.Соловьевым) отводили Душе мира, Вечной Женственности, то сближение пространственной и временной парадигм через косвенное посредство воды как атрибута женственного представляется оправданным и закономерным. В этой связи вспоминаются следующие строки В. Соловьева:

*Вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет  
В свете немеркнущем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод*

Таким образом, стихия воды – это средство, с помощью которого устанавливается соответствие семантики сюжета (борьба Вечной Женственности с силами хаоса) и образного строя симфонии.

Итак, характерное для орнаментальной прозы понижение роли сюжета, являющегося в «Северной симфонии» лишь условным воспроизведением соловьевского мифа о Вечной женственности, уравнивается целым рядом приемов, позволяющим тексту сохранить свою целостность и органичность. Прежде всего это использование принципа лейтмотивности: так, лейтмотивы восхождения, молитвенного вознесения рук, птичьего оклика, игры на лютне, оборачивающегося срыванием белых и алых роз, штопки королевской мантии образуют один парадигматический ряд, отсылающий к мотиву заривосхода–восхождения–возрождения, лейтмотивы же неведомого (шарового) ужаса, красного шара, шаровой молнии, бури, зарниц, ночных огней образуют другой парадигматический ряд, связанный с рыцарем. Повторение лейтмотивов создает своеобразный раскачивающийся ритм, соответствующий цикличности мифологического времени. (С этой особенностью неомифологической прозы связано, кстати, определение ее как орнаментальной, ибо для орнамента важным является повтор определенных деталей). С той же идеей цикличности, повторяемости, а значит вневременности происходящего связано ослабление акционального кода в симфонии, о чем писал И.Шиرونин<sup>34</sup>. Так, если в прозе нарративно-повествовательной нормой считается преобладание глаголов совершенного вида, поскольку сюжетобразующее событие необходимо обладает свойствами необратимости и результативности, то в «Северной симфонии» обращает на себя внимание преимущественно несовершенный вид глаголов. Как подчеркивает И. Шиرونин<sup>35</sup>, деформация акционального кода особо ощутима в тех случаях, когда вместо ожидаемого по смыслу глагола, обозначающего однократное завершённое действие, автор употребляет глагол несовершенного вида со значением многократности, ср.: «Шли года. Наступил день. Королева **спускалась** с вершины башни, исполняя небесное предназначение...» (1: 79); «Но вот преклонил колени молодой красавец, смотревший на королевну глазами. темными, как могила. Он испуганно помертвел. И все заметили, что и она чуть-чуть **бледнела** и улыбка сбегала с малиновых уст...» (1: 71). Ослабление событийности, на которое работает имперфективация глаголов, усиливается также за счет многочисленных безличных и неопределенно-личных конструкций, роль которых в идиостиле А.Белого исследовалась Н. Кожевниковой<sup>36</sup>.

В ансамбле с этими приемами используются также фактологизация метафор и сплошная тропеизация текста. Причем в качестве источника тропов наиболее часто выступает стихия воды, являющаяся атрибутом женственного и устанавливающая корреляцию между семантикой сюжета и ее образностью. Очевидно, что именно использование этих приемов придает этой, по определению А. Блока, юношески слабой и юношески смелой вещи

<sup>34</sup>Шиرونин, <http://www.sujekt.ru/publikations/philology/belyj.ht>

<sup>35</sup>Шиرونин, <http://www.sujekt.ru/publikations/philology/belyj.ht>

<sup>36</sup>Кожевникова, 1992.

очарование, которому трудно не поддаться, и обеспечивает статус чуть ли не первого подлинно художественного образца орнаментальной прозы в русской литературе.

### Использованная литература

- БЕЛЫЙ, Андрей. *Симфонии*. Ленинград: Художественная литература, 1991 [Белый, 1991].
- БЕРДЯЕВ, Н. А. *Астральный роман (Размышления по поводу романа А.Белого «Петербург»)* // Бердяев Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2-х т. Т.1. Москва: Искусство, 1994. С. 438-446 [Бердяев, 1994].
- ГАЖЕВА, І.Д. *Функціонально-семантичне дослідження дієслівної метафори: семасіологічний та ономасіологічний аспекти (на матеріалі «Симфоній» А.Белого)*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2002 [Гажева, 2002].
- ГАРМАШ, Л. В. *Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого*. Дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2000 [Гармаш, 2000].
- ГАРМАШ, Л.В. *Структура художественного пространства в "Северной симфонии" Андрея Белого* // Русская филология. Украинский вестник. 1985. № 4. С. 29-31 [Гармаш, 1985].
- ГЛУХОВА, Е. *Миф о Софии в «Северной симфонии» Андрея Белого* // [kogni.narod.ru/glukhova.htm](http://kogni.narod.ru/glukhova.htm) [Глухова].
- ЗЫХОВСКАЯ, Н.Л. *Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов* // <http://www.lib.csu.ru/vch/2/222-01\008.pdf> [Зыховская].
- КОЖЕВНИКОВА, Н.А. *Язык Андрея Белого*. Москва: Институт русского языка РАН, 1992 [Кожевникова, 1992].
- КОСТОВ, Х. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва»*. Москва-Хельсинки, 2000 [Костов, 2000].
- ЛАВРОВ, А. В. *У истоков творчества Андрея Белого* // Белый А. *Симфонии*. Москва: Художественная литература, 1991. С. 5-34 [Лавров, 1991].
- ЛОТМАН, Ю.М. *О мифологическом коде сюжетных текстов* // *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту, 1973. С. 86-90 [Лотман, 1973].
- МЕЛЬНИКОВА-ГРИГОРЬЕВА, Е.Г. *Принцип "пограничности" в "Симфониях" Андрея Белого* // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985. С. 101-112 [Мельникова-Григорьева, 1985].
- МИНЦ, З.Г. *К проблеме «символизма» символистов* // *Труды по знаковым системам*. Вып. 21. Тарту, 1987. С. 45-63 [Минц, 1987].
- Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т.* Т.2. Москва: Советская энциклопедия, 1980. С. 258-260 [Мифы..., 1980].
- ПАПЕРНЫЙ, В. М. *Андрей Белый и Гоголь (Статья первая)* // Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 604. Тарту, 1982. С. 112-127 [Паперный, 1982].
- ХАНЗЕН-ЛЕВЕ, А. *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика*. СПб.: Академический проспект, 2003 [Ханзен-Леве, 2003].
- ЯРАНЦЕВ, В.Н. *Структура идеального пространства в романе А.Белого «Петербург»* // *Гуманитарные науки в Сибири*. Новосибирск, 1997. № 4. С. 34-49 [Яранцев, 1997].
- ШИРОНИН, И. *Язык и повествование (из наблюдений над акциональным кодом «Северной симфонии» Андрея Белого)* // <http://www.sujekt.ru/publikations/philology/belyj.ht> [Широнин].
- ЯКОБСОН, Р. О. *Заметки о прозе поэта Пастернака* // *Якобсон, Р.О. Работы по поэтике: Переводы*. Москва: Наука, 1987. С. 324-338 [Якобсон, 1987].