

## *Сверхреальное пространство в изображении Андрея Белого*

### *Superreal space in the image of Andrei Bely*

*Инна Гажева*

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

---

#### **Ключевые слова**

художественное пространство, Эдем, новозаветный Рай, переходный мир, мифологические представления, инициация

#### **Keywords**

artistic space, ideal world, Eden, Paradise, transitional world, mythological imagination, initiation

#### **Аннотация**

В статье проанализирована структура художественного пространства в симфонии А. Белого «Возврат» в проекции на символистскую концепцию двоемирия, выявлены функции и природа идеального пространства, взаимосвязь между типом художественного пространства и метаморфозами персонажей. Автор приходит к выводу, что А. Белый создал в «Возврате» образ переходного сверхреального пространства и эклектически использовал при этом мотивы и образы, относящиеся к разным культурным традициям.

#### **Abstract**

In the article the structure of artistic space in a symphony And. Bely «Returning» is analysed in a projection on symbolic conception of two worlds, the functions and the nature of the ideal space were found out; the connection between the type of artistic space and metamorphoses of characters is traced. The author of the article proves that in “Returning” And. Bely has created the image of the transitional superreal space and eclectically used reasons and images, which belong to different cultural traditions.

## Сверхреальное пространство в изображении Андрея Белого

Вопрос о возможностях изображения сверхреального пространства по-разному решался в разные культурно-исторические эпохи. Так, русские младосимволисты, актуализировавшие романтическую концепцию двоемирия, в своих ранних произведениях осуществляли попытки его моделирования в соответствии с субъективно усвоенными и синтезированными мифологическими и религиозно-философскими схемами.

В симфониях Андрея Белого, представляющих собой один из ранних образцов неомифологической прозы в русской литературе, воспроизводятся, в частности, сюжетные схемы соловьевского неомифа о Вечной женственности и мифа о Вечном возвращении. Верность этим сюжетным схемам А. Белый сохранил и в более поздних своих произведениях. Это дает основание говорить о двух «метасюжетах» в его творчестве: 1) главные герои первого – Он и Она (Логос и София); в основе этого сюжета трагедия любви, конфликт любви мистериальной и земной; 2) главные герои второго – Старик и Дитя (Отец и Сын): они образуют бинарную оппозицию, члены которой способны к отождествлению<sup>1</sup>. Как правило, в симфониях представлены оба сюжета, но один – чаще любовный – выступает в качестве доминантного. Так, в первой симфонии «Метасюжет о Старике и Ребенке» едва намечен: его реализует сюжетная линия взаимоотношений дворецкого и рыцаря. Причем, если в других симфониях Старик выступает в роли наставника, приобщающего героя к миру горнему, то здесь, напротив, дворецкий приобщает рыцаря к деятельности сатанистов. Во второй и четвертой симфониях представлены оба сюжета, но любовная сюжетная линия является главной. «Метасюжет о Старике и Дитяти» реализуется во второй симфонии как линия взаимоотношений Сергея Мусатова и бабюшки Иоанна, а в четвертой – Адама Петровича и старого мистика. В симфонии «Возврат» нет любовной линии, и «Метасюжет о Старике и Дитяти» представлен здесь в наиболее чистом виде. Он реализуется во внешнем сюжете, основу которого составляет история Евгения Хандрикова, типичного «маленького человека» русской литературы. Само имя героя прецедентно: «Евгений» – отсылка к обезумевшему герою «Медного всадника» А.С.Пушкина. «Хандриков» – производное от

<sup>1</sup> І. Д. Гажева, Творчість А. Белого в контексті культури Срібної доби: Навчальний посібник для студентів філологічного факультету. Львів, 2009.

«хандра»<sup>2</sup>. Главный герой симфонии не может найти счастья ни в общении со своей семьей – супругой Софьей Чижиковной и маленьким сыном, ни в занятиях наукой. Примечательно, что у супруги тоже говорящее имя: Софья – ироническая отсылка к Софии Премудрости, Чижиковна – такого же рода указание на «принадлежность» к миру горнему, осуществляемая через орнитологический образ. Идеологический противник главного героя доцент химии Ценх организует против героя травлю. Доктор-психиатр Орлов пытается его защитить. Хандриков пишет магистерскую диссертацию, но запутывается в своих построениях и сходит с ума. Его помещают в санаторию для душевнобольных, где он кончает самоубийством. Однако убогая фигура Хандрикова и его унылая жизнь – это только одно из воплощений героя. Задолго до земного воплощения душа его пребывала в мире Эдема, затем была послана на страдания в мир земной и, победив нелепый сон жизни через безумие и смерть, снова вернулась в объятия «серебряной вечности». Следовательно, развитие сюжета здесь происходит за счет пространственных перемещений героя. При этом пространственные перемещения приводят к перевоплощению героя: ребенок из идеального мира предстает взрослым человеком в мире реальности, в финале же симфонии Хандриков снова превращается в ребенка. «Ребенок» является неизменной сутью героя, а его взрослость оказывается иллюзорной. Таким образом, классический вариант литературно-художественного хронотопа, когда имеет место слияние пространственных и временных примет, когда любое перемещение в пространстве является одновременно перемещением во времени и связано с получением героем нового статуса, реализовано в симфонии даже в несколько схематизированном виде.

Пространственные перемещения героя и его метаморфозы в «Возврате» определяют также и композицию произведения, состоящего из трех частей. В первой части изображен идеальный мир, во второй – реальный. Эти противопоставленные миры отражают друг друга. Третья часть посвящена пребыванию главного героя в больнице для душевнобольных, где он постоянно слышит призывы Вечности и откуда возвращается обратно в Эдем. Соответственно, в третьей части изображено лимитрофное, переходное пространство.

Каждое из пространств обладает своими характерными признаками. Земной мир предстает как реальность абсурдная и десемиио-

<sup>2</sup> Подробнее о литературных ассоциациях и происхождении имени героя см.: Е. Глухова, Д. Торшилов, Хандриков: о происхождении героя III симфонии Андрея Белого, Новый филологический вестник, 2009, 3 (10), с. 87–99.

тизированной, в которой утрачены логические связи между событиями и привычные конвенциональные связи между явлениями и их именами. Поэтому при изображении этого мира автор стремится добиться «остраненного» взгляда, используя для этого речевые аномалии<sup>3</sup>.

Главным признаком переходного мира, изображенного в третьей части симфонии, выступает персонифицированный образ глубины, зов которой постоянно слышит главный герой. При этом важно то, что олицетворяется А. Белым прежде всего «глубина», представляющая собой атрибут листвы деревьев, ср.:

Мягкий бархат глубины, крутясь, целовал и ласкал его. Сама глубина возвала к нему: «Твоя я, твоя. Твоя навсегда»<sup>4</sup>; Над ними раздавался трепет и смутный шум бархатисто-зеленой глубины<sup>5</sup>; Заметалась бархатистая лиственная глубина...<sup>6</sup>.

Примечательно в связи с этим, что в изображенном А. Белом идеальном мире совсем нет деревьев, а в лимитрофной зоне они есть. То, что глубина абстрагирована именно от листвы деревьев, не случайно. Дерево (Мировое Дерево) – один из главных мифопоэтических символов восхождения. Структура Мирового Дерева состоит из трех частей: корни соответствуют нижнему, подземному миру, ствол – среднему, крона – верхнему, то есть небу. Соответственно, зов лиственной глубины здесь – это зов неба, вечности, зов идеального мира<sup>7</sup>.

Сверхреальный мир изображен в симфонии как изоморфный по отношению к земному. Между этими двумя мирами устанавливаются отношения зеркальной симметричности (энантиоморфизма), то есть четкая система черт сходств и различий. Выявлению этих различий посвящена статья З. Г. Минц и Е. Г. Мельниковой<sup>8</sup>. Важно, что эксплицируя своеобразие сверхреального мира в симфонии, авторы

<sup>3</sup> Подробнее о языковых средствах достижения эффекта «остранения» в симфониях А. Белого см.: И. Д. Гажева, *Языковые механизмы остранения в прозе Андрея Белого*, [в:] *Język. Człowiek. Dykurs. Сборник науч. ст., посвященный 65-летию проф. Алексеенко*. Szczecin, 2007, с. 399–404.

<sup>4</sup> А. Белый А., Возврат. III симфония, [в:] Белый А. Симфонии [вступ. ст., сост., коммент. и примеч. А. В. Лаврова]. Ленинград, 1991, с. 241.

<sup>5</sup> А. Белый А., Там же, с. 244.

<sup>6</sup> А. Белый А., Там же, с. 245.

<sup>7</sup> Подробнее об образе глубины см.: И. Д. Гажева, Концепт *глубина* в симфонии А.Белого «Возврат», *Культура народов Причерноморья: Научный журнал*, 2008, № 137, Т.1, Симферополь, с. 92–97.

<sup>8</sup> З. Г. Минц, Е. Г. Мельникова, Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого, [в:] Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 641. Тр. по знаковым системам. Тарту, с. 84–92.

статьи – якобы вслед за А. Белым – называют его Эдемом. Однако, по нашему мнению, созданный А. Белым сверхреальный мир не вполне соответствует этому названию.

Традиционно Эдем предстает как блаженная страна в виде райского сада, где Господь поселил первых людей Адама и Еву. При этом Эдем описан в Ветхом Завете именно как земной рай, противостоящий в этом смысле христианскому небесному раю. Разница между ветхозаветным раем и новозаветным состоит в том, что первый существовал в начале времен и, предположительно, был смыт водами всемирного потопа, второй существует от начала мира и поныне и является Царством, куда попадают души праведников после Частного Страшного Суда. В конце времен, после всеобщего Страшного Суда, Царство Небесное сойдет на землю.

Ландшафт идеального мира в симфонии «Возврат» – это морской песчаный берег, скалы, утесы и белые камни. Как было отмечено, обращает на себя внимание полное отсутствие деревьев, цветов и плодов, то есть всего того, чем изобилует Рай в Эдеме. В ветхозаветном Эдеме, по традиционным представлениям, всегда была ясная, солнечная погода – в идеальном мире «Возврата» может быть облачно: «Чистые, солнечные струи окончательно перестали врываться: бледно-пасмурная грусть – только она неизменно глядела теперь в отверстие грота»<sup>9</sup>, – и, более того, может идти дождь, ср.: «Грянул ливень. Водяные потоки заслонили орла...»<sup>10</sup>. Очевидно, что изображенный в «Возврате» идеальный мир по ряду признаков отличается от ветхозаветного Эдема, поэтому применение топонима Эдем к нему может быть только метафорой. Однако, если вчитаться в текст симфонии внимательнее, то можно заметить, что сверхреальный мир у Белого гетерогенен, ср.: «В отчетливой ясности на востоке стоял огромный утес. По вечерам там расхаживал строгий муж, охранявший Эдем»<sup>11</sup>. Из приведенного контекста неясно, находится ли ребенок внутри Эдема или вне его. В любом случае «пространство ребенка» является лишь частью идеального мира. Можно предположить, что оно представляет собой своеобразное «Приэдемье», сверхреальное переходное пространство между земным миром и Раем. При этом следует обратить внимание, что Библия также не отождествляет Эдем с земным раем, ср.:

И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке; и поместил там человека, которого сотворил. И вырастил Господь Бог из земли всякое дерево,

<sup>9</sup> А. Белый, Там же, с.208.

<sup>10</sup> А. Белый, Там же, с.210.

<sup>11</sup> А. Белый, Там же, с.199.

приятное на вид и хорошее для еды, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. Из Эдема выходила река для орошения рая; и затем разделялась на четыре реки («Бытие», 2:8-14).

Слово «эдем» переводится с древнееврейского как «приятное, сладкое, благословенное (место)», а слово «рай» – собственно как «сад». Таким образом, если, согласно Библии, райский сад находится в Эдеме, то у Белого, напротив, внутри идеального пространства расположен Эдем, который писатель, по-видимому, в соответствии со стереотипными представлениями, отождествляет с райским садом. Таким образом, А. Белый, вопреки ортодоксально православной картине мира, создает образ переходного сверхреального пространства и эклектически использует при этом мотивы и образы, относящиеся к разным культурным традициям. Более ранний опыт моделирования идеального пространства на таких основаниях представлен у А. Белого в «Северной симфонии», 1-й героической. Здесь сверхреальное пространство на основании отдельных признаков может быть сближено с новозаветным Раем, на основании других – с Чистилищем. Относительно различий между идеальными мирами третьей и первой симфоний важно отметить следующее: если в «предвечный мир» «Северной симфонии» герои попадают только после того, как они завершили свой земной путь, то ребенок и Хандриков существуют в двух мирах параллельно. Хандриков преодолевает границу между миром идеальным и реальным, засыпая. Причем автор дает понять, что это не обычный сон, а часть сценария инициации, ритуала перехода из низшего состояния в высшее. Переход осуществляется за счет переживания мистической смерти и воскресения. Во время ритуала посвященный засыпает и совершает во сне магическое путешествие. «Ритуальная смерть, без которой невозможна ни одна инициация, переживается «пациентом» в форме нисхождения в ад»<sup>12</sup>. Именно такое ритуальное нисхождение в земной мир, описанный как ад, переживает ребенок после того, как он засыпает в конце первой части симфонии. Причем к этому ритуальному путешествию ребенка специально готовят. Старик приводит его в грот: «Грот был в глубине залива. Черно-серые камни высились над ним. [...] Внутри грота было темно и влажно... Сверху падали водяные струи... Сюда привел старика ребенка»<sup>13</sup>. Как подчеркивал М. Элиаде: «Войти в лабиринт или пещеру было равнозначно мистическому возвращению к Матери, а это цель, преследуемая обрядами инициации»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> М. Элиаде, *Мифы, сновидения, мистерии*, Киев, 1996, с.87.

<sup>13</sup> А. Белый, Там же, с.206.

<sup>14</sup> М. Элиаде, Там же, с.197.

Возвращение к Матери – аналог возвращения в «докосмогонический хаос», а возвращение к хаосу для человека архаической культуры было равнозначно подготовке к новому «Творению»<sup>15</sup>. Старик так объясняет ребенку символический смысл его пребывания в этом локусе: «Это грот дум. Здесь впервые узнают. Отсюда впервые спускаются. Отправляются путешествовать... Теперь наступило... Ты должен... Необходимо...»<sup>16</sup>. Приведя ребенка в грот, Старик оставляет его в одиночестве («потом он ушел, неизвестно куда, и померкло солнце»), и ребенок оказывается под властью демонических персонажей. М. Элиаде так определял это состояние: «...посвящаемого кандидата убивают демоны»<sup>17</sup>. Демонический персонаж – колпачник – искушает ребенка разными способами и средствами:

– огнем и дымом: «Он предложил и ребенку щепотку... Но ребенок отверг курево... Потом он зажег трубку и стал попыхивать дымком...»<sup>18</sup>;

– звуками: «Отсюда неслись унылые звуки. Точно во всех отверстиях заиграли на волынке»<sup>19</sup>; волынка, как и другие духовые (ср., например, флейта Пана), – дионисийский, демонический инструмент, который противостоит аполлоническим струнным инструментам типа кифары Аполлона, а также скрипок, традиционных инструментов при изображении сюжета концертов ангелов в западноевропейской живописи;

– возбуждением болезненного интереса к негативным эмоциям: «Они начали беседу с непонятной боязни ребенка, а потом перешли и к любопытству. Боязнь незнакомец назвал позорной слабостью, а любопытство одобрил»<sup>20</sup>;

– развенчанием авторитета его наставника: «Незнакомец упомянул о старике, с брезгливой гримасой заметил: «Прехитрый старикашка». Обвинял его в укрывательстве тайн»<sup>21</sup>;

– иллюзорной глубиной в сочетании с юмором: «Ребенок слушал с открытым ртом странные доводы зеленоглазого колпачника, поражаюсь сочетанием глубины и юмора»<sup>22</sup>.

В результате ребенок погружается в состояние «психического хаоса», которое, по словам М. Элиаде, является признаком того, что «мирской человек находится на пути к исчезновению и что должна родиться

<sup>15</sup> М. Элиаде, Там же, с.88.

<sup>16</sup> А. Белый, Там же, с.207.

<sup>17</sup> М. Элиаде, Там же, с.86.

<sup>18</sup> А. Белый, Там же, с. 208.

<sup>19</sup> А. Белый, Там же, с.208.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> А. Белый, Там же, с.209.



новая личность»<sup>23</sup>. После этого колпачник рассказывает ребенку историю Хандрикова: «Он стал рассказывать вещую сказку о Хандрикове, и по мере того, как выяснялась эта сказка, румянец сбежал со щек задрожавшего ребенка»<sup>24</sup>. Когда ребенок отказывается верить словам колпачника, он предлагает ему посмотреть в дыру, зиявшую в камне: «Потом он сложил воронкой кровавые уста свои и, выпустив синие кольца заглотившего дыма, еще пронзил их общей струей. Встал и ушел. Ребенок остался один. Он думал, то белея, то вспыхивая. Потом он приник к черной дыре, зиявшей в ноздреватом камне...»<sup>25</sup>. У подготовленного таким образом к «магическому путешествию» ребенка меняется «порог чувствительности» и он начинает видеть то, что раньше не было доступно его зрению: «С удивлением ребенок смотрел на жизнь, еще недавно закрытую от его взоров, грустно вспоминая свое прежнее, закатившееся знакомство»<sup>26</sup>. Затем он засыпает и попадает в другое измерение действительности, земной мир, который становится для него адом, и проживает там рассказанную ему перед этим историю Хандрикова. Таким образом, идеальный и реальный миры находятся в непосредственной близости друг ко другу. Причем границу между ними можно преодолеть разными способами. Во-первых, в идеальном мире есть точка, где пространства соприкасаются – это грот: стоит лишь припасть к черной дыре, зиявшей в ноздреватом камне, чтобы стать свидетелем происходящего в мире земной реальности. Другим способом преодоления границы между мирами выступает сон, являющийся частью сценария инициации. Погружение ребенка в сон сопровождается картиной искажения идеального пространства: «Ребенок сидел на сыром берегу, уронил голову на колени. Бесконечная пустыня распластывалась вверх, вниз и по сторонам»<sup>27</sup>. Из-за неопределенности точки зрения в последнем контексте, которая может быть и точкой зрения автора (т.е. объективной), и точкой зрения героя (т.е. субъективной), этот контекст может интерпретироваться и как описание деформации собственно художественного пространства, и как метафорическое (так называемая сентенциональная метафора) описание душевного состояния героя. И такая двуплановость ясна: пространство во многом конституируется героем, изменение его статуса и внутреннего состояния влечет за собой деформацию пространства. Итак, жизнь Хандрикова – страшный сон ребенка, жизнь ребенка – прекрасный сон Хандрикова.

<sup>23</sup> М. Элиаде, Там же, с. 88.

<sup>24</sup> А. Белый, Там же, с. 209.

<sup>25</sup> А. Белый, Там же.

<sup>26</sup> А. Белый, Там же, с. 211.

<sup>27</sup> А. Белый, Там же.



История Хандрикова начинается с его пробуждения, когда он после сна не может сразу идентифицировать себя и осознать свое присутствие в мире реальности, в результате чего читатель понимает, что история о ребенке и старике, рассказанная в первой части симфонии, была лишь сном Хандрикова, ср.:

Он проснулся. Был мрачно-серый грот. Раздавался знакомый шум моря.

Но не было так: разбудила супруга... Все напоминало, что сон кончился. Пропал безвозвратно.

Ушел до следующей ночи.

Знакомый шум моря по-прежнему раздавался из-за перегородки, оклеенной дешевыми обоями.

Но и это не было так: за перегородкой не было моря. Шипел самовар на круглом, чайном столике.

Вскочил как ошпаренный. Удивлялся, недоумевая, откуда вернулся, тщетно вспоминая, где был.

*Припомнилось и время, и пространство...<sup>28</sup>.*

Фраза «Ушел до следующей ночи» указывает на то, что Хандриков каждую ночь возвращается в идеальный мир и что время в мире реальном и идеальном течет по-разному: ночь в мире земном развивается в мире идеальном в несоразмеримый с ней временной промежуток, в котором есть свой день и своя ночь, сменяющие друг друга. Хотя, возможно, слова «день» и «ночь» по отношению к идеальному миру употреблены в метафорическом смысле. Ведь, с другой стороны, Белый намекает, что идеальный мир существует вне пространственно-временных координат, ср.: «Припомнилось и время, и пространство». Таким образом, границу между двумя мирами можно преодолеть с помощью сна, однако только до тех пор, пока Хандриков-ребенок существует параллельно в двух мирах. Путь его окончательного возвращения в идеальный мир – земная смерть. А.Белый, актуализируя здесь древнейшие представления о соприродности сна и смерти, еще раз подчеркивает, что путешествие ребенка в мир земной было последним и что он возвращается в идеальный мир навсегда. В этом случае возникает вопрос об объективности существования каждого из миров в рамках художественного космоса симфонии. Если идеальный мир – это сон Хандриков, то его нет на самом деле. Как только Хандриков, окончательно превратившись в ребенка или, другими словами, вернувшись к своей начальной сущности, возвращается навсегда в мир сверхреальный, два пространства отрываются друг от друга и каждое

<sup>28</sup> А. Белый, Там же, с.212.

сворачивается и закрывается для другого. Сон земного существования окончательно преодолевается и, как всякий сон, забывается.

В финале ребенок возвращается в идеальный мир «Приэдемья». Об этом свидетельствует ландшафт – такой же, как и в первой части симфонии: морской песчаный берег, скалы и утесы. Рай-Эдем, находящийся поблизости на востоке под охраной архангела Михаила, остается, таким образом, недоступным для него. Почему? Возможно, потому, что он предназначен не для ребенка, не способного взростеть, а предназначен для человека, который, будучи созданным взрослым (Адам), призван работать – возделывать сад и свою душу и тем самым возрастать в Боге.

Упоминание в тексте симфонии херувима, охраняющего Эдем, указывает на то, что Белый изображает мир после грехопадения Адама и Евы и изгнания их из рая: «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Эдемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Бытие, 3: 24). Однако саму концепцию «Возврата» нельзя считать выдержанной в библейских, тем более христианских координатах. Господь поселяет в Раю Адама и дает ему Еву, потому что «нехорошо быть человеку одному» (Бытие 2: 18). Ребенок у Белого тоже не один, его сопровождает старик. Однако старика здесь следует воспринимать не как принципиально Другого, которого необходимо принять и тем самым ограничить себя, но как иную ипостась образа того же ребенка. Старик и ребенок из первой части образуют бинарную оппозицию, члены которой способны идентифицироваться. Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что у них одинаковые глаза – «две сквозящие синие бездны». Такую же оппозицию образуют в «Петербурге» Аполлон Аполлонович Аблеухов и Николай Аполлонович Аблеухов, а во второй симфонии – Сергей Мусатов и отец Иоанн Благодосклонский, утешающий аскета в финале, ср.: *«И – растерянный ребенок – он поверял батюшке свои обманные грезы, как другому ребенку, старому и невинному»*<sup>29</sup>. В древних мифологических представлениях некоторых народов, в частности этрусков, встречается амбивалентный образ ребенка с седыми волосами и старческой мудростью. У Белого же прослеживается расщепление этого единого амбивалентного образа.

Ветхозаветный Рай в Эдеме представлял собой первоначальное идеальное пространство, в котором человек призван был развиваться и возрастать духовно. Поэтому не случайно, что первые люди – это мужчина и женщина, а первая заповедь, данная им Богом, – «плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею» (Бытие, 1: 28).

<sup>29</sup> А. Белый, Там же, с.188.

Блаженная страна, изображенная Белым, завершена в своем развитии; это страна, которую покидает и в которую вновь возвращается ребенок, встречая там своего неизменного спутника-двойника-наставника. Ребенок обретает полноту только через воссоединение со стариком как со своей второй половиной, отделяясь от которой, он обрекается на страдание. Таким образом, ребенок, несмотря на его чистоту и невинность, несовершенен, поскольку не самостоятелен и уязвим для сил зла. Важно, что и в мире земном взрослый Хандриков чувствует себя незащищенным ребенком, не понимающим смысла происходящего с ним и вокруг него; законсервированного в ощущении собственной «ни в чем невинности»; ребенком, не желающим нести ответственность ни за собственную жизнь, ни за жизнь других людей: показателен в этом плане образ маленького сына Хандрикова, который в тексте охарактеризован как «неприятный ребенок». Человеческая природа Хандрикова предстает как бы неповрежденной первородным грехом. Таким образом, упоминание о херувиме, охраняющем Эдем, будто бы указывает на то, что идеальный мир симфонии – это мир после грехопадения, однако фигура ребенка в этом мире намекает на другую возможность – изначальной чистоты, неповрежденности человеческой природы – будто бы до-адамовой, ведь Адам был создан взрослым и любой ребенок – в рамках христианской картины мира – наделен поврежденной природой. Соответственно, А. Белый в этом случае ориентируется не на христианскую, а на мифологическую картину мира и на архетип младенца. Младенец как архетип символизирует, с одной стороны, чистоту и незащищенность, а с другой, неограниченные возможности и способность видеть и слышать то, что недоступно для обычных людей (вспомним, например, «Лесного царя» Гете, где также актуализирован этот архетип). «Младенец, – подчеркивает Юнг, – это все покинутое и брошенное на произвол судьбы и в то же время божественно могущественное; ничем не замечательное, сомнительное начало и триумфальный конец»<sup>30</sup>. Однако этот «триумфальный конец» осуществляется в пределах не христианской, а мифологической картины мира, где всё исполнено и все «исполнены»; герои не развиваются, но теряют и вновь обретают свою идеальную сущность, которая перманентна, пред-существует, а не приобретает в результате упорной борьбы со злом мира. Интересно, что когда св. Епифаний Кипрский говорил о будущем преображении мира, он приводил такой образ: оно будет подобно «изменению младенца в мужа совершенна». Однако мир

<sup>30</sup> К.Г. Юнг, *К пониманию психологии архетипа младенца*, [в:] *Самосознание европейской культуры XX века*. Москва, 1991, с.121.

А. Белого не способен к изменению, саморазвитию, он не движется от своего начала к своему концу, а постоянно возвращается к началу. Все это доказывает мифологические истоки метафизической схемы, использованной в качестве стержня сюжета и композиции симфонии.

Характерно, что после симфоний писатель более не обращался к изображению сакрального, ирреального мира. Земному миру как мнимой реальности противопоставляется в поздних произведениях не сакральная реальность, а «приключения» собственного децентрализованного сознания, что связано с «уходом» Белого в антропософию. Исследовательница творчества А. Белого Е. Григорьева в связи с этим отмечала, что к 1910-м гг. «скептическое осмысление действительности у Белого достигает апогея, а пути достижения идеала, синтеза практически не изображаются. Единственной художественной реальностью остается критикуемая действительность... Декларативно-субъективно оставаясь на позициях соловьевства, Белый в своем художественном методе объективно переходит на позиции скепсиса и пессимизма (выделено нами – И.Г.)<sup>31</sup>». Вероятно, именно поэтому Белый оказался неспособен создать «Невидимый град» – третью часть трилогии «Восток или Запад», где планировал изобразить чаемое преображение мира.

## Библиография

- Белый А., Возврат. *III симфония*, [в:] Белый А. *Симфонии* [вступ. ст., сост., коммент. и примеч. А. В. Лаврова], Ленинград 1991, с. 194-251.
- Гажева И. Д., *Творчість А. Белого в контексті культури Срібної доби: Навчальний посібник для студентів філологічного факультету*, Львів, 2009.
- Гажева И. Д., *Языковые механизмы остранения в прозе Андрея Белого*, [в:] *Język. Człowiek. Dykurs. Сборник науч. ст., посвященный 65-летию проф. Алексеенко*, Szczecin 2007, с. 399-404.
- Гажева И. Д., *Концепт глубина в симфонии А.Белого «Возврат»*, [в:] *Культура народов Причерноморья: Научный журнал*, 2008, № 137, Т. 1, Симферополь, с. 92-97.
- Глухова Е., Торшилов Д., *Хандриков: о происхождении героя III симфонии Андрея Белого*, [в:] *Новый филологический вестник*, 2009, 3 (10), с. 87-99.
- Григорьева Е., *Федор Сологуб в мифе Андрея Белого*, [в:] *Блоковский сборник XV*, Тарту, 2000, с. 108-149.
- Долгополов Л. К., *Андрей Белый и его роман «Петербург»*: Монография, Ленинград 1988.

<sup>31</sup> Е. Григорьева, *Федор Сологуб в мифе Андрея Белого*, [в:] *Блоковский сборник XV*. Тарту 2000, с. 133.

- Элиаде М., *Мифы, сновидения, мистерии*, Киев 1996.
- Минц З. Г., Мельникова Е. Г., *Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого*, [в:] *Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып.641. Тр. по знаковым системам*, Тарту 1984, с. 84-92.
- Светикова Ю., *Мифопоэтический план «III симфонии» А.Белого («Возврат»)*, [в:] *Вестн. С.-Петерб. ун-та, Сер. 2. Вып. 3*, Санк-Петербург 1998, с. 35-49.
- Шалыгина О. В., *Время и вечность в художественной прозе А.Белого (на материале третьей симфонии «Возврат»)*, [в:] *Поэтический текст и текст культуры. Межд. сб. науч. трудов*, Владимир 2000, с. 141-151.
- Юнг К. Г., *К пониманию психологии архетипа младенца*, [в:] *Самосознание европейской культуры XX века*, Москва 1991, с. 119-129.