

poetry.uazone.net/kijanovska/

7. Кіянівська М. 373 / Маріанна Кіянівська. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. – 262 с.
8. Клименко О. Стоїчний опір часу та матерії / О. Клименко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/articles/stoyichnyj-opir-chasovi-ta-materiyi/>
9. Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / Элиот Т. С. // Иностранная литература. – 1988. – №12.

УДК 821.161.1

**Л. В. Гармаш**

*Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды*

### **«Античный код» в симфониях Андрея Белого**

**Гармаш Л. В. «Античный код» у симфониях Андрея Белого.** Стаття присвячена проблемі рецепції античної міфології. Антимонія аполлонічного і діонісійського філософських концептів визначена в якості організуючого принципу неоміфологічної системи ранньої прози Андрея Белого. На початку ХХ століття у творчості Белого провідним був діонісійський концепт, що було обумовлено романтичним пафосом руйнування, який в цілому був притаманний «епосі двох воєн і трьох революцій». Автор прийшов до висновку, що в творчості Андрея Белого античний міф підпорядкований євангельській міфології і включений у більш широку парадигму міфопоетичних уявлень письменника про боротьбу космосу і хаосу за Душу світу.

**Ключові слова:** неоміфологічний, аполлонічний, діонісійський, античний міф.

**Гармаш Л. В. «Античный код» в симфониях Андрея Белого.** Статья посвящена проблеме рецепции античной мифологии. Антимония аполлонического и донисийского философских концептов определена в качестве организующего принципа неомифологической системы ранней прозы Андрея Белого. В начале ХХ века в творчестве Белого ведущим являлось донисийское начало, что было обусловлено романтическим пафосом разрушения, который в целом был присущ «эпохе двух войн и трех революций». Автор пришел к выводу, что в творчестве Андрея Белого античный миф подчинен евангельской мифологии и включен в более широкую парадигму мифопоэтических представлений писателя о борьбе космоса и хаоса за Душу мира.

**Ключевые слова:** неомифологический, аполлонический, донисийский, античный миф.

**Garmash L. V. "Antique code" in Andrei Bely's symphonies.** The article deals with the reception of ancient mythology. The principle of antimony the Apollonian and Dionysian philosophical concepts identified as the organizing base of neo-mythological system of Andrei Bely's early prose. The Dionysian concept was leading in Bely's works in the early XX century, which was due to the romantic pathos of destruction generally associated with the "era of two wars and three revolutions". The author came to the conclusion that the ancient myth is subordinate to Evangelical mythology and included in the wider paradigm of mythopoetic views of the writer: the struggle of cosmos and chaos for the World Soul.

**Keywords:** neomifological, Apollonian, Dionysian, ancient myth.

«Неомифологізм» символістів – незвичайно цікаве і плідне явище в російській літературі Срібного віка. Будучи переконаними в здатності мистецтва перетворити космічну дійсність в «сладку легенду» (Ф.Сологуб), представники символізму розглядали своє мистецтво як найбільш дієвий спосіб отримання «ключів тайн», т.е. пізнання істинної сутності світобудови. В свою чергу міф, являючись середочком первісних, дологічних представлень людини про світ і людину, «спосіб концептуалізації світу» [11:24], отримує у символістів особливий статус «як найбільш глибокий спосіб світопізнання і перетворення життя» [13].

К розгляду проблеми рецепції символістами образів і сюжетів античної, скандинавської, буддистської, біблійської міфології зверталися багато дослідників – А. В. Лавров, Е. М. Мелетинський, З. Г. Минц, Н. В. Пискунов, Г. Пустыгина, Т. Хмельницька і др. Ученими було встановлено, що в

виробленні Андрея Белого здійснено творчий синтез різних, на перший погляд конкуруючих взаємовиключаючих, міфопоетичних систем, свідуючий про полігенетичні осередки міфологізму письменника. Включені в неоміфологічну парадигму ранньої прози Белого, образи античної міфології інтегровані в «умовно-фантастичний, казковий світ, проєциований в цілому на західноєвропейське «готичське» середньовіччя» [8:18–19].

Уже в «Северній симфонії (1-й, героїчній)» чітко проступають риси античної пасторалі. Діяння розгортається на фоні природи, в лісі, де «кволоподібний пастух, Павлуша, сторожив лісний стадо» [3:56]. Во вступленні описується зустріч розповідача з веліканом, підпороючим, подібно Атланту, плечима небо. Велікан вступає в боротьбу з грозовими тучами і під їх тягаром гине. Його образ пов'язаний з «музичною» темою «туманного безвременья» і мотивом сновидінь, які стосуються, по думці Ніцше, з аполлоністичним початком в культурі. Символом протилежного початку в симфонії виступає безумний кентавр Буцентавр. Використане по

отношению к данному персонажу определение «безумный» указывает на то, что он принадлежит к свите Диониса – бога опьянения, иступления и экстаза. Образ кентавра связан в симфонии с ведущей в творчестве Белого начала XX века темой зари: «Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел розовое небо... 47. ...Что оттуда виден рассвет...» [3:36]. Таким образом, во вступлении обозначен основной конфликт произведения: борьба хаоса и космоса или старого, отжившего, «туманного безвременья» и новой, созданной посредством теургического искусства (т.е. искусства, творящего, как писал в 1916 году Н. А. Бердяев, «иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [4]), гармонизированной вселенной, воплощенной в образе зари. В 1928 году, через четверть столетия после написания симфоний, Белый в статье «Почему я стал символистом...» объяснял: «понятно, почему я вперен в анализ антиномий ("Я" и "мы", наука и религия, Ницше и Соловьев, богоборчество и "Апокалипсис", гибель культуры, преображение жизни, представление и воля, **Аполлон и Дионис** (выделено нами. – Л. Г.), пространство и время, зодчество и музыка, сознательное и бессознательное, витализм и механицизм, Декарт и Ньютон, теория эфира и теория тяготения и т. д.); в поисках пересечения я старательно, так сказать, сплетаю из противоречий венки; <...>; выход <...> – в гармонизации; <...>; синтез не в этом соположении, а в конкретном пересечении, не в "сюнтитэми" (сополагаю), в "сьюмбалло" (соединяю)» [2:432].

Основным организующим принципом не только собственно мифопоэтического «слоя» симфоний, но также их образной системы, композиции сюжета и хронотопа является антиномия аполлонического и дионисийского начал, почерпнутая Белым из знаменитого трактата Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Размышляя об истории возникновения древнегреческой трагедии как наиболее совершенной формы искусства, немецкий философ приходит к выводу о лежащей в ее основе дихотомии двух противоборствующих сил, для обозначения которых он использует имена двух античных богов – Аполлона и Диониса. Несмотря на все теоретические декларации символистов, в первую очередь Белого, об их стремлении к синтезу, в начале XX века, в период двух войн и трех революций, ими владел, в большей или меньшей степени, пафос романтического разрушения ясных, определенных, соразмерных, застывших в своей спокойной уравновешенности и неподвижности форм аполлинизма. Не в последнюю очередь это объясняется тем обстоятельством, что на тот период времени их апокалипсические и эсхатологические переживания подкреплялись ощущением того, что, говоря словами Ницше, «при всей жизненности этой

действительности снов у нас всё же остаётся ещё мерцающее ощущение её *иллюзорности*» [14:60].

Менее всего символисты могли смириться с тем, что сновидения Аполлона скрывают от познающего сознания истинную сущность мира. Указывая на иллюзорность реальности, дионисизм дает человеку возможность преодоления аполлонического «принципа индивидуации», дарит ему чувство воссоединения с природой и другими людьми, как сказал Ницше, «в пении и пляске являет себя человек сочленом высокой общины» [14:62].

Однако населяющие художественный мир первой симфонии кентавры и фавны, «волковые», «свиноподобные», «овцеобразные» люди – это пример механического соединения («сюнтитэми») природного (т.е. животного, в данном случае, лошади, козла и т.п.) и человеческого начала в одном существе. Сквозь дионисическую маску в них проступают демонические черты: козлоногие фавны – свита Диониса – в третьей части оказываются служителями сатаны, собирающимися под покровом ночи в лесу на шабаш и пляшущими танец «козловак» во время «гнусной мессы над козлиной кровью» [3:67]. Таким образом, уже в «Северной симфонии» намечается тенденция к ироническому переосмыслению символистских идей, сочетанию «патетического с гротескным, приподнятого с великолепными нелепостями, с образами угловато-преувеличенными и чуть карикатурными» [15:111], в полной мере реализованная в «Симфонии (2-й, драматической)». Её главная героиня «была жена доброго морского кентавра, получившего права гражданства со времен Бёклина. 6. Прежде он фыркал и нырял среди волн, но затем вознамерился обменять морской образ жизни на сухопутный. 7. Четыре копыта на две ноги; потом он облекся во фрак и стал человеком», а сама она в восприятии главного героя превращается в «сказку и морскую нимфу» [3:98–99].

В третьей симфонии «Возврат» кентавры, отличающиеся, согласно сложившимся в античной мифологии представлениям, буйством и неукротимым нравом, превращаются в заурядных профессоров, описание которых насыщено тропами с семантикой увядания, распада и смерти: «Темные университетские коридоры походили на подземные ходы. Тут столкнулись два седых профессора, маститых до последних пределов.

Они походили на старинных кентавров, и оба держали по увесистому кирпичу.

Поздоровались профессора. Обменялись кирпичами. Пожелали друг другу всяких благ. И расстались.

На одном кирпиче, красном, озаглавленном «Мухоморы», рукой автора была сделана надпись: «Глубокоуважаемому Николаю Саввичу Грибоедову от автора».

На другом, цвета засохших листьев, озаглавленном «Гражданственность всех веков и народов», кто-то, старый, нацарапал: «Праху Петровичу Трупову в знак приязни».

Уже извозчики везли маститых ученых – одного в Охотный ряд, а другого к Успенью на Могильцах» [3:229].

Ироническому снижению подвергается во второй симфонии и сам автор «Рождения трагедии...»: «На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями. 4. Это был как бы второй Ницше» [3:92]. Как видим, немецкий философ превращается в кучера, а козлоногие фавны античного мифа – в козлы. На анаграмматическое сходство фамилии героя "Возврата" и имени философа (Хандриков – Фридрих) указал А.В.Лавров [8:91]. Заметим также, что безумие героя имеет реальную подоплеку. Доктор Орлов ставит Хандрикову такой же диагноз, какой был поставлен Ницше – *paralysus progressiva* (прогрессивный паралич).

Ряд полулюдей-полуживотных продолжает также Минотавр, упоминаемый в четвертой симфонии «Кубок метелей»: «Улицы сплетались в один таинственный лабиринт, и протяжные вопли далеких фабрик (глухое стенанье Минотавра) смущали сердце вещим предчувствием» [3:263]. В представлении Белого современный город и есть такое чудовище, разросшееся до грандиозных масштабов и требующее все больше и больше человеческих жертв. В контексте античного мифа главные герои симфонии Светлова и Адам Петрович ассоциируются с Ариадной и Тесеем, которые представляются блуждающими по городу-лабиринту в поисках выхода из него. Функции Минотавра в симфонии выполняет также один из персонажей – полковник Светозаров. В последней части «Кубка метелей» главным героям предстоит смертельная встреча с Минотавром-полковником, в которой они, по аналогии с древнегреческим мифом, одерживают победу над чудовищем.

Отношения между Светловой и Адамом Петровичем, сначала напоминающие античную идиллию, пробуждают в героях бурные дионисийские восторги, соединенные с жестокими страданиями. Так, во время свидания Светлова внезапно из «белой игуменьи» превращается в сладострастную вакханку, а затем в обезумевшую фурию, а любовная сцена завершается яростным сопротивлением героини притязаниям Адама Петровича: «Когда он стал пьяным и подходил тихо к постели, она закрылась малиновым одеялом, испуганно следила за движениями его пытливо, жестоко.

Когда он сорвал с нее одеяло, она вскочила на постели, поднимая к груди колени свои, но он опрокинул ее, повалил в подушки, и она закрыла лицо руками».

Когда лег рядом с ней, обхватив, она вырвалась, царапала его, отвернулась со злобой, оттолкнула ногой, а другую ногу спустила на пол и

стояла, нагая, с закинутой головой, закрывая лицо руками, плача и не желая испытать любви» [3:369].

Наиболее последовательно дионисийские мотивы выражены в центральном образе четвертой симфонии – теме метелей, в метафизическом смысле символизирующей первозданный хаос, созидательную и одновременно разрушительную силу, символ смерти и возрождения. Так, в предпоследней главке «Только снег, только ветер!» о главных героях сообщается, что они «вознеслись пургой» [3:416]. Подобным же образом Белый поступает в романе «Петербург», где он с целью воплощения категорий хаоса – космоса использует, по мнению Е. М. Мелетинского, античные мифологические ассоциации [12:119].

В третьей симфонии «Возврат» упоминаются мифический герой Гераклес и титан Сатурн. Один из персонажей симфонии, Старик из Эдема, в образе которого легко прочитываются намеки на творящего космические миры Бога-Отца, отдает приказания вселенной: «Созвездие Геркулеса обрекаю на пожар, а Сатурн замораживаю...» [3:200]. Пожар связывает Геркулеса с солнечным богом Аполлоном, а образ героя древнегреческих мифов – одного из участников похода аргонавтов – становится одним из способов включения симфонии в корпус текстов, в которых разворачивается один из наиболее значимых неомифологических сюжетов Белого – миф об аргонавтах. (Этой теме посвящена статья А. В. Лаврова ««Мифотворчество» аргонавтов» [9]).

Сатурн – хтоническое божество, которому в греческой мифологии соответствует Кронос. Пытаясь предотвратить предсказание, согласно которому бога должен был свергнуть один из его детей, Кронос проглатывал их всех сразу после рождения. В первой симфонии с образом античного титана соотносится главный герой произведения, в душе которого борются силы хаоса и космоса: «Оцепеневший рыцарь с восторгом внимал этой песне, песне сверкающих созвездий и огнистого Сатурнова кольца» [3:55]. Лейтмотив (повторяющийся мотив) кольца Сатурна репрезентует в симфонии музыкальную тему «вечного возвращения» – один из ключевых ницшевских концептов, художественному воплощению которого целиком будет посвящена третья симфония Белого «Возврат». В дальнейшем в романе «Петербург» писатель снова обращается «к мифу о Кроне и Зевсе (Крониде)», актуализируя еще один семантический слой древнего мифа – смертельное противостояние отца и сына Аблеуховых [7:575]. В мифопоэтической системе романа Сатурном – древнеримским божеством, символизирующим время, разум и рациональное начало в человеке – соотносится образ Аполлона Аполлоновича, вобравший в себя характерные черты ницшевского аполлинизма, которому всегда присуще «чувство меры, соразмерности, упорядоченности, мудрого самоограничения» [10].

В одном из ключевых эпизодов романа – сне ужасного содержания» с уже запущенным часовым механизмом – Кронос-Сатурн отождествляется с восточной угрозой, исходящей из Турана (это географическое название использовалось для обозначения места проживания тюркских народов). Николай Аполлонович – потомок монгольского рода Аб-Лая, «старая туранская бомба», взрыв которой должен остановить «быстротекущее время» [1:293]. Связь между Сатурном и туранцем-Аблеуховым писатель подчеркивает с помощью игры слов и созвучий: Сатурн – на французском «Sa tougne» (это вертится) – туранец. Покушаясь на жизнь отца, Николай Аполлонович ощущает себя взорвавшейся бомбой и во сне переживает взрыв: «с того места, где только что возникало из кресла подобие Николая Аполлоновича и где теперь виделась какая-то дрянная разбитая скорлупа (в роде яичной), бросился молниеносный зигзаг, ниспадая в черные, эонные волны...» [1:294].

Рассмотрев античный слой мифопоэтической системы симфоний в этой и предыдущих работах [5; 6], мы пришли к выводу о его подчиненной функции по отношению к евангельскому тексту, прежде всего, по отношению к Откровению Иоанна Богослова. Непосредственно из наших наблюдений,

Николая Аполлоновича над «сардинницей» изложенных в данной работе, следует, что образы симфоний тяготеют к двум полюсам – аполлоническому и дионисийскому, но четкую границу между ними зачастую провести невозможно. Лучше всего этот творческий принцип выразил сам Андрей Белый в статье «Эмблематика смысла», раскрывая символическое содержание своих произведений следующим образом: «религиозный Символ Сына отображается в эстетическом творчестве в образе то Аполлона (форма образа), то Диониса (содержание образа); образ же Софии-Премудрости отражается в виде Музы; отношение Музы к Аполлону в эстетике есть отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса)» [2:65–66]. Мысль о противоборстве двух начал как в виде обособленных образов, так и внутри одного и того же образа (персонажа), дает нам основания предположить, что конфликт аполлинизма и дионисизма – это одно из проявлений борьбы противоположностей, результатом которой должен стать их синтез – Царство Третьего Завета, по Д. С. Мережковскому, или, говоря словами самого Белого, «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена» [3:133].

#### Литература

1. Белый А. Петербург : Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / Андрей Белый ; [отв. ред. Д. Лихачев ; сост., стат., примеч., Л. К. Долгополова ; примеч. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова]. – СПб. : Наука, 2004. – 599 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
3. Белый А. Симфонии / Андрей Белый ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова]. – Л. : Худож. лит., 1991. – 526 с.
4. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев // Режим доступа : [http://krotov.info/library/02\\_b/berdyayev/1914\\_sense.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1914_sense.html).
5. Гармаш Л. В. Образ Софии в ранней прозе Андрея Белого / Л. В. Гармаш // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2002. – № 1–2(21). – С. 29–31.
6. Гармаш Л. В. Образ Христа в симфониях А. Белого / Л. В. Гармаш // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2001. – №4 (20). – С. 87–91.
7. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман “Петербург” / Л. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
8. Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») / А. В. Лавров // Белый А. Симфонии. – Л. : Худож. лит., 1991. – 526 с. Режим доступа : [http://rvb.ru/belyi/symph\\_intro.htm](http://rvb.ru/belyi/symph_intro.htm).
9. Лавров А. В. Мифотворчество аргонатов / А. В. Лавров // Миф – Фольклор – Литература. – Л. : Наука, 1978. – С. 137–170.
10. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 959 с. Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt003.htm#8>
11. Мелетинский Е. М. Мифологическое мышление. Категории мифов / Е. М. Мелетинский // Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. – М. : РГГУ, 2000. – С. 24–31.
12. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.
13. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Минц З. Г. Блок и русский символизм : Избранные труды : в 3 кн. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – Кн. 3 : Поэтика русского символизма. – С. 59–96. Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>
14. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше ; [сост., ред., вступ. стат. и прим. К. А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1996. – Т. 1. – 829 с.
15. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 103–130.