

*Всеволод Кузнецов, Любовь Нерушева (Винница)*

## СОЛОВЬЕВЦЫ: ВИРТУАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ ПО АНДРЕЮ БЕЛОМУ

---

*Vsevolod Kuznetsov, Lubov Nerusheva (Vinnytsia)*

### **Solovyov's Followers: Virtual Love after Andrey Bely**

This article is dedicated to one of the spiritual inheritors of V. Solovyov – the great litterateur and thinker Andrey Bely. In the article the authors have shown peculiar to symbolists erasure of boundaries between theory, literature and life. In this case it is a mixture of symbolic philosophy of love with the embodiment of this philosophy in literary text and with the real practice of erotic relationship..

---

Михаил Аксенов-Меерсон совершенно верно отметил, что «для России двадцатый век начался, в культурном измерении, под знаком Владимира Соловьева. Соловьев умер в 1900 году, одинокий пророк, чудак и эксцентрик как в глазах церкви и государства, так и с точки зрения русской интеллигенции. Но его мощное влияние вскоре дало себя почувствовать в том цветущем периоде искусства, поэзии и литературы, который известен под именем русского “Серебряного века”. Идеи Соловьева прежде всех восприняли два зарождающихся художественных и интеллектуальных движения: символисты и “новое религиозное сознание”» [Аксенов-Меерсон, 2007: с. 103].

В этой статье мы как раз и намерены обратиться к *символизму*. Точнее, к творчеству одного из виднейших его представителей и теоретиков – литератора и философа *Андрея Белого*. В первую очередь нас будет интересовать трансформация в его творчестве (и жизненном опыте) соловьевской идеи

Вечной Женственности. Но, исследуя эту проблему, мы не можем не затрагивать воззрений мыслителя на любовь, брак, сексуальность.

Для Белого любовь и брак есть только *разновидности символических отношений*, отношений между означающим и означаемым. Теоретик символизма так прямо и заявляет: «Брак и романтическая любовь только тогда принимают надлежащий оттенок, когда являются символами иных, еще не достигнутых, сверхчеловеческих отношений» [Белый, 1994: с. 207].

Подлинная любовь возможна только как любовь к идеям: «Мы начинаем любить явление, видя его идею» [там же, с. 206]. Вторгаясь в эмпирическую реальность, такая любовь соединяет время и Вечность, *мир пещеры* и *мир идей*: «Всякая любовь отсюда – прообразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее приложения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна» [там же].

Если развернуть цепочку символов, открывающихся в любви, оказывается, что любовь есть соединение идеального человечества (Души Мира – Софии – Церкви) с Христом: «Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви – жениха к невесте – бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней широте явит образ Жениха и Невесты» [там же]. Таким образом, любая любовь превращается у мыслителя в символ второго порядка, символ символа. В итоге любой эротический символизм оказывается для Белого софиологическим символизмом космических Мужественности и Женственности. Таким образом, можно говорить о наличии в творчестве мыслителя тенденции к редукции Эроса к половой любви. Правда, с одной оговоркой: пол, о котором здесь идет речь, – *метафизический пол*.

Впрочем, символы все же бывают разные. Соответственно, возникают и разные разновидности любви. Есть символический ряд: красный цвет – апокалиптический дракон – вавилонская блудница. Этим рядом задается любовь-страсть: «Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня» [Белый, 1994: с. 204]. Любовь же, о которой было сказано выше, задается и символизируется розовым цветом: «Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности борьбы между Богом и дьяволом сопоставить с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет» [там же, с. 205].

Розовый цвет переходен. Переходна и земная религиозно-теургическая любовь: «Рассеяны нам угрожавшие искусы, и ласковая заря брезжит розовыми янтарями. И вот ищешь улыбку бледно-матовых жемчугов, зоревых. Утренние звезды так и блещут, впиваясь в кусок зоревоего перламутра, – вечные бриллианты небес. Терновый венец весь в крови брошен к ногам.

Где-то внизу, вдали, клубясь, догорает “злое пламя земного огня”, как говорит Соловьев, догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса. Пока еще нет полной победы, неожиданный смерч пыли, поднявшись из бездн, еще может заму-тить свет; тогда всемирный огонь опять подожжет пространства; опять оборвется голос невесты – и опять, и опять понесется в бунтующем хаосе образ великой блудницы на багряном звере. Тернии еще вопьются в чело» [там же, с. 208]. Но впереди все равно победное восхождение к белому цвету, к сверхчеловеческой любви, к состоянию, когда не женятся и не посягают.

Вообще любое соединение людей идеально и надындивидуально: «[...] Является мистический опыт, который различает в “я” личном “я” мировое [...] “я” личное видит во втором “я” нечто индивидуальное; к нему обращается оно, как к “ты”. Но как только сумеем мы различить личность от надындивидуального корня личности, мы уже не можем не знать, что всякое другое “я”, являющееся нам как “ты”, определяется другим “я”; мое “я” второе (надындивидуальное) есть вместе с тем надындивидуальное “я” для всякого “ты”, являющегося моему сознанию; раз это осознано, “я” второе становится “он”, связующее всякие индивидуальные “я” и “ты” [...] Но вывод из этого положения такой же, как и вывод древнейшей мистики Востока: “Я – это ты” (“Таттвам Аси”))» [там же, с. 224].

Общение людей есть совокупление через слова: «Назначение человечества в живом творчестве жизни; жизнь человечества предполагает общение индивидуумов; но общение – в слове и только в слове. Всякое общение есть живой творческий процесс, где души обмениваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цель общения – путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, нераздельный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души» [Белый, 1994: с. 133]. В таком совокуплении пол совокупающихся не имеет значения.

Поэтому и при общении полов оптимальной является такая ситуация, когда все *собственно половое* из него изъято и подменено *духовным*. Но речь здесь идет уже о *поле эмпирическом*. Таким образом, Белый ориентирован на *противопоставление пола метафизического полу эмпирическому*.

Белый демонстрирует нам образчик своего интимно-мистического общения с Асей Тургеневой: «Перемещенья сознания нас посещали; и мыслили мысли себя; и в потоках из мысли вставали потоки из мысли жены моей, Аси; бывала она в существе моих мыслей; и узнавали друг друга: друг в друге; и схемами невыразимейших состояний сознания мы проницали друг друга до дна; мысле-образы Аси мне стали: меня посещавшими существами души; и в альбоме у Аси я видел начертанными все мои мысле-образы: вот – распинаяемый голубь из света, гексаграмма, и крылья без глав, и крылатый кристалл, и орнамент спиралей (биение эфирного тела), и чаша (иль горло-

Грааль), и... я знаю: рисунки – лишь символы мысленных ритмов живейшего импульса, перерезавшего нас» [там же, с. 285].

А где же начало пола? *Пол – бессознательное, стихийное, хаотическое, темное подполье космоса и индивидуальной души*: «Пол – ночная глубина, стихия души [...]»; «безличие, ночь, хаос [...]»; «[...] немое, мировое, половое» [там же, с. 147]. Критикуя творчество польского писателя Пшибышевского, Белый пишет: «Там, где личность (герой) сближается с полом, там пробуждается в герое человек-зверь (безличное) [...] Отрицая всякий смысл золотого Аполлонова ковра, накинутого над бездной, Пшибышевский топит в нас дневное, рассуждающее и действующее сознание: сознание становится мертвым, словесным, а действие становится звериным. Слово, ставшее плотью, он делит на бесплотное слово и немую плоть» [там же, с. 149].

Таким образом, пол безличен и внеиндивидуален, но внеиндивидуальность в данном случае не *сверхчеловеческая*, а *недо*человеческая. Попутно проясняются некоторые особенности совокупления через слово. Для того чтобы словесное соитие достигало своей подлинной цели, слово должно мистически пронизать все существо человека. Слово, неспособное на это, – мертвое слово, словесная шелуха. Пробуждаясь в человеке, пол препятствует слову управлять людской душетелесной целостностью, разделяя пропастью сознание и бессознательное, дух и плоть. Торжествует дионисийское начало. Все аполлоническое, культурное гибнет: «В глубинах бессознательного клокочет [...] стихийная сила жизни; все же, что признано светом культуры, золотым аполлоновым светом – живые образы, живые слова, живые поступки, живое творчество, – все тут выветрено [...]» [там же]. Происходит «распадение личности на бессознательное (ритм жизни) и пустое (форма, образ)» [там же]. Но «ритм без образа – хаос, рев первобытных стихий в душе человека. И “Я” оказалось во власти ночи в то время, как другую часть этого “Я” раздавили обломки мертвой действительности» [Белый, 1994: с. 151].

Словом, побежденный полом человек страдает тягостным раздвоением: в нем обитают лишенный сознания *дикарь* и сведенный к одному лишь *ratio мертвец-резонер*. Соединить разделенное невозможно: выйдет только хуже: «И когда соприкоснутся две части расколовшейся личности (пол и сознание), то непременно смешаются. Резонер оказывается полоумным, дикарь начинает страдать половой неврастенией: личность, а с ней и созданный мир, проваливаются в *Ничто*» [там же].

Половое начало жестко противостоит началу культуры. Нужно сражаться за культуру против пола: «Опять щит Аполлонов противопоставлен Лингаму и Иони» [там же, с. 152]. Здесь все почти по Фрейдю: «Сублимация влечений представляет собой выдающуюся черту культурного развития, это она делает возможными высшие формы психической деятельности – научной, художественной, идеологической, – играя тем самым важную роль в культурной жизни. [...] Наконец, нельзя не заметить самого важного – насколько

культура строится на отказе от влечений, настолько предпосылкой ее является неудовлетворенность (подавление, вытеснение или что-нибудь еще?) могущественных влечений»; «Человек располагает ограниченным количеством психической энергии, а потому он должен решать свои задачи путем целесообразного распределения либидо. Затраченное на цели культуры отымается главным образом у женщин и сексуальной жизни» [Фрейд, 1991: с. 95, 100].

Есть, однако, и существенная разница. Белый оправдывает и превозносит репрессивную установку культуры. Он на стороне культуры против естественных влечений человека. Позиция же Фрейда куда более взвешена: «Но я воздерживаюсь от предрассудка, согласно которому культура является самым драгоценным нашим достоянием, а путь культуры обязательно ведет к невиданным совершенствам»; «Мы должны ждать таких изменений нашей культуры, которые способствовали бы лучшему удовлетворению наших потребностей [...]» [там же, с. 133, 110].

Фрейд надеется примирить культуру с человеческими влечениями. Ему хотелось бы, чтоб культура, опираясь на поддержку космического Эроса, обуздала силы Танатоса, хотя он и не уверен в реальной осуществимости своей мечты: «Роковым для рода человеческого мне кажется вопрос: удастся ли – и в какой мере – обуздать на пути культуры влечение к агрессии и самоуничтожению, ведущее к разрушению человеческого сосуществования. [...] Остается надеяться, что другая из “небесных властей” – вечный Эрос – приложит свои силы, дабы отстоять свои права в борьбе с равно бессмертным противником. Но кто знает, на чьей стороне будет победа, кому доступно предвидение исхода борьбы?» [там же, с. 134].

Упования Фрейда понятны. Но на что же рассчитывает Белый? На приход Вечной Женственности: «Но Ее знамение еще пока только на небе. Мы живем на земле. Она должна сойти к нам на землю, чтобы земля сочеталась с небом в брачном пиршестве. Она явилась перед Соловьевым в пустыне Египта, как София. Она должна приблизиться. Не теряя вселенского единства, она должна стать народной душой. Она должна стать соединяющим началом – *Любовью*. Ее родиной должно быть не только небо, но и земля. Она должна стать организмом любви» [Белый, 1994:, с. 415].

Белый верит в возможность воплощения Вечной Женственности в конкретном существе женского пола. Но и тут не обходится без символизма. Чтобы понять, о чем идет речь, рассмотрим некоторые из любовно-творчески-мистических эскапад поэта. Начнем с увлечения М. К. Морозовой.

В 1901 г. Белый случайно увидел Морозову на симфоническом концерте и тут же сделал ее объектом своих софийных мечтаний: «...моя встреча глазами с М. К. М. на симфоническом концерте во время исполнения бетховенской Симфонии; и отсюда мгновенный вихрь переживаний, мной описанный в поэме *“Первое свидание”*. С той поры совершенно конкретно открывается мне: все учение о Софии Премудрости Вл. Соловьева, весь цикл

его стихов к Ней; и моя глубокая и чистая любовь к М. К. М., с которой я даже не знаком и которую я вижу издали на симфонических концертах, становится символом сверхчеловеческих отношений [...]» [Белый, 1990а: с. 566, прим. 18]. Вхождение в мир Вышнего Эроса моделируется Белым по типу чаньского внезапного просветления.

Приобщившись софийных тайн, поэт начинает бомбардировать Морозову письмами (реальное знакомство с ней состоялось лишь весной 1905г.). В своих воспоминаниях Морозова цитирует ряд посланий Белого. Вот выдержки из первого письма: «Если Вам непонятно мое письмо, смотрите на него так, как будто оно написано не Вам, но Вашей идее... [...] Я нашел живой символ, индивидуальное знамя, все то, чего искал, но чему еще не настало время совершиться. Вы моя зора будущего. В Вас грядущие события. Вы – философия новой эры. Для Вас я отрекся от любви – Вы – запечатленная! Знаете ли Вы это?.. Когда я подошел к бездне, дошел до конца, “явилось великое знамение на небе: Жена, облеченная в солнце; под ее ногами луна и на голове ее венец из двенадцати звезд” (Иоанн). Тайна обнаружилась. [...] С тех пор мне все кажется, будто Вы мой товарищ... по тоске, будто я сорвал нетленную розу, раздвинул небо, затопил прошлое [...] Я осмелился Вам написать только тогда, когда все жгучее и горькое стало ослепительно ясным. Если Вы спросите про себя, люблю ли я Вас, – я отвечу: “безумно”. Но из боязни, что Вы превратно поймете мою любовь, – я объявляю, что совсем не люблю Вас. [...] Каждый человек имеет несколько “raison d’être”. Он – и сам по себе, и символ, и прообраз. Мне не надо Вас знать, как человека, потому что я Вас узнал, как символ и провозгласил великим прообразом...» [Андрей Белый, 1998: с. 527].

Из второго письма: «Если в Вас воплощение Души мира, Софии Премудрости Божией, если Вы символ Лучесветной Подруги, Подруги Светлых путей, если наконец Зоря светозарна, просветится и горизонт моих ожиданий. Моя сказка, мое счастье! И не мое только. Мое воплощенное откровение, благая весть моя, тайный мой стяг. Развернется стяг. Это будет в день Вознесения. Бросаю крик мой в созвездие. И не на Вас смотрю я, смотрю на Ту, которая больше Вас... Та близится, ибо время близко» [там же, с. 528].

И еще из одного послания: «Где-то “там” Вас любят до безумия... Нет, не любят, а больше, гораздо больше. “Там” вы являетесь глубоким, глубоким символом, чем-то вроде золотого закатного облака. “Там” Вы туманная Сказка, а не действительность» [Андрей Белый, 1998: с. 528].

А вот высказывание Белого не из писем уже: «...весь этот год для меня окрашен первой глубокой, мистической, единственной своего рода любовью к М. К. М. [...] М. К. М. в иные минуты являлась для меня лишь *иконой*, *символом* лика Той, от Которой до меня долетали веянья» [Белый, 1990а: с. 566, прим. 18].

Перед нами идеальная любовь, любовь на расстоянии, любовь к символу, символическая любовь, любовь сублимированная, намеренно и последова-

тельно очищенная от всего человеческого. Следует обратить особое внимание на пассаж из первого письма, где объясняется, что каждый человек является и просто человеческим существом, конкретным и реальным, и идеальной сущностью. Белый провозглашает стремление иметь дело исключительно с *идеальными* сущностями. Здесь *credo* поэта.

В воспоминаниях Белый подробно рассказывает, как сублимировал образ Морозовой:

«Душа обмирала в переживаниях первой влюбленности; тешила детская окрыленность; я стал ребенком (в детстве им не был); встреча с “дамой” ужаснула бы меня: пафос дистанции увеличивал чувство к даме; она стала мне “Дамой”.

“Беатриче”, – говорил я себе; а что дама – большая и плотная, вызывающая удивление у москвичей, – этого не хотел я знать, имея дело с ее воздушной тенью, проецированной на зарю и дающей мне подгляд в поэзию Фета, Гете, Данте, Владимира Соловьева; “дама” инспирировала; чего больше?

Я нес влюбленность и радовался сознанию, позволяющему отделить “натуру” от символа.

Я восхищался стихотворением Фета “Соловей и роза”: соловей и роза любят друг друга; когда поет соловей, роза спит; когда раскрывается роза, соловья не слышно» [там же, с. 24–25].

Характерны строки о «впадении в детство». В первом письме – о том же, но в евангельских образах: «Вот безумие, прошедшее все ступени здравости, лепет младенца, умилившегося до Царствия Небесного» [Андрей Белый, 1988: с. 527]. *Религиозный* смысл символа ребенка ни в коем случае нельзя отбрасывать. Он важен для Белого. Но есть еще и *психоаналитический* смысл: отношение поэта к Вечной Женственности пронизано, пропитано эдиповскими мотивами. *Эдипов комплекс вообще никогда не оставляет Белого*. Вот что пишет по этому поводу Л. К. Долгополов: «Белого учение Фрейда никогда особенно не занимало, более того, он считал его выводы односторонними и узкими, настороженно относился к ним, поскольку они затрагивали одну только сферу человеческого поведения. Сфера эта, сексуальная, была “больным местом” самого Белого, он явно нес в себе то, что Фрейд обозначал как “эдипов комплекс” (что прослеживается и по его воспоминаниям, и по характеру взаимоотношений с отцом и матерью, и, наконец, по некоторым главным мотивам его произведений)» [Долгополов, 1988: с. 70]. Присутствие эдиповского мотива (а следовательно, и бессознательной боязни инцеста) – важная причина стремления очищать любовь от всего реального, жизненного, плотского. То же можно сказать и об образе возлюбленной. Морозова с ее могучими габаритами – как бы живой символ богини плодородия, Всема-тери, а Белый спешит сделать из нее бесплотную тень.

С мистическим чувством к Морозовой связано любопытное литературное произведение «Рассказ № 2 (Из записок чиновника)».

Все люди в рассказе представлены как идеальные сущности, *нумены*. Их телесные оболочки, телесные существования – только знаки истинного бытия: «Ведь мы, прохожие, люди, а все люди нумены, живут не здесь в видимости, а “там”, за нею... Неужели и нумены подвержены позору и лишению... И я смотрел на бегущие вокруг меня усталые знаки, в которых обитали бессмертные нумены, и горе и жалость сжали мое истомленное сердце...» [Белый 1990с: с. 481]. Л. К. Долгополов комментирует этот отрывок так: «[...] Человек – это и реальная действительность (усталость!), и символ (“знак”) иной, высшей реальности. Даже в быту он явление ноуменального порядка, то есть умопостигаемая сущность, в которой сквозит вечное. Белый убирает из своего рассуждения понятие феноменального, то есть постигаемого чувственным опытом, он объединяет обе эти стороны в одном понятии “нумена”, как условного обозначения человека, могущего быть подверженным “позору и лишению”, но твердо являющегося “знаком” иной действительности. Там-то любой “нумен” выступает уже не как “видимость”, а как подлинная сущность» [Долгополов, 1988: с. 105].

Нумены не могут прорвать свои телесные оболочки и вступить в подлинное общение друг с другом и с окружающим миром: «Мимо меня проходили оборванные нумены с такою только оболочкой, что не могли прорваться из себя... И я знал, что между каждыми двумя нуменами – бесконечная пропасть, и ужас охватывал меня от сознания, что все мы так удалены друг от друга, и я удивлялся, как мы еще понимаем наши речи... [...] И мы сидели тут, нумены, с безднами, горящими в наших глазницах, не устремленными друг на друга... [...] Кругом замирали молодые люди и девицы, и земли их были одиноки, и Петр не знал, какова земля для Ивана, а Иван, какова она для Петра... Между ними были бездны... они были одиноки на земле, без доступа друг к другу... [...] Медленными аккордами забивали этот гроб, наш общий гроб, но были у нас и частные гробы, у каждого свой, – это наша оболочка, из которой мы не могли вырваться, чтобы познакомиться с миром и друг с другом... Мы придумывали условные стуки и на стуки отвечали стуками, и наши стуки попадали в одну из минут времени... А минуты сменяли друг друга... И никогда мы не знали, что стучит нам наш гробовой товарищ, а отвечали по догадке...» [Белый, 1990с: с. 487–488].

Тщетно лова друг друга, нумены играют в бессмысленную космическую игру: «Мы играли в горелки... Бегали друг за другом, лова, – нумены, отделенные друг от друга миллионами верст... Тщетен был наш бег друг за другом: между нами была вечность...» [там же, с. 488].

Каждый человек как бы отражается в некоем мистическом зеркале. Совокупность всех отражений – Абсолют, первопричина всего. Эта истина не сразу постигается героем. Сперва он приходит к отрицанию первопричины: «И я все бродил, поддуваемый ветерком, думая о том, что закон причинно-

сти – лишь мое воображение и я свободен в своей глубине... И я смотрел из глубины своей на видимость, как из окошечка, и видел начало ее – причину всех причин, которая была таким же окошечком, но только с противоположной стороны; а из того отдаленного окна в окно моей глубины тек ветерок, сквозняк – и это-то было миром в его настоящем и прошедшем, каким он являлся мне... [...] И я продолжал созерцать мировой сквозняк между двумя окошечками – первой причиной и собою, сам обдуваемый сквозняком, образовавшимся между противоположными окнами моей квартиры... Вдруг мне показалось, что первой причины и нет, и быть не может, а она – только мое отброшенное отражение, она – я, пойманный зеркальной поверхностью...» [там же, с. 481–482].

Затем приходит более глубокое понимание: «И думал я о том, что я – нумен, глядящий на мир и отражающийся в зеркале, где принимал вид, первопричины... И каждый из людей отражался первопричиной... И людей было много, и они были разные, а первая причина одна и та же...» [там же, с. 486]. Здесь уже опознание первопричины как тождества всех человеческих отражений.

Взаимные отражения человека и первопричины – это еще не все. У каждого человека есть двойник, обитающий в Вечности. Двойник – другое отражение человека в мистическом вселенском зеркале, но и земной человек, в свою очередь, является отражением двойника: «Только он был бесконечно прекраснее меня; и очи его были глубже, потому что хоть и был он мною, но обитал в вечности, я же был случайным отражением его, и он делал честь мне своим неожиданным посещением...» [там же, с. 491].

Это – благой двойник, так сказать, небесный. Но подразумевается еще и существование какого-то inferнального, темного двойника: «Боже сил, или она получила мое письмо и осталась равнодушна к моим словам, но ведь она любила меня... или было их две, она и ее двойник, две дамы – червонная и пиковая... Одна одевалась в белое или розовое, вспоминала меня, удивленно смеясь и лаская меня лазурно-синим взором... Другая же – та, которая промелькнула передо мною сегодня в бледно-голубом, – была строга и гневна... Но быть может, она любила меня еще сильнее, нежели та, другая, в белом и розовом, и только прятала свою любовь под маской суровости...» [там же, с. 483].

Герой рассказа влюблен в некую даму. Белый воспроизводит здесь ситуацию с Морозовой. Дама и ее рыцарь не знакомы, но рыцарь пишет даме: «Мы с ней даже незнакомы, но я имею дерзость посылать ей письма» [Белый, 1990с: с. 478]. Они также общаются в иных мирах: «И мы всё встречаемся где-то, по нашему желанию, вне пространства и времени, и там знаем друг друга...» [там же].

В земном мире между героем и его дамой нет настоящей любви: «Месяцев семь тому назад она благосклонно взглянула на меня, и я вообразил невесть что... Я и не любил ее, вовсе не любил... Мне нравилось играть в

новую для меня игрушку... Мне было приятно казаться влюбленным перед самим собою...» [там же, с. 486]. Однако вечные двойники дамы и рыцаря действительно любят друг друга: «Тут я понял, что если мы и не были влюблены друг в друга, то любили друг друга наши двойники, встречающиеся друг с другом где-то там, вне пространства и времени... Но двойники жили в Вечности, а мы были только отражениями... Значит, мы полюбим друг друга, когда встретимся там, за смертью...» [там же, с. 494].

Дама – символ Вечной Женственности. Белый почти дословно повторяет свои декларации по поводу Морозовой: «Она была для меня – иконой непорочной и чистой, святым знаменем, влекущим в Царствие небесное...» [там же, с. 479]. Звучат тут и соловьевские мотивы (тема «лазурной возлюбленной»): «Товарищ мой и я, мы вышли на балкон и вдруг увидели бледно-голубой кусок чистой зеркальной лазури, еле повитый бледно-розовыми облачками, перистыми; а внизу, внизу, тяжелые и косматые, уплывали ночные тучи черными комками на бледно-голубом смеющемся фоне... И пока товарищ мой унывал, что не видит ужасов, я весь просиял и вспыхнул, потому что узнал знакомый привет моей бледно-голубой красавицы...» [там же, с. 485].

За свои любовные и мистические прозрения герой платит сумасшествием. Пройдя через болезнь, он научился жить в этом мире, поддерживая контакт с иными мирами, научился хранить свою «особенную любовь»: «С тех пор я успокоился... Я теперь люблю “ее” – этой особенной любовью, не “ее”, но люблю в ней Вечность... Я и теперь вижу ее в закатных зорях и в небесной глубине, но теперь мое чувство спокойно, тихо и радостно... Я выработал себе отношение ко “всему этому”» [там же, с. 496]. Герой познакомился со своей дамой и поддерживает с нею дружеские отношения. О любви они не говорят...

Рассказ представляет собой попытку дать метафизическое обоснование символической любви. Нормальное чувство между нуменами невозможно в силу их предельной отчужденности друг от друга. Лишь в посмертии, освобожденные из темницы плоти, они могут рассчитывать на любовь. Но не все. Только те, чьи двойники в Вечности уже полюбили друг друга. Только те, кто сумел почувствовать влечение двойников. Такие люди уже здесь на земле переносят любовь в сферу идеального и живут своей символической любовью. Из человеческого, слишком человеческого, им суждено испытать лишь дружбу, дружескую нежность и теплоту с легким оттенком влюбленности – слабый отсвет вечной любви двойников.

Игра с Морозовой растягивается у Белого на всю жизнь. Сама Морозова свидетельствует: «Наши дружеские отношения продолжались до самой смерти Бориса Николаевича, в 1934 году. Переписка тоже, хотя иногда с большими интервалами, продолжалась до последних лет его жизни. Последнее, полученное мною письмо, датировано 30-м годом» [Андрей Белый, 1988: с. 531].

После личного знакомства отношение Белого к провозглашенной Софии меняется. Их символический пласт сохраняется: «Опять что-то в сердце поет, ясно и хорошо на душе; и это оттого, что Вас видел сегодня! Вы такая мне сказочная, Вы мне так нужны, как человек и сказка: Вы воистину для меня символ!» [там же, с. 532]. Но рядом с символом, почти наравне с ним, возникает игнорируемый ранее человек. Соответственно, и отношения становятся более человеческими: «Милая, дорогая, бесконечно любимая Маргарита Кирилловна! Вы мне такой друг, такой свет: вдруг понял сегодня, что стосковался по Вас, что давно, давно, давно (сотни лет) не видал Вас!» [там же]. И еще: «Милая, милая, милая, милая Маргарита Кирилловна, вчера видел Вас во сне: так хорошо мне было Вас видеть; Вы были голубая, ясная. Мы ходили где-то в саду; была зоря. И была нежная ясность. И стало все так понятно. Я боялся, что опять ничего не пойму, и все понял. А деревья бушевали зорей – золотые, красные, ясные, райские. Я посмотрел на Вас – Боже: Вы молчали, улыбались шуму деревьев; Вы знали все. Проснулся. И чувствую беспредельный восторг к Вам и такое доверие, и такую близость. Вы – милая, милая. Христос с Вами. Бесконечно любящий Вас Б. Б.» [там же]. И еще: «Хочется тихо сидеть рядом с Вами, по-детски радоваться, и смеяться, и плакать. Глядеть в глаза “ни о чем”. Пусть душа моя, душе Вашей улыбается. Знаю давно Вас, то что являлись мне в тихих снах юности» [там же, с. 531].

Огромную роль в общении с дамой сердца играет художественный текст. Включение близких людей в текстовый мир – вещь для литератора, прямо скажем, обыденная. Однако у Белого стремление перенести общение в художественное пространство носит просто гипертрофированный характер. Вероятно, здесь сыграли свою роль некоторые черты личности поэта. Л. К. Долгополов пишет: «[...] Стремясь всю жизнь учить и учительствовать, вести за собой и проповедовать, указывать пути к совершенствованию (то есть по-своему продолжить традиции Гоголя и Льва Толстого), Белый вовсе не для этой роли был рожден, он не был к ней ни подготовлен, ни приспособлен. Неосознанно он сам искал всю жизнь человека, который бы своей силой, волей и авторитетом взялся бы направлять его волю, формировать и совершенствовать его самого – и как личность, и как художника. Белый стремился делать (и делал) одно, его же натура, условия воспитания и жизни требовали совсем другого. Всю жизнь он занимался тем, что учительствовал, доказывал, разъяснял, и всю жизнь, незаметно для самого себя, бессознательно тосковал по руководительству, власти и авторитету. Он хотел быть ведущим (особенно в отношениях с женщинами), тогда как судьба и воспитание сотворили его ведомым» [Долгополов, 1988: с. 60–61]. Зато в художественном мире Белый мог беспрепятственно реализовывать свою волю к власти. Впрочем, не только. В текстах Белого запечатлены обе стороны его натуры: *садистская* (стремление господствовать) и *мазохистская* (стремление подчиняться и претерпевать страдания).

Письма Белого к Морозовой носят явно заклинательный, суггестивный характер. Белый стремится навязать женщине определенную роль, внушить нужные ему психологические установки (весьма похоже на процесс воспитания мазохистом своей Госпожи, как его понимает Делез). В литературных произведениях он играет Морозовой как символом, садистически препарирует ее... Но об этом чуть ниже...

Важную роль играет мистическое общение через сны. Сны делают отношения фантастически многомерными, переносят их в иные реальности. Белый также пытается найти какой-то особый язык общения. Выше мы видели, как это происходило с Асей Тургеневой: там делались попытки осуществления психоэнергетического контакта на уровне символов-архетипов. В случае с Морозовой на роль мистического языка претендует музыка (вспомним случайную встречу на симфоническом концерте): «Ваша музыкальная тема поднялась в моей душе сильно и властно! А как я Вас знаю, не лицом к лицу, а в музыке, на расстоянии! Не один год я прислушивался к пролетающей музыке Вашей души. Сколько молился я этому веянию! И вот сейчас тема звучит» [Андрей Белый, 1988: с. 531].

Но полному успеху всех поисков и экспериментов мешает *реальный человек*. В человеке слишком много несовершенного, слишком далеко ему до идеального образа. Живая Маргарита Кирилловна часто раздражает. В мемуарах Белый пишет о *такой сказочной, таком друге и таком свете*: «[...] Вернувшись в Москву, она – впопыхах, в поисках идеологий, часто нелепых, но часто и колоритных; в ней Ницше, Кант, Скрябин, Владимир Соловьев встречались в нелепейших сочетаниях; будучи совершенно беспомощной, не умея разобраться ни в одном из идейных течений, которые подняли в ней вихрь вопросов без возможности ей разрешить любой, она с какой-то ненасытимой жадностью устраивала тэт-а-тэты [...] что делалось у нее в голове после интервью с лидерами всех течений, не постигаю; я ее помню в разговоре с многими; разговор с каждым кончался ее полным согласием: с каждым [...] Весной 1905 года она искала самоопределения, или, верней, искала, чтобы *ее самоопределили*; дом ее в весенние месяцы напоминал арену для петушиных боев [...] Ища самоопределения и не будучи в состоянии решить, в какую сторону направить ей интересы (в сторону ли искусства, в сторону ли философии, в сторону ли общественности), она приглашала несоединимые, вне ее дома не встречавшиеся элементы: для “дружеских”, интимных чаев с музыкой и разговорами [...]» [Белый, 1990а: с. 504–505].

В «Петербурге» Белый отделяет от реальной Морозовой те черты, которые ему не нравятся, и подвергает их осмеянию. Мы встречаем здесь нападки на внешность: «В гостиной он приложился к пухленькой ручке Любовь Алексеевны, сорокапятилетней дамы с одутловатым лицом, упавшим на корсетом подпертую грудь своим двойным подбородком» [Белый, 1990b: с. 185]. Подвергается обстрелу салонная деятельность

Маргариты Кирилловны: «Но хитрая Любовь Алексеевна, пользуясь добродушием мужа (у него не было ни одного врага), да своим громадным приданым, пользуясь, далее, тем, что их дом был ко всему глубоко безразличен, разумеется, кроме танцев, и тем самым был нейтральным местом встреч, – пользуясь этим всем, хитрая Любовь Алексеевна, предоставивши мужу дирижировать танцами, возымела желание дирижировать встречами самых разнообразных особ; здесь встречались: земский деятель с деятелем чиновным; публицист с директором департамента; демагог с юдофобом» [там же, с. 186–187].

Но есть и иное мнение Белого о Морозовой как хозяйке салона: «М. К. – оказалась большим человеком; она повлияла на многих из деятелей того времени... В ней встречаю редчайшее сочетание непосредственности с совсем исключительным пониманием Ницше и музыкальной культуры; она имела способность объединить музыкантов, философов, символистов, профессоров, общественников, религиозных философов; нас, символистов, влекло к ней ее понимание зорь 901 – 902 годов; она зори видела: воспринимала конкретно... Я ей обязан в жизни бесконечно многим» [Белый, 1990d: т. 1, с. 676]. Противоречие со всем цитированным выше налицо. Чтобы понять, в чем тут фокус, надо продолжить знакомство с пародийным творчеством Белого.

В «Петербурге» образ Морозовой подвергается развенчанию не впервые. Во «2-й симфонии» она присутствует как *Сказка*. Мистик Мусатов прочит Сказке роль *жены, облеченной в солнце*, но выясняется, что он обманулся. Мечта Мусатова разбита:

«8. Смеялась зорька, как малое дитё, вся красная, вся безумная.

9. Провалилось здание, построенное на шатком фундаменте; рухнули стены, поднимая пыль.

10. Вонзился нож в любящее сердце, и алая кровь потекла в скорбную чашу.

11. Свернулись небеса ненужным свитком, а сказка с очаровательной любезностью поддерживала светский разговор.

12. Вся кровь бросилась в голову обманутому пророку, и, еле держась на ногах, он поспешил проститься с недоумевающей сказкой» [Белый, 1990c: с. 178].

Но Белый никогда не отказывался от Морозовой как от символа Вечной Женственности (и уж точно не делал этого в период написания «2-й симфонии»). Как же понимать этот его выпад? Белый называет «Симфонию» шутовой пародией, объявляет протестом против крайностей мистицизма» [Андрей Белый, 1988: с. 116]. Т. Хмельницкая отмечает, что в творчестве Белого «пародия и серьезное углубление в эту же тему не отменяют друг друга и продолжают сосуществовать» [там же, с. 118].

Известно следующее высказывание поэта: «Парадоксальность симфонии – превращение духовных исканий в грубейшие оплотнения догматов и оформления веяний, лишь музыкально доступных, в быт жизни московской» [цит. по Андрей Белый, 1988: с. 116]. Понимать это следует так: внемирный символ от длительного употребления начинает вращаться в материю, облекаться плотью этого мира. Поэтому *символы необходимо периодически очищать*. Для очищения они и подвергаются карнавальному развенчанию и снижению. Той же цели служит препараторство. Отсекаются и осмеиваются плотские наросты на символе. На практике это оборачивается тем, что Белый в очередной раз пытается *вышвырнуть за борт живого человека, чтобы сберечь умственную схему*. Таким образом, карнавальность у Белого имеет стойкую тенденцию к переходу из нормальной в негативную. Деструктивность его карнавальности именно в том, что жизнь приносится в жертву идее (а также в том, что в ней – в карнавальности – проявляется садистское начало).

Завершая рассмотрение морозовской эпопеи, следует вкратце коснуться «Первого свидания». Поэма начинается с утверждения филологического понимания человека:

Киркою рудокопной гном  
Согласных хрусты рушит в томы...  
Я – стилистический прием,  
Языковые идиомы!  
Я – хрустом тухнущая печь, –  
Пеку прием: стихи – в начинку [...] [Белый, 1990d: т. 1, с. 236].

В комментарии читаем: «В Предисловии заявлена основная тема поэмы – “сотворение мира в полноте звучащего слова” [...] В этом контексте друг к другу приравниваются житнетворчество и словотворчество, становление самосознающего “я” (в данном случае – “я” лирического героя поэмы в оправе фактов его биографии) и рождение языка в его звуковой и понятийной оформленности, самое “я” и языковые формы (“Я – стилистический прием. // Языковые идиомы...”), жест и звук и т. д. “Воплощение соединений всех букв – человек – существует, как целостность многоразличия звуков; мы созданы словом; и словом своим создаем, нарицая, все вещи; именование – творение; именование – алхимический опыт соединения звуков”, – писал Белый в “поэме о звуке” “Глоссалолии” [...]» [там же, с. 672].

При таком подходе для живой жизни в поэме практически не остается места. Язык поэмы великолепен, но самодовлеющ. Сам герой и вся окружающая его действительность сведены к набору красивых, но умственно-бесплодных и мертвых символов. В пустую схему Вечной Женственности обращена здесь и Морозова, выступающая под именем Надежды Львовны Зариной. «Ее не имя, а – “во-имя!..”», конечно же, говоряще. Зарина ассоци-

ируется с *Зорями* начала столетия – здесь предвестие новых времен. Имя Надежда комментариев не требует. Отчество поясняется следующим образом:

Она есть Львовна, дочка Льва;  
Лев – символический, Иудин... [Белый, 1990d: т. 1, с. 247].

Комментатор добавляет: «"Лев от колена Иудина" снимает в Апокалипсисе печати с книги, в которой заключено откровение о грядущей гибели старого мира» [там же, с. 676]. Таким образом, героиня – воплощение надежды на обновление и преображение мира после апокалиптической катастрофы:

Невыразимая Осанна,  
Неотразимая звезда,  
Ты Откровением Иоанна  
Приоткрывалась: навсегда [там же, с. 268].

Появление героини – теофания и небольшая вселенская катастрофа:

Перебегает по ланитам  
В ресниц прищуренную сонь,  
Их опаляя меланитом,  
Таимый розовый огонь.

С неименуемою силой  
С неизреченных аллилуй  
Ко мне, волнуемому Милой,  
Мгновенный свеян поцелуй.

Так из блистающих лазурей  
*Глазами полными огня,*  
Ты запевающе бурей  
Забриллиантилась – в меня:  
Из вышины – разгулы света;  
Из глубины – пахнуло тьмой;  
И я был взят из молний лета  
До ужаса – Тобой: Самой!

Ты на меня сходила снами  
Из миротворной тишины:  
Моей застенчивой весны  
Оголублила глубинами;  
И мне открылась звуком бурь  
Катастрофической цевницы

И милоглазая лазурь,  
И поцелуйная денница:  
Ее, о время, – опурпурь! [Белый, 1990d: т. 1, с. 262].

Победа символа над реальной женщиной в этих строках совершенно очевидна. Еще более показательный пример того же рода – стихотворение «Совесть», посвященное отношениям Белого с Блоком и его женой:

Я шел один своим путем;  
В метель застыл я ледяным комом...  
И вот в сугробе ледяном  
Они нашли меня под домом.

Им отдал все, что я принес:  
Души расколотой сомненья,  
Кристаллы дум, алмазы слез,  
И жар любви, и песнопенья,

И утро жизненного дня.  
Но стал помехой их досугу.  
Они так ласково меня  
Из дома выгнали на вьюгу.

Непоправимое мое  
Вспоминается бывшее...  
Вспоминается ее  
Лицо холодное и злое...

Прости же, тихий уголок,  
Где сжег я дни в бесцельном гимне!  
Над полем стелется дымок.  
Синеет в даях сумрак зимний.

Мою печаль, и пыл, и бред  
Сложу в пути осиротелом:  
И одинокий робкий след,  
Прочерченный на снеге белом, –

Метель со смехом распылит.  
Пусть так: немотствует их совесть,  
Хоть снежным криком ветер твердит  
Моей глухой судьбины повесть.

Покоя не найдут они:  
Пред ними протекут отныне

Мои засыпанные дни  
В холодной, в неживой пустыне...

Все точно плачет и зовет  
Слепые души кто-то давний:  
И бледной стужей просечет  
Окно под пляшущую ставней [Белый, 1990d: т. 1, с. 171–172].

Л. К. Долгополов замечает: «Белый дает здесь очень личную интерпретацию своих отношений с Л. Д. Блок и А. Блоком, прибегая к помощи такой традиционной романтической поэтики, что даже словарь использует архаический: ледяной сугроб, сомненья души, кристаллы дум, алмазы слез, жар любви, утро дня, глухая судьбина – какой неновый набор метафор! Какие штампы! Но из этих штампов вырастает лирическое «я» поэта – во всей необычности его мышления, фантазера и эгоцентрика, стремящегося слить воедино разные эпохи в развитии русской романтической культуры – начала XIX и начала XX века. Ему помогает здесь как раз то, что на первый план оказалась выдвинутой именно личность поэта, во всей ее эмоциональной насыщенности чувств, а не одни только эти чувства, как было ранее. Личность поэта заслоняет здесь все остальное, благодаря чему история любви вырастает до размеров “истории” судьбы, драматизм единичной ситуации приобретает черты драматизма всей человеческой жизни. Поэтому традиционная символика и нарочито архаизированный словарь звучат так свежо и вполне оригинально» [Долгополов, 1988: с. 138].

Долгополов пытается оправдать Белого. И в общем-то совершенно напрасно. Свежесть и оригинальность тут абсолютно *не нужны*. Да и личности поэта «во всей ее эмоциональной насыщенности» нет и в помине. Белый весьма последовательно превращает реальную жизненную ситуацию в символ, схему. Причем и сам он, и Блок, и Любовь Менделеева-Блок здесь явно лишние. По крайней мере, в своих истинных обличьях. Живые люди сделались линиями в искусственно созданном узоре триграмм. Именно поэтому полнота и насыщенность всем действующим лицам драмы абсолютно противопоказаны. Стиху же противопоказаны свежесть и оригинальность, и автор оперирует набором штампов.

Любовь Менделеева-Блок – второй важнейший объект семиотических игр Белого. Л. К. Долгополов отслеживает эволюцию ее образа в творчестве поэта: «В 1908 году, в 4-й “симфонии” “Кубок метелей” Л. Д. Блок еще присутствует в своеобразном романтическом ореоле и с подлинной деталью – копной золотых волос. Выведена она здесь под именем Светловой; символика имени достаточно прозрачна. Но вот уже в повести “Серебряный голубь” чертами Л. Д. Блок наделяется сладострастная баба Матрена, “духиня” секты голубей, соблазняющая героя повести студента Дарьяльско-го. Еще дальше пошел Белый в романе “Петербург”: здесь Л. Д. Блок в

отдельных чертах своего облика перевоплощается во вздорную мешанку Софью Петровну Лихутину, также обладательницу роскошных волос (хотя здесь уже черных, ибо изменилась и сама символика образа), которая ведет недостойную любовную игру с героем романа Николаем Аполлоновичем (образ его Белый наделяет откровенно автобиографическими чертами), доводя его до сладострастного умоисступления. [...] Продолжая тему, своеобразный эксперимент проделал Белый в своих воспоминаниях. Разделив здесь Любовь Дмитриевну на два лица – на жену блока Л. Д. Блок и некую даму, обозначенную им литерой “Щ.”, он и ведет повествование в такой сложной умственной ситуации» [Долгополов, 1988: с. 138–139].

В «Кубке метелей» образ Л. Д. Блок нужен для раскрытия темы мистической любви: «В предлагаемой “Симфонии” я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гете, Данте, – священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему – только через любовь. Я должен оговориться, что не имею ничего общего с современными пророками эротизма, стирающими черту не только между мистикой и психопатологией, не только вносящими в мистику порнографию, но и придающими эзотеризму смутных религиозных переживаний оттенок рекламы и шарлатанства. Должен оговориться, что пока я не вижу достоверных путей реализации этого смутного зова от любви к религии любви. Вот почему мне хотелось изобразить обетованную землю этой любви из метели, золота, неба и ветра. Тема метелей – это смутно зовущий порыв... куда? К жизни или смерти? К безумию или мудрости? И души любящих растворяются в метели» [Белый, 1990с: с. 254]. Ключевой пункт процитированной декларации – поиски пути *от любви к религии любви*, другими словами – от жизненной, реальной земной любви к ее «небесному» символу.

Героиня произведения воплощает воздушную стихию. Тут и смутный порыв, о котором Белый писал в предисловии к «Симфонии», и вполне отчетливое проявление дионисийского оргазма: «Тогда белый воздух лепил ей воздушного коня, и воздушный конь мчался на зелени, испещренной золотыми пятнами: это плясала солнечная порфира из-под сквозных бушующих листьев ясными очертаниями: – воздушно-золотые гепарды, словно из ярких солнечных углей, шатались, перемешанные ветром, то пригибаясь, то прыгая на коня» [там же, с. 322]. В этом отрывке – стремительность движения-полета, неистовость пляски, неудержимость буйства природных сил. А еще – гепарды. К чему они? Ведь не просто для красного словца: верхом на пантере или гепарде изображается Дионис.

Светлова здесь *женщина-птица-душа*: «Когда понеслась в широком просторе, белый, как из воска, лепной ее конь неслышно истаял в белом ветре; воздух взял у нее коня, и вот неслась в ветре, как голубая птица, плеснувшая перьями» [там же, с. 323].

В неявном виде присутствуют и дионисийский мотив *терзания*: «Но кусты неслись: – золотые воздушные гепарды бежали ей навстречу (их бросила бесконечность), вылепляясь из света и тени: точно ей навстречу пустили воздушную, ветром ревущую стаю – и вот гепарды бросались на нее, разбивались у нее на груди волнами листьев, розовым цветом, пятнами солнца и холодной, холодной росой» [Белый, 1990с: с. 322–323].

Это – летняя ипостась героини. Аналогично описана и зимняя ипостась. В связи с зимой и метелью возникает специфическая трактовка темы Вечной Женственности. Белый строит символический ряд: метельная невеста (женщина-вьюга) – невеста Христова – Богородица.

Вот женщина-вьюга: «Бархатные ее раскидались, вихряные в небе объятия. Неизвестная над ним взвилась» [там же, с. 269]. И тут же женщина-вьюга становится метельной невестой:

«Гремите, гремите, рога вихряные!  
Громче, громче невесту, громче исповедуйте, громче – невесту-метель!  
Се грядет невеста, облеченная снегом и ветром ревучим.  
Се метель грядет снегом, невестная.  
Вьюге помолимся» [там же, с. 282–283].

Вступает тема Богородицы – невесты Христовой (собственно, темы метельной невесты и Богородицы накладываются друг на друга, смешиваются):

«Вьюжное облачко занавесило блеск лампадки.  
И вновь развеялось.  
И пурпуровый огонек знаменательно засверкал, озаряя образ Богородицы.  
Все кружилось пред ней бледным вихрем – вьюгой, вьюгой.  
Вспоминала: “И слово стало Плотию”.  
Женщина с золотыми волосами искала всю жизнь воплощения – в улыбках, в словах и делах.  
Единый вставал Лик, Желанный, – пред ней улыбался, склонялся.  
Опять. И опять...  
Манил все тою же тайной» [там же, с. 258].

Символикой Вечной Женственности обозначено небесное начало в образе героини. Но Светлова отмечена также печатью хтона и деструктивности. Само дионисийское начало, столь явное в ней, хтонично по определению. Но хтоничен (безотносительно к дионисизму) и символ кошачьего хищника, а в облике Светловой временами сквозят кошачьи черты:

«Губы-доли багряного персика – змеились тигровой улыбкой – чуть-чуть страшной.  
Вышла из экипажа. С мечтательным бессердечием взглянула на него.

Мягкая кошка так бархатной лапой погладит: погладит и оцарапает» [Белый, 1990с: с. 262].

Героиня несется куда-то в санях. За нею, с нею, вокруг нее – метельная смерть:

«Остуженный мертвец пурги, всех пеленая, шушукал бледным муаром савана, развеивал саван, повисал над карнизом ледяной костью.

Мягкие сани, в беспредельность пурги ускользя, снег взмывали, брызгали дымным сребром, визжали и пропадали» [там же, с. 272].

Героиня причастна колдовским ритуалам (эпизод с гадалкой). Здесь звучит тема греха, искушения: «Грешные помыслы, что томили Светлову, вырастали и таяли, таяли, вырастали, как тени их, заплясавшие тени их на стене»; «И два помысла их сопряглись в чудовищном искусе»; «Вдруг губы старухи ожгли лицо красавицы, лучась грешной улыбкой» [там же, с. 289, 290, 291].

Наконец, звучит мотив падения с небес: «Она ниспала с небес пустых, но атласных»; «[...] небесной жены больше нет [...]» [там же, с. 370]. Героиня падает в хаос, и хаос предрекает ей судьбу, связанную с уходом от мира:

«Лукаво серебряная ее туфелька застряла там в снежке, как месяц застревает в облаке, – все тою же прелестной стариной она ниспала.

Под ней был хаос, вокруг нее он струился, и она, чьей-то отброшенная ножкой, скользила по свиставшим волнам, зыблемым легко контуром, рисовала теневой контур теневой летучей игуменьи в теневом клубке, в воздушно-вздуте, словно воздух черной ночи, виссоне и с ветряным током, как пастырский посох, острорежущим из холодных ее рук» [там же].

Тут-то и выступает отчетливо двойственность героини:

«В блеске игуменья – Тень безысходно под облаком запрокинулась любоваться пролетом пустой истомы – и не облак то был: игуменья – Снег в просверкавшем клубке, белой пылью – вуалью – вниз пылящим, стрекоча, будто градом, алмазными дерзкими четками, яря блеск, как сталь, ледного посоха, крутила снеживший муар засвиставшим в небо крылом.

Та отемняла простор – эту блеск резал, та ликовала – и рыдала эта: снежились, тенились, летучились обе свистучей лаской – белица и черница, святая и грешная, в старой, все той же обители Вечности» [там же, с. 370–371].

Двойственность Светловой вытекает из двойственности самой воздушной стихии. Она божественна: «Ах, вьюга, – зычный рог, глас Божий!» [там же, с. 282]. И хтонична:

«Белый мертвец вставал у окна. А за ним вставал у окна белый мертвец.

Белый мертвец, сочась с кладбища, неизменно стучал под окном. Распускал саван.

И белый мертвец пролетал...» [Белый, 1990с: с. 256].

Однако, строго говоря, героиня даже не двойственна, а тройственна: земно-небесно-хтонична (за спиной Светловой вырисовывается уже знакомый мифологический образ *небесно-хтоничной Девы*, к которому Белый самовольно присовокупил земное начало). Земному уровню, как водится, достается функция медиатора. Он также предоставляет пространство и материальные формы для проявления земного и небесного. Именно формой (лепестью) задана необходимость присутствия земного в образе Светловой.

Лепость тождественна сексапильности. Белый старательно подчеркивает сексуальность героини:

«Она беззаботно раздевалась.

Шелест незабудковых волн шелка – водопад ниспадающих одежд – раздавался от движений ускользающих ее обнаженных рук.

Чем нежнее ластились к ней одежды, тем настойчивей рвала их она, вставшая из голубого, залитого шелка пеной белой, точно из морской волны, разбитой утесом, – восстала в сквозном батисте.

Как две легкие тучки, поднимались, клубясь, ее груди в желтой заре волос, иссекавших ей облачковое тело.

Поднимались и опускались.

А ей улыбался желанный, улыбался вечно-грустный, все тот же.

Она клубилась в темных тенях: пирно-сладким из темноты поцелуем призывала его она.

В непрестанной истоме взоры из-под, как миндаль, удлинённых глаз, из-под черных, темных ресниц бархатом жутким, синим в ночи темь впивались властно, сладно, томительно» [там же, с. 279–280].

Лепость манит, притягивает, берет и отдается, готовясь в последний момент ускользнуть. Белый несколькими штрихами создает ощущение непрерывного и неразрывного притяжения-отталкивания:

«Высокая женщина с огневыми волосами из вьюги пошла неровной, вкрадчиво-грустной походкой.

Ее вид, как небо, был далекий, но близкий.

Очи – нестерпимо влажные лоскутки лазури, – точно миры, опущенные черными ресницами, из далеких пространств поднялись они испытующе на него.

Они подавали надежду. Говорили о невозможном. Посылали свою утомленную ласку, сжимавшую сердце. Чем нежнее ластились ее глаза, тем настойчивей, жгучей рвались из рук протянутые пряди ее шлейфа – черно-пепельные с алым отливом.

Чем безумней он к ней устремлялся, тем призывней, звончей легкосветные ткани метелей, кружась, рассыпались безвластно» [Белый, 1990с: с. 260].

Лепость играет мужчинами. Лепость лепит миф. Здесь, в «Кубке метелей», звучит поздний вариант основного мифа. Подле Светловой группируется мужской ансамбль: Адам Петрович представляет небесный уровень (прежде всего небесный, больше всего небесный и именно в данном ансамбле – преимущественно небесный; а вообще-то этот образ значительно сложнее), муж – земной, полковник Светозаров – хтонический (следует, однако, отметить явную несамодостаточность Светловой: вне взаимоотношений с членами ансамбля она – ничто).

Герой Симфонии – всечеловек Адам. И он же новый Адам – Христос. На христоподобие Адама Петровича указывает его внешность: «Вкрадчивой, тигровой улыбкой из-под золотой, как горсть спелых колосьев, борода улыбался Адам Петрович, из-под темных полей шляпы в неба бархат синий-синий взоры его летели удивленно, призывно, томительно» [там же, с. 260]. В «Петербурге» сходной внешностью наделены *печальный и длинный* [о печальном и длинном как Христе или «призраке Христа» см. Долгополов, 1988: с. 333; Максимов, 1986: с. 299–303] и Лихутин [о христоподобии Лихутина см. Максимов, 1986: с. 304–305]. Характерно, что в «Кубке метелей» появляется и лжехристос (он же мистик-анархист). Мистик-анархист опять-таки наделен обликом, подобным облику Адама Петровича, Лихутина, *печального и длинного*:

«Чем нежнее ластился он к гостям, тем настойчивей, пытливей впивались глаза его, синие с зеленоватым отливом.

Пурпур уст, и лазурь очей, и золото волос сливались оттенками в одну смутную, неизъяснимую грусть.

Напоминал Христа в изображении Корреджио – все тот же образ.

Здесь шагал он все так же, все так же...

Все бродил, все говорил. Потрясал золотой, чуть раздвоенной бородакой» [Белый, 1990с: с. 264].

Особой роли в развитии сюжета лжехристос не играет. Его главная функция – указать на присутствие Христа подлинного: на Адама Петровича. Таким образом, подтверждения христоподобия Адама Петровича все время умножаются и накапливаются.

Далее Адам Петрович является героине в видении. Он произносит апокалиптические пророчества:

«Довольно!

Скоро все облетит – пролетит.

Времена засохли. Шелестят, как свиток: времена, как и свиток, свиваются.

Пора!

Потому что все пролетит и угаснет золотое время.

Здравствуй, здравствуй!

Это я вернулся сказать о воскресении, потому что мы воскреснем и увидимся там» [Белый, 1990с: с. 336].

Есть и другие признаки христовства Адама Петровича, но на них мы остановимся ниже. Пока же отметим, что в образе героя присутствует и некий элемент хтоничности, обозначенный все теми же кошачьими мотивами. Это, например, уже отмеченная «вкрадчивая, тигровая улыбка» [там же, с. 260].

«Тигровость» обозначает страсти, инстинкты, в первую очередь, проявления либидо. Вот герой со Светловой:

«Он спросил ее взором, а она пылко ответила, опустила глаза, и губы ее – раздавленный персик – нетерпеливо дрогнули под щеками, очерченными ресницами; так она стояла, знойно дыша и как бы не замечая его.

Бледный, схватил ее, чуть прищуренный, руками, точно тигриными лапами, терзал кружевной черный муар на упругой груди, устами искал ее уст, впился в них, и из-под своих жарких уст, полуоткрытых в его разделенные уста, обожгла быстро, бесстыдно, сладостно» [там же, с. 368].

Итак, в герое доминирует небесное начало, но он не свободен и от влияния хтона. Кроме того, как всечеловек Адам, он не может не иметь в себе и земного. Получается, что Адам Петрович соединяет в себе все три уровня универсума.

Земной уровень (земное в чистом виде), как уже говорилось, представлен мужем Светловой. К мужу Белый беспощаден: «Толстый пошляк вздыхал сонно, заплетаясь в простыню, – спал, все спал» [там же, с. 281]. И столь же зло:

«Глаза ее огорченно упали на мужа: муж был толстяк. Муж пролетал в пустоту.

Низко плавая, он мечтал о высоком.

Одутловатая, сонная голова его продавila подушку.

Брезгливо слушала его громкие вздохи, точно вздохи кузнечных мехов» [там же, с. 282].

Целям максимального приземления мужа служит так же упоминание его профессии – инженер. Введение профессионального обозначения персонажа в постельную сцену создает убийственно-гротескный эффект:

«Она горестно замирала в постылом объятье, навек постылом.

Инженер лежал рядом с ней. Инженер шептал ей: “Люблю я!”

Дрябло прижался в слащавом томленьи к ее жарко-лилейному телу.

Теснее. Тесней.

И она молчала униженно» [Белый, 1990с: с. 280].

Хтонический уровень достойно репрезентирует полковник Светозаров (Светозаров = Люцифер). Светозаров стар, и он – военный. Это не случайно, ибо он символизирует смерть и время:

«Точно смерть, круто над ней изогнулся в воздухе полковник, безмолвно ей говорил:

“Здравствуй, здравствуй!

Это я, – время, – несусь за тобой шептать о смерти, потому что все мы умрем и протянемся в гробах”.

Обернулась, пролетая вниз.

Над ней плясала седая смерть, пришпоривая ногами золотого, пятнистого зверя звякнувшим сапогом, над ней ниспадала из вечернего блеска.

Это был полковник» [там же, с. 315].

Светозаров – не только смерть, но и мертвец:

«Она видела, что лампу нес полковник, мертвый, бледный, как призрак, застекольный.

Видела и не узнавала: ей казалось, что это труп» [там же, с. 318].

Он также маска Ничто: «В глазах у него была пустота» [там же]. Кстати, Ничто причастен и муж (пролетание в пустоту).

Из этой троицы сексуальные отношения связывают Светлову с мужем и Адамом Петровичем. Но секс с мужем – отвратительный насильнический секс, надругательство над героиней:

«Молодая красавица с дрогнувшими ноздрями, бесстрастно уклоняясь, покорно силилась улыбнуться: золото ее волос, мольбой протянутые руки, грудной плач свирельного голоса, все возбуждало в сластолюбце одно, одно: “Когда молодая женщина живет под одной кровлей со мной, я добываю ее насильно”.

[...] В неравной борьбе она розовым ноготком больно царапнула дряблую щеку.

Он ее яростно повалил, и красавица изогнулась красным атласным станом, а ее точеные пальцы в стрекотанье пляшущих браслет укрыли ей головку от побоев его засвиставшей в воздухе руки: так она замирала, вздрагивая под ударом; из-под камина жарко калили золотые уголья.

С белого бархатного дивана она скатилась красным закатом, оросившим снега, а сияющая куча углей сверкала над ней из камина, точно осколок уплывающего солнца» [Белый, 1990с: с. 355–356].

С Адамом Петровичем все обстоит иначе. Здесь Светлова – сторона активная, агрессивная, нападающая, захватывающая:

«Гомно губы ее зазмеились страшной улыбкой, пламенной до боли:

“Милый, вечно желанный, мой милый –  
дай счастья, дай”.

[...] Руками в стрекотавших браслетах, цветущих золотом у его глаз, томительно охватила его голову, быстро, властно, настойчиво, и щеки ее озарились розовым бархатом» [там же, с. 353].

В страсти любовников – прорыв к иному бытию, страшному бытию:

«Так тихо опускали глаза, так легко горели в яростном пламени страсти, – точно распинала их крестная тайна, точно рвались с кипарисного древа, точно гортань пересохла от жажды, точно завеса срывалась с храма, точно мертвецы поднимались из гроба, точно глядели им, точно глядели им в души свинцовые их, тупые зраки –

так тихо опускали глаза, так яростно сгорали в страстном бархате» [там же, с. 352–353].

В страсти открывается близость священных и содомских тайн, внутреннее тождество их, в страсти становится ясным единство неба и хтона (секс вообще оргиастичен, хтоничен, дионисиен):

«Он ей шепнул:

“Чем святей, несказанней вздыхает тайна, тем все тоньше черта отделяет от тайны содомской.

В белизне и лазури Иисусовой вихрем кощунственным протекают пурпуры – пурпуры Содома и Гоморры. Ангельски, ангельски –

в душу глядятся одним –  
навек одним”» [там же, с. 353–354].

Влюбленные не могут вместить этого тождества. Ужас и стыд одолевают их:

«Она увлекла его на диван.

Когда очи смежила, пурпурные губы их, доли взрезанных персиков, жадно терзали друг друга, томительно... до боли; безвластно раскинулись ее знойные руки, и платье проструилось на пол огненным, измятым лепестком.

Когда очи смежила, крики рояля – крики убиваемых птиц, – больно впились им в уши, томительно.

Когда, вырвавшись от нее, лицо закрыл он стыдливо руками, ее нога свесилась на ковер и пролетела свистом ткань, выше колена открыв черную, шелковую, змеей протянутую ногу на желтом плюше дивана.

Когда вспомнила, что сделала, соскочила с дивана; оправляя платье и волоса, сказала ему:

“Хоть вы и о тайне, но и вас уязвил соблазн. Уходите и дайте опомниться”» [Белый, 1990с: с. 354].

Эпизод пропитан отзвуками толстовской «Крейцеровой сонаты». Грехопадение совершается под музыку, которая есть оргийная стихия. На рояле играет сам Люцифер-полковник:

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

Хищно, пытливо, безумно, все тем же угрожая, тем же, все тем же.

Выгибаясь, как потухший серый гепард, на рояль уронивший лапы, он приник к пюпитру большой, оскаленной головой в темных кольцах дыма бархатным телом, словно готовя прыжок, словно несясь в метели» [там же].

Отношения Светловой и Светозарова тоже весьма эротичны. Но это превращенная, извращенная (садомазохистская) эротика. Вообще-то в «Кубке метелей» садомазохизм составляет самую суть сексуального начала. Однако Светлова и полковник умудряются очистить внутреннюю сущность от формы, от сексуальной оболочки. Секса здесь уже нет. Остаются борьба и преследование, влечение и отталкивание. Наконец, схватка их приходит к кульминации и катарсису, обретаемому через музыку:

«К нему пришла она с невольным влечением в водопадном, белом пеньюаре, словно из воздуха, и жалобными волнами своих закатных упавших волос отерла пот смертного томления с его чела; и личико, еще сырое, сырое от слез, испивало грусть его бархатом рыдающего голоса, устами повторяла за ним слова, мокрый платочек терзала на груди, когда, как сонный, рыкающий лев, он ронял на руки больную, больную голову с закрытыми веками, потухающим взором.

Они пели: “Дуу-уу-шаа ии-стаа-миилаа-сь в раа-ааз-луу-уу-кее”.

[...] Чем безвластней к старику склонялась красавица, тем разымчивей становилась его грусть, тем и очи, и руки, и губы к ее очам, рукам, ее губам приближались невольней.

И прижался лицом бритым своим к ее ласковым пальцам, и вздохом глубоким положила уста на его измученный лоб, точно сестра, упокоившая больного своего старого брата: “Вместе мы любим: вы – меня, а я – его; вместе, усталые, мы влачимся к могиле...”» [там же, с. 357].

И вместе с дыханием смерти возвращается сексуальность (большая сексуальность, сексуальность-страдание):

«Она думала о том, что старинное, старинное, грустью ее звавшее томление с огнем ей в грудь дохнувшей любви, и запевавшее в сердце метелью, будто той же метелью, и все тем же месяцем склонилось над ней, и его знакомым до ужаса, будто в детстве сनिвшимся лицом, когда жарко там целовал он ее где-то уж процелованными устами своими, как и встарь, успокоил где-то из старины приподнятым взором.

Бледная ее, утомленная головка с шелковым огнем на мраморе тела разгоревшихся волос, и улетающий ее взор, будто вся-то она уходилась в тоске, будто все-то она смерть подзывала, – все говорило о смертной загадке, – все: и она, и месяц, когда мерно поднял он на нее, как и встарь, свой серебряный диск, свои долгие взоры» [Белый, 1990с: с. 358].

Здесь разворачивается процесс анамнезиса: небесная Женственность припоминает свою древнюю связь с Владыкой Хтона.

Но вернемся к отношениям Светловой с Адамом Петровичем. В истории их любви прослеживаются хлыстовские мотивы инцестуозного союза Христа и Богородицы. Тема ветра, метели тоже имеет хлыстовский оттенок. Кружение ветра – это экстатическая пляска радения, призывающая Божество (хлыстовский подтекст этой «Симфонии» отмечает Г. Флоровский [Флоровский, 1991: с. 486]):

«О Тебе, Господи, тайна и, Господи, о Тебе слово вихрем благим нам в сердца глаголет.

В облаке снежном, во столбе, во метельном к нам сойди, к нам.

И нам, нам скажи: “Я – с вами”.

Нам скажи» [Белый, 1990с: с. 295].

Страх инцеста рождает отказ от секса. Светлова отвергает Адама Петровича:

«Изогнулась, свистнула между рук его рубашка, и он сжимал пустоту.

Ее с ним не было.

Там из постели лилейною рукой манила, призывно раскидалась на белой простыне красным цветком.

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» [Белый, 1990с: с. 369].

Адам Петрович применяет насилие, уподобляется мужу, опускается на земной уровень, теряет себя. Светлова тут же обличает его новообретенную неподлинность:

«И пунцовые уста, и гневные очи засверкали на милого, когда потрянула головой, отмахиваясь от мыслей: “Я позвала вас бесстыдно. Вы бесстыдно ответили на зов. Нет, вы не тот, кто мне снился.

Я – бесстыдная. Уйду туда. Там все вернется”.

Скоро она надменно стояла в черном платье, повязала шляпу, спустила вуаль, прошелестела муаром, уходя» [там же, с. 370].

Героиня тоже теряет себя. Теперь и ей, и Адаму Петровичу необходимо восстановление, возрождение, возвращение на небесный уровень.

Для Адама Петровича путь к возрождению лежит через смерть. Земной мир рукой мужа (при участии Люцифера-Светозарова) убивает (смертельно ранит) героя (дуэль). Раненый оказывается в плену у хтона. В бреду он выходит в иную реальность, где сражается с Люцифером (в обыденной реальности полковник ухаживает за умирающим) и побеждает его (в обыденной реальности толкает полковника в камин). Победа над Люцифером – победа над временем:

«Прибежали люди. Кричали.

Еще. И еще.

И кричал с ними больной в бреду над паленым стариком:

«Я победил время» [там же, с. 377].

Но герой еще должен избавиться от хтона в себе. Он умирает и приносит в жертву преисподней свое смертное начало. Теперь возрождение возможно. Но лишь посредством личного усилия, без чьей-либо помощи. И Адам начинает одинокое восхождение из хтона к небу: «Тогда встал мертвец, взвалил свой гроб (Адам несет гроб, как Христос – крест. – Авт.); один пошел своей горькой дорогой» [там же, с. 378].

Адам встречает старика. В миру старик был Владимиром Соловьевым, создавшим истинное учение о любви и Христе:

«Он не кричал о тайнах.

Но все тайны он знал.

От времен стародавних, Иисусовых, он собрал бездны гностических мудростей о любви, из-под хаоса криков утаил под личиной он любовное о Христе знание, властно, мудро, настойчиво» [там же, с. 285].

Затем мистик уходит от мира. И вот предстает Адаму в небесах (еще раньше он чудесным образом являлся людям в виде некоего лучезарного старца) и предрекает необходимость возвращения Адама в мир для спасения от змия жены, облаченной в солнце:

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

Пора оковать высоту поднебесную змеиным кольцом возврата.

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

Хвост его вокруг нее обвивается, душит.

И жена просится: я на земле, но я верна небу.

Пора, сын, напоить ее небом, унести в солнечную обитель.

Сойти к ней странником.

Не прежде гад отойдет от жены, потому что она еще покорна времени» [Белый, 1990с: с. 379].

Обращение *сын* указывает на то, что мистик был земным воплощением Бога-Отца (ведь Адам Петрович – Христос). В дальнейшем об этом заявляется более откровенно:

«Перловый старик встал и вопрошал: “Кто там зовет меня?” Молодой мертвец упал и вопрошал: “Кто я, чтобы видеть Тебя?”

Перловый старик шепотом возвестил: “Да будет тебе по желанию твоему!”

Громовый рев все огласил: “Да исполнится воля Твоя!”» [там же, с. 406].

Появление Соловьева в подобной роли вполне закономерно. Культ философа насаждался Белым и его друзьями параллельно с культом Менделеевой-Блок: «Московские символисты – мистики, плененные земным обаянием и молодостью Любови Дмитриевны, но находящиеся в плену собственных теорий, создали культ ее как некоего земного воплощения Вечноженственной Девы Радужных Ворот, Прекрасной Дамы. Сохранилась фотография: за столиком сидят А. Белый и Сергей Соловьев, на столе – портреты Л. Д. Блок и Владимира Соловьева, между которыми лежит Библия. Уже само сочетание людей и предметов говорит о многом (Л. Д. Блок в соседстве с Вл. Соловьевым!)» [Долгополов, 1988: с. 132].

Старец-Соловьев воскрешает Адама Петровича:

«Белогромные облака, вскипевшие гневом, словно озеро, кольцами охватили бирюзовый пролет, оттуда глядевший старец с гробовой крышкой в руке то вырастал, как пухнувший оболоч, то ставил ногу на снежный облачный холм:

“Встань: ведь могила пуста, потому что синева Господня победила время”» [Белый, 1990с: с. 384].

Воскресший обретается со старцем в некой «тихой келье», плотничает (еще одно указание на хриstopодобие). Разум его помрачен (мотив безумствующего Христа, идущий от Достоевского). Временами старец и Адам странствуют по иным мирам. В этих странствиях повторяется путь нисхождения-восхождения – через хтон к небесам (путь вверх и путь вниз один и тот же):

«Лукаво они, серебряные, сквозные, текли по снежку к могиле, открывали гробницу и подоблачным ходом опускались в прелестную старину, потому что снежное поле было полем большого облака, пролетающего по тверди.

Вокруг них струились своды, и они по каким-то туманным уступам выходили к пробое, глядящей в свистучую страну эфиров» [Белый, 1990с: с. 397].

Светлова же уходит в монастырь и становится игуменьей. Но Дух нисходит на нее – Дух от народного сектантства. Монастырь обращается в хлыстовский корабль, где истово радеют, кружатся в «духовной пляске» монашки:

«Дух озарил мать-игуменью, и она изогнулась атласным станом, а ее точеные пальцы в стрекотанье пляшущих четок плеснули черной волной муаровой мантии, точно засвиставшими в небо крыльями: так она замирала, испивая восторг; из-под шелковых ресниц жадно горели ее глаза, жадно; руками точно терзала и яркие гроздь роз, и цепной свой крест на упругой груди, а зов с полуоткрытых слетал ее губ, нежно-алых и сладких.

Вот сестры, зовом ее пленясь, как дикие большие стрижи, пред полетом устало махнувшие крыльями, сестренка с сестренкой, в пляс пошли в мертвых ризах, в розах ярых; а из-под вострого клобука, из-под темных и низких платов, к губам прижимая росистые горсти цветов, в цветы усмехалась игуменья-матушка и лобзала их страстно, несчетно» [там же, с. 393].

Свидетель радения – Христос. Он уже присутствует здесь, посреди беснующегося «корабля». Пока еще только в виде изображения. Но он уже готов явиться во плоти:

«В открытых царских воротах с матово-светлого стекла на всех уставился ясноочитый лик. Кротко ясел он синевою глаз и спелым колосом бородки среди богомольных выкриканий.

Красными своими тканями, будто языками огней, раскинулись над сестрами его перловые руки.

Это была икона» [там же, с. 394].

Но не только Христос здесь. В «духовой пляске» единятся, роняются небо и хтон. Поэтому молитвенные выкрикивания переходят в романс, что пела когда-то Светлова с полковником:

«– “Мы жаа-аа-ждеем... Мы страааа-аааа- ...”

“Рааа-баа

твоо-его...

идеже неесть

болезни и печали... воздыхаа- ...”

– “Аа ии-стаа-мии-лаась

в раа-злуу-уу-кее» [Белый, 1990с: с. 395].

Игуменья также странствует в иных мирах. Она нисходит в преисподнюю сквозь могилу Адама. Она приходит на кладбище вся пропитанная дионисийской страстью, источающая либидо, приходит и совершает некрофильское совокупление с хтоном, втягивает кладбище в оргию, вовлекает в оргию воздушную стихию:

«Многокрестное кладбище, терзаемое порывом, страстным гласом стена-ло, в любовной ширило пытке свои огневые, фонарные очи, то янтарные, то малиновые, лопастью пурги свеиваясь в утро, точно в час брачный фата кокетливой невесты, сорванная женихом, – потрясало, тянулось венчанными руками своими – десятками крестов – к нему, к ветру: фарфоровые лепестки, дзинькая, опали на плиты.

Ветер лукаво вопрошал, а красавица отвечала дрожью, а старинное кладбище, властно мерца, обращало к ветру янтарные взоры; а венки фарфоровым били трезвоном.

И безвестная серая женщина, искони попирая гробницу, каменным порывом точно безвластно кидалась в метель; ветер охватил изваянный стан сквозными своими метелями, струйно терзал мраморный стан и тяжелую грудь, устами суровых ее касался, гранитных уст; в разделенные складки ее одежд бил он бурно, бесстыдно, властно» [там же, с. 398–399].

Сквозь хтон вырывается игуменья в небо, но это – ночное небо. Ночь – время хтона. Поэтому тут небо и хтон соединяются. Небесное странствие игуменьи – ведьминский полет на шабаш. Она седлат месяц и скачет на нем, будто на коне, и скачка обращается опять-таки в совокупление [там же, с. 399-400]. Месяц перекидывается вдруг в полковника, но вышние силы сражают Люцифера молнией и низвергают с небес [там же, с. 400–401]. Странствия завершаются встречей игуменьи со странником, однако странник покидает ее: не настало еще время их соединения [там же, с. 401–404].

Затем в храме совершается показательное воскрешение Адама-Христа [там же, с. 410]. За воскрешением следует битва со Змеем. Игуменья, она же

жена, облеченная в солнце, побеждает силы хтона [Белый, 1990с: с. 412–414]. Вот тут-то и совершается воссоединение предвечных Жениха и Невесты. Причем описано все вполне эротически, сексуально даже:

«Изогнулась слепительным станом в закипевшем пеною море, а хладные ее пальцы – края перистой тучки – в сверканье лучей оборвали с неба хрустальный осколок месяца.

И из этой чаши он испил ее любовь» [там же, с. 415].

Из пены морской рождается Афродита Пандемос. И этот мотив до предела увеличивает двусмысленность цитированного отрывка.

Впрочем, в финале Светлова вроде бы становится совсем-совсем небесной: возносится вместе с Женихом. Но по-прежнему кружится игуменья в оргийном радении ветра: «Вот поднималась метель, как воздушная, белая игуменья, изогнулась атласным станом под окном, а хладные ее пальцы в стрекотанье ледяных четок плеснули серебряной волной муаровой мантии, точно засвиставшими в небо крыльями: так она тянулась к окну; из-под ее ресниц нежно взирали пустые небеса, нежно; руками точно терзала алмазы шелковых своих риз, разорванных бледными ключьями; а зов слетал с ее уст восторженным стенаньем» [там же, с. 417–418]. Так вновь неостановимо дионисийствует космическая Женственность.

И отзывается хтон, отзывается царство мертвых всей силой своего мертвенного либидо: «Многокрестное кладбище, терзаемое порывом, страстным гласом стенало, в любовной ширило пытке свои лампы – огневые, янтарные очи, – пурговыми лопастями свеиваясь, точно в час брачный свеивалась фата, истерзанная невестой; оно потрясало руками – десятками крестов, – к Нему тянулось старинным томлением» [там же, с. 418]. Это хтоническая Женственность кличет Христа.

Итак, образ Светловой всеохватен и всеобщ (небесно-земно-хтоничен), что вполне соответствует первоначальному подходу Белого к ее прототипу. С одной стороны, – безудержное обожествление (небесное): «[...] Культ принял болезненные формы религиозного поклонения, что и засвидетельствовал в дневнике близкий друг Блока Е. П. Иванов (запись 29 сентября 1906 года, сделанная со слов матери Блока А. А. Кублицкой-Пиоттух): “Потом, ужас, что рассказала: ведь ее (Л. Д. Блок – Л. Д.) богиней хотели сделать Соловьев и Белый. Со свечками по Москве водили бы! Гадость!”» [Долгополов, 1988: с. 133]. С другой стороны, – стремление к семейным отношениям (земное), к сексуальным отношениям (хтоническое): «Если для Блока отношение к Любви Дмитриевне как к воплощению образа Прекрасной Дамы исключало отношение к ней как к жене и возлюбленной (о чем он откровенно сказал в письме к ней от 30 марта 1903 года), то позиция Белого была иной. Он-то как раз стремился (очевидно не слишком осознанно) выйти за границы двойственности – к единому синтезу, где оба эти начала (Прекрасная Дама и – жена

и возлюбленная) слились бы в нераздельное целое. Он всерьез намеревался соединить с Любовью Дмитриевной свою жизнь, уехать за границу, наладить быт, который явился бы образцом слияния теоретических построений и “бытовых”, вполне земных отношений» [Долгополов, 1988: с. 134]. Когда эксперимент провалился, началось дробление образа.

В «Петербурге» Белый выделяет из него земное начало и создает Лихутину. Однако Лихутина не совсем лишена контактов с небесным. Она Софья – София. Но София *падшая*, София нашего мира – *София Ахамот*. Для спасения ее нисходит Христос. И Софья Петровна встречается с *печальным и длинным*. Силы хтона, олицетворяемые Мощным Всадником, преследуют женщину. Но она спасается. Испытывает катарсис и просветление. Воссоединяется с мужем, который есть аватара Христа.

В «Серебряном голубе», напротив, обособлено хтоническое, хлыстовское, дионисийское. Матрена, сектантская богородица, представляет силы либидо, мощь бессознательного, стихию оргазма. Ее власть над героем зиждется на чарах, обмане, иллюзиях. Она открыто противостоит небесной Женственности, воплощенной в невесте Дарьяльского.

И, наконец, дама Щ. из мемуаров: «[...] изнанка ее обходительности – эксперимент похоти, сострадание – любопытство к мушиному туловищу с оторванной головой, “чистота” – спесь и поза комедиантки, взывание ж к долгу – безнравственность [...]» [Белый, 1990: с. 55]. Щ. – земно-хтонична (синтез «Голубя» с «Петербургом»). У Щ. – «комплекс Марии». Она вовсю развлекается с жертвами, угодившими в ее сети: «Щ. призналась, что любит меня и... Блока; а – через день: не любит – меня и Блока; еще через день: она – любит его, – как сестра; а меня – “по-земному”; а через день все – наоборот; от эдакой сложности у меня ломается череп; и перебалтываются мозги; и наконец: Щ. любит меня одного; если она позднее скажет обратное, я должен бороться с ней ценой жизни (ее и моей) [...]» [там же, с. 73]. И – финал: «[...] извещала она, что любовь наша – вздор, что меня никогда не любила; о нет, не допустит она моего появления осенью в Питере [...]» [там же, с. 77].

И вот тут происходит некий пространственный слом: на пространство реального мира начинает наплывать романное пространство – пространство «Петербурга».

Сперва возникает мотив бомбы: «Оставалось выполнить клятву, почти договор, кровью собственной писанный: с *нею* бороться до... смерти кого-то из нас: за *нее* ж; я клятвой припер себя к стенке, и сам ужасаясь насилию; не за горами и август: положенный *ею* же срок: для *нее*; и – угрюмо продумывал форму насилия; виделось явственно: бомба какая-то брошена будет; а коли не так, разотрется она под пятою моею, коли не сумею убить я предавшую “я” – свое собственное; и, – в который раз, – упав в стол, умолял ее в письмах: себя же, себя ж пощадить, сознавая, что в мыслях и я – не по воле своей, а по воле судьбы – уж вступил на дорогу... Ивана Каляева» [там же, с. 79].

После – мотив красного домино: «[...] я предстану пред Щ. в домино цвета пламени, в маске, с кинжалом в руке; я возможность найду появиться и в светском салоне, чтобы кинжал вонзить в спину ответственного старикашки; их много; в кого – все равно [...]» [Белый, 1990: с. 85].

Наплывание перебивается ремаркой, вроде бы возвращающей ситуацию к нормальным отношениям литератора с реальностью (переработка действительности в романый материал): «Пять раз осознавши, что любит меня, Щ. потом убеждалась в обратном; три раза мы с ней уезжали в Италию, каждое перерешение отдавалось, как драма: “драматургия”, или “Собрание сочинений Генрика Ибсена”, – разрешилась ничем, кроме жестов болезни во мне; август 1906 года дал весь материал для романа “Серебряный голубь”, написанного в 1909 году; а месяц сентябрь – собрал весь материал к “Петербургу”, написанному в 1912 году» [там же, с. 86].

Но затем герой мемуаров (Белый ли? символ ли?) вновь патологически проваливается в «Петербург»:

«Под пурпурным закатом стоял на Гагаринской набережной, под орнаментной лепкой угрюмого желтого дома; чрез много лет я, увидавши его с островов, – сознаю: это – дом, из которого Николай Аполлонович, *красное домино*, видел – *этот закат*; видел шпиг Петропавловской крепости; но это я тут под желтой стеной стоял, вспоминал о детстве: с тоскою глядел на закат.

Когда падала ночь, я сидел в ресторанчике, на углу Миллионной, с каким-то потеющим бородачом, оказавшимся кучером; мы с ним кого-то свергали; он со страниц “Петербурга” внушает Неуловимому подозренье; газетою кроет Неуловимый свой узелочек, в котором – “сардинница”-бомба; такой узелочек, невидимый, точно явился в руке моей; я его всюду таскал за собою; и точно кто вшептывал в ухо – “пора тебе”; пальцы сжимали лишь воздух пустой» [там же, с. 87-88].

Новый виток любовной драмы – и дело доходит до текстуальных совпадений. В «Петербурге» (кратко): «Но едва Николай Аполлонович тронулся, как он равнодушно заметил, что ноги его совершенно отсутствуют: бестолково захлюпали в луже какие-то мягкие части; тщетно он пытался с теми частями управиться: мягкие части не повиновались ему; с виду они имели всю видимость очертания ног, но ног он не слышал (ног не было). Николай Аполлонович опустился невольно на приступочке черного домика; просидел так с минуту, запахнувшись в шинель» [Белый, 1990b: с. 223].

В мемуарах (пространно):

«А далее –

– мягкие части – не ноги – в обратном порядке, стремительно падая, перебирают ступени, а руки, простертые в мрак, разрывают подъездную дверь, из которой бросается – серая желть, проясняясь пятном фонаря;

там за дверью отхлопнулась жизнь; здесь – не “я”, а *ничто*, отграниченное шаровую поверхность; к ней прилипает туман; что-то пакостно хлопает; миг, и пятно фонаря убегает за спину; второе навстречу летит с подворотнею; мимо же катится, бухая, шар; под ним мягкие части стараются; и претываются вдруг о перила моста.

Шар, это –

– сердце.

А – где голова?

[...] И бесчувственно-мягкие части захлопали прочь под пятно фонаря, от которого шел силуэт: котелок, трость, пальто, уши, нос и усы; от пятна до пятна перешупывались подворотни и стены; вот вылезли рыжие пятна отовсюду: туман грязно-рыжий стал; в нем посыпались лишь теневые пальто, котелки, усы, перья, позднее влипавшись в роман “Петербург”; все страницы его переполнены роем теней, не людей [...]» [Белый, 1990: с. 91].

Виртуальный мирок, проглатывающий героя мемуаров, оборачивается миром теней, миром призраков, миром мертвых. А Хозяйка Хтона, конечно же, дама Щ. Хтоническое безумие долго довлеет над Белым, но все же он вырывается из плена. Вырывается и развенчивает Щ., лишает демонизма, окончательно низводит на земной уровень:

«[...] Я опять имел встречи с Щ.; я, как Фома, таки палец вложил в рану наших мучительных отношений; и я убедился, что суть непонятого в Щ. для меня в том, что Щ. пониманья не требует: все – слишком просто, обиднейше просто увиделось в ней.

Я-то?

Последнее мое правдивое слово к Щ.:

– “Кукла”» [там же, с. 299].

Из всей этой мемуарной эпопеи особенно важен эпизод с «Петербургом». Он показывает, что образ Щ. создан отнюдь не из куртуазных соображений, как можно было бы подумать. Нет, причина удвоения образа Л. Д. Блок – в жестоком конфликте Белого с земной реальностью. Этот конфликт заставляет его даже в мемуарах конструировать альтернативные миры и альтернативных женщин. Впрочем, что есть реальность? Подлинно реален лишь литературный текст – знаковая система, система символов. *По-настоящему* Белый живет только в семиотических мирах. Они засасывают поэта, притягивают, вытягивают из земного мира. В них он творит, играет смыслами. Но и семиотические миры играют с ним, играют им, обращают его в знак, в символ. История любви длится, пока «исторический» Белый общается с «исторической» же Любовью Дмитриевной, а символический Белый-Аблеухов играет в жестокие игры с символической дамой Щ. История заканчивается, когда дама Щ. ниспадает на грешную землю и удвоение становится невозможным и ненужным.

Интересно, что противостояние символа и реальности возникает даже внутри художественного текста. Вот Белый описывает свою работу над «Кубком метелей»:

«Вытащил текст уж когда-то готовой симфонии, мысля ее переделать, мечтая о разных технических трюках; как-то: с материалами фраз я хотел поступить так, как Вагнер с мелодией; мыслил тематику строгою линией ритма; подсобные темы – две женщины, “ангел” и “демон”, слинные в духе героя – в одну, не по правилам логики, а – контрапункта.

Но фабула не поддавалась формуле; фабула виделась мне монолитной; а формула ее дробила в два мира: мир галлюцинаций сознания и материальный; слияние искусственных этих миров воплощало иллюзии, диссоциируя быт; сама фабула перерождалась теперь в парадокс контрапункта; я был обречен разбить образ в вариации вихрей звучаний и блесков: так строился “Кубок метелей”; он выявил раз навсегда невозможность “симфонии” в слове» [Белый, 1990: с. 125–126].

Белый одержим мифом, и основной миф высвечивает в жизненном опыте поэта свою космогоническую суть: литератор не довольствуется собиранием вокруг себя реальных женщин; он творит себе возлюбленных, каждая из которых символизирует целый мир. Творение совершается по принципу отражения. Женщина отзеркаливается в текстовой вселенной, и каждое отражение начинает вести самостоятельную жизнь. Отражения отбрасывают тени. Тени отражений становятся целыми космосами, в которых отражения царят. Все отражения отличаются от оригинала и друг от друга. Белый и сам забывает в конце концов, где же оригинал...

Одержимость мифом и склонность к играм с архетипами побуждают Белого к перманентному участию в тернарных структурах. Самая известная из них: Белый + Менделеева-Блок + А. Блок. Но мы здесь хотим уделить внимание еще и другой триаде: Белый + Н. Петровская + Брюсов. Избранный пример хорош по двум причинам. Во-первых, все действующие лица этой истории подошли к избранным ролям достаточно серьезно и ответственно. Во-вторых, двое участников запечатлели конфликт в своем творчестве, а позже ему посвятил очерк сторонний наблюдатель.

Перво-наперво предоставим слово Белому. Описывая происшедшее в своих мемуарах, он характеризует Петровскую, как человека не вполне здорового психически: «Раздвоенная во всем, больная, истерзанная несчастною жизнью, с отчетливым психопатизмом, она была – грустная, нежная, добрая, способная отдаваться словам, которые вокруг нее раздавались, почти до безумия; она переживала все, что ни напевали ей в уши, с такой яркой силой, что жила исключительно словами других, превратив жизнь в бред и в абракадабру [...]» [Белый, 1990а: с. 305]. В Петровской «всегда как бы обитало чье-нибудь “я”» [там же]. Ее болезнь – «одержание чужими словами» [там же, с. 306]. И –

вывод: «[...] Я бы назвал ее *Настасьей Филипповной*, если бы не было названия еще более подходящего к ней: тип средневековой истерички, болезнь которой суеверы XVI и XVII столетия называли одержанием, – болезнь, ставшая одно время в Европе XVII века повальной эпидемией, снесла ее; таких, как она, называли “ведьмами”» [там же, с. 308].

Вроде бы *одержание* – всего лишь метафора. «Ведьма» закавычена. Вот только сравнивается Петровская с героиней Достоевского (кстати, здесь опять налицо стремление перенести действие в виртуальный мир: либо в мир «Идиота», либо в мир прошлого). Но вспомним: самый распространенный вид одержимости в романах Достоевского – одержимость идеями; через идею (часто благую и прекрасную) уловляют человека бесы. Вспомним также, что у того же Достоевского сумасшествие оказывается особым зрением, позволяющим видеть иные миры. Но миры бывают разные – вышние и преисподние. Соответственно, безумие может быть священным и дьявольским. Петровская же как раз и видит нечто потустороннее. По большей части ужасное, инфернальное. Впрочем, и небесное тоже:

«– “Нет, нет, – я *видела* из мглы”, – и рука показывает на темный уголок портьеры; что “видела” – не важно; она жила в снах среди бела дня.

И делалось жутко: тебе делалось – за *нее* жутко; посид у нее столько раз делался посидом с “ужасиками”, успокоить ее в такие минуты было почти невозможно; разыграется горошина твоих слов, бывало, до... “вселенной блесков”.

– “Как хорошо! Вы слышите? Точно пение?”» [Белый, 1990а: с. 309].

Настасья Филипповна – героиня хтоническая. И в облике Петровской явственны хтонические черты – «мрачная, напоминающая Эриннию» [там же, с. 308]. Белый же возжаждал изменить ее онтологический статус: «Слабый “Боря” вообразил себя Зигфридом; не умеющий себя ни от чего защищать, вообразил... Орфеем себя, изводящим Эвридику из ада [...]» [там же, с. 309].

Очищенную от хтона Петровскую Белый намеревался приобщить к мистериям света: «... я в себе ощущал в то время потенции к творчеству “*ритуала*”, обряда; но мне нужен был помощник или, вернее говоря, помощница – *sui generis* гиерофантида; ее надо было найти; и соответственно подготовить; мне стало казаться, что такая родственная душа – есть: Нина Иванова Петровская. Она с какой-то особою чуткостью относилась ко мне. Я часто к ней стал приходить; и – поучать ее» [там же, с. 634–635, прим. 97]. Поэт пытается использовать в мистериальных целях чувство Петровской к себе: «Моя тяга к Петровской окончательно определяется; она становится мне самым близким человеком, но я начинаю подозревать, что она в меня влюблена; я самое чувство влюбленности в меня стараюсь претворить в мистерию [...] я не знаю, что мне делать с Ниной Ивановной; вместе с тем: я

ощущаю, что и она мне нравится как женщина; трудные отношения образуются между нами» [там же].

Плотская страсть, однако, разрушает планы Белого: «...произошло то, что назревало уже в ряде месяцев, – мое падение с Ниной Ивановной; вместо грез о мистерии, братстве и сестринстве оказался просто роман. Я был в недоумении: более того, – я был ошеломлен; не могу сказать, что Нина Ивановна мне не нравилась; я ее любил братски; но глубокой, истинной любви к ней не чувствовал; мне было ясно, что все, происшедшее между нами, – есть с моей стороны дань чувственности. Вот почему роман с Ниной Ивановной я рассматриваю как падение; я видел, что у нее ко мне – глубокое чувство, у меня же – братское отношение преобладало; к нему примешалась чувственность; не сразу мне это стало ясно, поэтому не сразу все это я мог поставить на вид Нине Ивановне; чувствовалось – недоумение, вопрос; и главным образом – чувствовался срыв: я ведь так старался пояснить Нине Ивановне, что между нами – Христос; она – соглашалась; и – потом, вдруг, – “такое”. Мои порывания к мистерии, к “теургии” потерпели поражение» [Белый, 1990а: с. 635–636, прим. 104].

Небесный герой сам оказывается в ловушке хтона и пытается спастись бегством (уезжает в Нижний Новгород). Бегство его носит подчеркнуто религиозный характер. В письме к матери Белый объявляет: «Там я и поговею, а то здесь мне будет трудно говеть, потому что, говея, я должен буду подтвердить свои данные богу обещания стоять на страже зарождающегося религиозного искания» [там же, с. 636, прим. 105]. Впрочем, для Петровской «небесность» Белого остается непоколебленной. Поэт для нее – «какой-то пылающий “дух”» [там же, с. 310].

Не дремлют и силы мрака: «[...] Брюсов вдруг стал предо мной как овеянный мглой [...]» [там же, с. 315]. Адепт тьмы пытается чарами подчинить себе светлого героя: «...острейшие разговоры с Брюсовым, будто клещами впившегося в мой внутренний мир; меня осеняет вдруг мысль: состояние мрака, в котором я нахожусь, – гипноз; Брюсов меня гипнотизирует; всеми своими разговорами он меня поворачивает на мрак моей жизни» [там же, с. 638, прим. 118].

Тьмою дышит сам облик Брюсова. Он – «с глазами египетской кошки» и говорит «с галантностью дьявола», налетает «точно из диких гробов бесноватый» [там же, с. 165, 182]. Проповедует тьму откровенно: «Вы вот за свет: против тьмы. А в Писании сказано: свет победит; свет – сильнее; а надо со слабыми быть; почему ж не стоите за тьму и за Гада, которого свергнут в огонь?.. Гада – жаль: бедный Гад!» [там же, с. 176].

Брюсов становится демоном, неотступно преследующим Петровскую:

«[...] Вздрогнув, спрыгивала с дивана с напученными губами, с ужасной морщиной, – вдруг разрезавшей ей лоб.

– “Что с вами?..”

Она косилась на черный угол:

– “Ничего: оставьте...”

– “Опять вы...”

Но она, шуркнувши шелком, отскакивала, точно из темного угла выпрыгивал ядовитый тарантул; и прерывистый свист, напоминавший шип кобры, слетал с ее губ:

– “Брюсс...”

– “Что? Что?”

– “Брюсов!”

[...] “Что? Что?”

– “Брюсов! Опять он”

– “Что опять?”

– “Он мешает мне; он вмешивается в мои мысли: он за мной подсматривает; он крадется...”» [Белый, 1990а: с. 309–310].

Но в Брюсове есть не только темное и демоническое. В нем живет и человеческое начало: «Стиль примиренья в годах – побеждал; побеждала действительная человечность Валерия Брюсова: под маской жестокости; сколько раз я разрывал все с “Весами”; и снова печатно гремел: за Валерия Брюсова; он побеждал меня неосознанной мной в те годы своей живой человечностью» [там же, с. 312].

Аналогичную картину мы находим в брюсовском «Огненном ангеле»: «Волевой Брюсов в творческом и интимном конфликте с Андреем Белым, как известно, сам выбирает себе роль “черного мага”, “духа зла”, а Белому (в соответствии с лирикой и жизненным самоосмыслением последнего) отводит роль светлого (“белого!”) страдающего бога» [Андрей Белый, 1988: с. 218]. В таком виде их противостояние присутствует и в романе: «[...] достаточно прямо отождествляет Рупрехта с “темным духом Люцифером”, а графа Генриха – со “светлым архистратигом Михаилом” [...]» [там же, с. 222]. Небесность Белого-Генриха усиленно педалируется: «Определение же надысторической, духовной сущности графа Генриха в романе постоянно связано с утверждением его “ангельской”, “небесной”, “серафической” и т. д. природы» [там же].

В образе Рупрехта-Брюсова наряду с хтоническим присутствует и земное начало: «[...] он и есть человек по преимуществу» [там же, с. 221]. «“Человек” в “Огненном ангеле” (где говорится и об ангелах, и о демонах, и о ведьмах [...]) – не только эмпирическая (самоочевидная) характеристика Рупрехта, а именно его “мифопоэтическая” сущность [...]» [там же, с. 222].

Рената-Петровская еще сложнее. Она – земная, но разрываемая тяготением к небесному и хтоническому. Однако небесное несовместимо с земным: «Генрих “никогда не искал человеческой любви” [...] он связан “обетом целомудрия” [...] и, лишь обманом вовлеченный в “земные” отношения с женщиной, быстро разрывает с ней» [там же, с. 223]. И героиня, сполна

вкусив хтона, утверждается в земном: «[...] Героиня, страстно порывавшаяся к идеалу “божественного”, но знавшая и “демонические” падения, в конце романа, перед лицом смерти, признает именно земную любовь [...]» [там же, с. 231].

И напоследок – свидетельство Ходасевича. Ходасевич стремится отмежеваться от символистских игр, но достаточно адекватно их описывает. Белого он романно именует графом Генрихом. По его схеме, Белый на миг оказался в плену земных страстей, чтобы затем упорхнуть в эмпирию – к воплощению Вечной Женственности:

«Графом Генрихом восхищались. В его присутствии все словно мгновенно менялось, смещалось или озарялось его светом. И он в самом деле был светел. [...] Нина обязана была [...] любить графа Генриха во имя его мистического призвания, в которое верить заставляли себя и она, и он сам. И он должен был являться перед нею не иначе, как в блеске своего сияния – не говорю поддельного, но ... символического. Все было соответственно стилизованно. Малую правду, свою просто человеческую любовь они символически, условно рядили в одежды правды неизмеримо большей. [...] О, если бы он просто разлюбил, просто изменил! Но он не разлюбил, а он “бежал от соблазна”. Он бежал от Нины, чтобы слишком земная любовь не пятнала его чистых риз. Он бежал от нее, чтобы еще ослепительнее сиять перед другой, у которой имя и отчество и даже имя матери так складывались, что было уже символически очевидно: она – предвестница Жены, облеченной в Солнце. И граф Генрих бежал. А к Нине ходили его друзья, шепелявые, колченогие мистики, – укорять, обличать, оскорблять: “Сударыня, вы нам чуть не осквернили пророка! Вы отбиваете рыцарей у Жены! Вы играете очень темную роль! Вас инспирирует Зверь, выходящий из бездны”» [Русский Эрос, 1991: с. 343–344].

И Петровская обращается за помощью к хтону – к Брюсову: «Брюсов в ту пору занимался оккультизмом, спиритизмом, черною магией, – не веруя, вероятно, во все это по существу, но веруя в самые занятия как в жест, выражающий определенное душевное движение. Думаю, что и Нина относилась к этому точно так же. Вряд ли верила она, что ее магические опыты под руководством Брюсова в самом деле вернут ей любовь графа Генриха. Но она переживала это как подлинный союз с дьяволом. Она хотела верить в свое ведовство. Она была истеричкой, и это, быть может, особенно привлекало Брюсова: из новейших научных источников (он всегда уважал науку) он ведь знал, что в “великий век ведовства” ведьмами почитались и сами себя почитали – истерички. Если ведьмы XVI столетия “в свете науки” оказались истеричками, то в XX веке Брюсову стоило попытаться превратить истеричку в ведьму» [там же, с. 345].

Затем Брюсов и Белый перешли к иным забавам. Петровская проиграла свою игру. «Она тщетно прибежала к картам, потом к вину. Наконец, уже

весной 1908 года, она испробовала морфий. Затем сделала морфинистом Брюсова. Осенью 1909 года она тяжело заболела на этой почве, едва не умерла. Когда несколько оправилась, решено было, что она уедет за границу: “в ссылку”, по ее слову. Брюсов и я проводили ее на вокзал. Она уезжала *навсегда*» [там же, с. 346]. За границей Петровская прожила еще долго. Несколько раз пыталась покончить с собой. Последняя попытка увенчалась успехом...

Об архетипических забавах символистов можно было бы говорить и говорить, но основное уже сказано. Осталось подвести итог. Участники описанных развлечений заигрываются и доигрываются до *одержимости архетипом*. События развиваются вполне по теории Юнга. Архетипы существуют «в виде *форм без содержания*, которые представляют лишь возможность определенного типа воззрений и поступков. Если в жизни случается нечто такое, которое соответствует архетипу, то он активизируется. Тогда наступает неодолимое понуждение, которое, наподобие инстинктивной реакции, берет верх вопреки рассудку и воле или вызывает конфликт, разрастающийся до чего-то патологического, т. е. до невроза» [Юнг, 1998: с. 92].

Теперь – несколько слов о месте Белого в нашей типологии серебряно-вечного эротизма. Мыслитель *никак не может* утвердиться в неистребимой двойственности *утверждающе-сублимационного подхода*. Постоянно балансируя на тонкой грани, он периодически пытается сойти с нее и двигаться то в сторону *утверждения земной любви*, то в сторону ее *безудержной сублимации*. Белый колеблется то туда, то сюда, но побеждают, как правило, сублимационные тенденции...

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов-Меерсон М. Созерцанием Троицы Святой... Парадигма Любви в русской философии троичности / пер. с англ. М. Назырова, Е. Ванеян, М. Аксенов-Меерсон. – К.: Дух і літера. – 2007. – 328 с.
- Андрей Белый: Проблемы творчества. – М.: Сов. писатель. – 1988. – 832 с.
- Белый А. Между двух революций. – М.: Худ. лит. – 1990. – 670 с. –
- Белый А. На рубеже двух столетий. – М.: Худ. лит. – 1989. – 543 с.
- Белый А. Начало века. – М.: Худ. лит. – 1990а. – 687 с.
- Белый А. Петербург. – К.: Дніпро. – 1990б. – 599 с.
- Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика. – 1994. – 528 с.
- Белый А. Симфонии. – Л.: Худ. лит. – 1990с. – 528 с.
- Белый А. Сочинения в двух томах. – М.: Худ. лит. – 1990д.
- Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л.: Сов. писатель. – 1988. – 416 с.
- Кузнецов В. Г. Проблема отцов и детей в русской культуре (Медитации над статьей А.Краснящих) // Кузнецов В. Г., Нерушева Л. Г. Вселенная Россия: истины и мнимости. – Винница: ЧП Усатюк. – 2000. – С. 294 – 311.

- Кузнецов В. Г., Нерушева Л. Г.* Серебряный век как эпоха мистико-эротической революции // *Sententiae*. – XVI – XVIII (1 – 2/2007 – 1/2008). – С. 199 – 234.
- Максимов Д.* Русские поэты начала века. – Л.: Сов. писатель. – 1986. – 408 с.
- Русские писатели. Биобиблиографический словарь. В 2-х ч. / ред.-сост. П. А. Николаев. – М.: Просвещение. – 1990.
- Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь / редкол.: П. А. Николаев и др. – Т. 1: А – Г. – М.: Сов. энциклопедия. – 1989. – 672 с.
- Русский Эрос, или Философия любви в России / сост. и авт. вступ. ст. В. П. Шестаков; коммент. А. Н. Богословский. – М.: Прогресс. – 1991. – 448 с.
- Флоровский Г.* Пути русского богословия. – К.: Путь к истине. – 1991. – 600 с.
- Фрейд З.* Психоанализ. Религия. Культура. / пер. с нем. В. В. Руткевич, В. В. Биbihин. – М.: Ренессанс. – 1991. – 296 с.
- Юнг К. Г.* Бог и бессознательное / пер. с нем. и англ. В. Терин, Т. Ребеко. – М.: Олимп – АСТ-ЛТД. – 1998. – 480 с.

---

*Vsevolod Kuznetsov, applicant for PhD in philosophy at the Department of Philosophy in Vinnytsia National Technical University;*

*Lubov Nerusheva, lecturer at the Department of History of Philosophy, Kotsiubynskij State Teachers' training University of Vinnytsia*

*Всеволод Кузнецов, аспірант кафедри філософії Вінницького національного технічного університету;*

*Любов Нерушева, викладач кафедри філософії Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського*

---