

ПРОТИВОРЕЧИЕ ТЕЛЕОЛОГИИ И «ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ» В «СИМФОНИИ (2-Й, ДРАМАТИЧЕСКОЙ)» А. БЕЛОГО

Суть данной статьи заключается в том, что произведение «Симфония (2-я, драматическая)», которое ознаменовало дебют А. Белого в литературных кругах, выявляет два противостоящих понимания о времени: линейное и кругообразное. Первое представление формировалось под влиянием учения В. Соловьева о космогонии и телеологии Вселенной, а второе представление истекает из утверждения Ф. Ницше о вечном возвращении.

Ключевые слова: Белый, Вторая симфония, 2-я симфония, «Симфония (2-я, драматическая)», Соловьев, Ницше, вечное возвращение, Какинума.

N. Kakinuma

THE CONTRADICTION OF THE TELEOLOGY AND «ETERNAL RETURN» IN A.BELY'S «SECOND SYMPHONY, THE DRAMATIC»

Andrey Bely makes his literary debut in «Second Symphony, the Dramatic» (1902). In this work his two opposite understandings about the time models, linear and circular, are presented. The first idea was formed under the influence of the Vladimir Soloviev's teachings about cosmogony and teleology of the universe, and the second idea expires from the Nietzsche's statement about the eternal return.

Keywords: Bely, Second Symphony, «Second Symphony, the Dramatic», Solovyov, Nietzsche, eternal return, Kakinuma.

Что «Симфония (2-я, драматическая)», опубликованная издательством «Скорпион» весной 1902 г., и последовавшие за ней три симфонии стали отправной точкой рождения нового течения русской прозы, часто называемого «орнаментальной прозой», — это общепризнанное мнение среди исследователей русской литературы конца XIX — начала XX в. «2-я Симфония», которая наиболее отчетливо среди 4 частей «Симфоний» выражает стремление А. Белого к обновлению и разработке литературной формы, вызвала сенсацию даже с выходом книги в свет. Современник Белого, Эллис, замечает, что ««Вторая симфония» А. Белого, вызвавшая особенное внимание, послужившая основным пунктом в процессе революции стиля и одной из главных вех «перевала сознания» наших дней, вызвала множество критических статей и мнений» [18, с. 211]. Известно, что В. Шкловский вознес писателя до статуса реформатора русской словесности: «Без Симфоний Андрея Белого, казалось бы, невозможна новая русская литература» [17, с. 243].

Мы считаем необходимым, в первую очередь, показать характеристику новшеств «Симфоний» как предпосылку для дальнейшего анализа текста. Л. Силард, видя в «Симфониях» предельный прототип словесного эксперимента русских орнаменталистов 20-х гг., сводит отличные от традиционных романов эпического типа признаки к «крайней рассыпанности фабулы» и «глубинной связанности фрагментарных событийных сегментов с помощью лейтмотивов» [13, с. 66]. Водоразделом

между традиционными романами и новой прозой является именно соотношение фабульного развития и мотивного строения. Если в эпическом повествовании мотивные линии наделены только вспомогательной ролью для продвижения фабулы, то в орнаментальной прозе перевес повествующего слова переходит с фабульного плана на мотивный. Когда Чехов утверждал, что если в начале рассказа говорится о том, что гвоздь вбит в стену, то в конце рассказа на этом гвозде должен повеситься герой, он подчеркивал важность эффективного манипулирования мотивами с целью органического соединения персонажей и эпизодов. Акцент все-таки сделан им в фабульном единстве. Во «2-й Симфонии» фабульная функция ослабела до крайности, поэтому мотивировка персонажно-событийных отношений доведена лишь до общности времени и пространства.

Так, например, ночные сцены, где описываются действия философа, демократа, сказки, зелено-бледного горбача и Поповского, раскрываются следующими фразами (часть 1; сегмент 35):

1. Вставала луна. Опять, как вчера, она вставала.
2. Так же она встанет и завтра, и послезавтра.
3. А уже затем не миновать ей невольного ущемления [8, с. 288].

С этой экспозиционной партией в следующем 36-м сегменте вводится картина философа. Поводом имманентного смыслового сцепления 36-го с 37-м сегментом служит только слово-связка «тогда». С сигналом «тогда» сцены перемещается с одной на другую («1. Тогда демократ писал критическую статью...» [8, с. 288] в 37-м сегменте, «1. Тогда зелено-бледный горбач, возвратившись домой, отобедал» в 39-м [8, с. 289]. Смена сцен этих пяти персонажей мотивирована только simultанностью их существования в одном и том же городе. По этой причине, помимо «тогда», в ходе повествования многократно употребляются слова, указывающие на simultанность: «в ту пору», «в это время», «в тот час», «в тот самый момент» и т. д. И за беглым просмотром их поведения следует заключительная партия, дающая сигнал концовки ночных сцен (сегмент 42): «1. Ночью все спали...» [8, с. 290]. Затем читатель узнает, что сцена бала, устроенного в доме аристократического старичка, скована теми же вступительными и заключительными оборотами с небольшим варьированием. В 50-м сегменте «1. Вставала луна. Опять, как вчера, она вставала. Так же встанет и завтра. 2. А затем уж не миновать ей невольного ущемления» [8, с. 293] и в 51-м сегменте «1. Ночью все спали. Спали в подвалах. Спали на чердаке. Спали в доме аристократического старичка» [8, с. 293]. Таким образом нагромождающиеся повторные обороты связывают разрозненные эпизоды, подпирая динамику фабулы.

Хоть термин «орнаментальная проза» широко распространен, но, что касается «2-й Симфонии», то нельзя безоговорочно отнести ее к области прозы. Как сразу замечает читатель, Белый сознательно расчленяет текст на три градационных единицы: часть, сегмент-раздел и нумерованный отрез («разделение ее (2-ю Симфонию — *Н. К.*) на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы)» [8, с. 273]). Из-за терминологической неопределенности «стиха» мы здесь употребляем такие слова, как «часть», «сегмент» и «отрез». Предложение внутри отреза не метризовано (хотя Л. Силард указывает на метризацию в случае появления музыкальной темы [См. 14, с. 319]) и не рифмовано, поэтому в строгом смысле оно отличается от стиха. Нумерованный отрез составляет в основном одно предложение (иногда два или три). Если отрезы расставляются синтагматически, почему автору нужно

организовать текст таким подчеркнуто типографическим способом? Б. Томашевский отмечает в качестве одной из особенностей орнаментальной прозы подчеркивание звучания в силу зрительно ощущаемого конструирования текста: «Произведение так называемой «орнаментальной прозы», где есть установка на самое звучание выражения, читатель даже в зрительном восприятии напечатанного текста восстанавливает, хотя бы мысленно, звучание написанного, «рецитирует» текст» [См.: 15, с. 102]. На наш взгляд, расчленение колонки на отрезы делается не только синтагматически, но и с установкой на акустические эффекты. На границу между отрезками приходится интонационная пауза, тем самым каждый перенос имеет рецитационно регулируемую силу. И ощущается читателем, что, несмотря на отсутствие строгой метризации и рифмовки, часто повторяемые отрезки слагаются мелодично, поскольку спонтанно возникающие метрические формы образуют ритмическую напевность.

Посмотрим следующий сегмент:

1. А мину|ты текли. | Пешехо|ды сменя|лись, || как мину|ты... И ка|ждый про|хо|жий имел || свою | мину|ту про|хожде|ния | по ка|ждому || месту.

2. Каждый все | делал в из|вестное | время: не || находилось ни одного, кто бы сумел обойтись без времени.

3. А время | текло без || остано|вки, || и в тече|нии вре|мени || отража|лась туман|ная Веч|ность [8, с. 281].

В этих обрывках сразу видно господство трехсложных размеров. И переход с одного отрезка на другой обозначает изменение преобладающих метрических типов (анапест и ямб в первом отрезе, дактиль во втором и амфибрахий в третьем). Отсюда следует, что расчленение на нумерованные отрезки проектировано как подобие стиха в авторском замысле. А новый сегмент сопровождается тематической сменой (изменением предметов описания). В этом плане сегмент похож на абзац. Но расстановка сегментов далеко не всегда совпадает с правилами деления абзацев. Сегмент составлен в среднем в пределах 10 отрезков, чтобы каждый получился в приблизительно одинаковом объеме. Притом типографический способ обозначения абзаца (отступ в первой строке) не принят, а сегмент окаймлен пробелами. Тут автор явно делает сегмент суррогатом строфы. Из всего этого можно заключить, что структура «2-й Симфонии» аналогична по форме поэзии. Другими словами, произведение занимает промежуточное положение между прозой и поэзией. С учетом такой двоякости жанровых особенностей М. Бахтин назвал «Симфонии» лирико-эпическими произведениями. В публичных лекциях Бахтин, признавая объединение музыки и языка поэзии в высшее единство путем эмоционального созвучия в «Симфониях», однако высказывает мнение, что «по нарочитости, искусственности они наименее художественны», что «это одинокий жанр и он вряд ли разовьется» [3, с. 227].

V. Alexandrov усматривает истоки своеобразной композиции «Симфоний» в разработанном французскими символистами литературном жанре «стихотворение в прозе» (*poème en prose*), указывая на формальное сходство ее с такими произведениями, как «*Petits poèmes en prose*» Бодлера, «*Les Illuminations*» Рембо, «*Poèmes en prose*» Малларме [См.: 1, с. 25]. В период конца XIX — начала XX в. идея сближения поэзии и прозы находила широкую популярность в Европе, в том числе, в России. Поэты пытались переосмыслить застывшую традиционную стихотворную канву, обрести новый способ собственного выражения. Прозу как подобие поэзии в «Симфониях» можно принимать за одну из таких попыток поиска поэтом оригинальной фор-

мы. И сам Белый не признавал принципиального различия между поэзией и прозой: «Между поэзией и прозой нет границы; (...) размеренность внутренняя («ритм» или «лад») характеризует хорошую прозу» [7, с. 227]. Предполагается, что формальные особенности «Симфоний» проистекают из стремления писателя облечь «размеренность» (ритмизованную речь) в рамки прозы.

Далее мы хотели бы раскрыть собственное толкование «2-й Симфонии». Нам думается, что важность и значимость этого произведения в общей писательской карьере Белого заключается в том, что здесь впервые представлено противоречие не совмещаемых его взглядов на время (историю). Во внутреннем мире Белого постоянно противоборствовали два разных подхода к течению времени: мысли о его прогрессивно-линейном продвижении и регрессивно-кругообразном возврате. Суть первой точки зрения объясняется тем, что история имеет конечную всеобщую цель, события, происходящие в рамках времени, устремлены к ее достижению. Это понимание Белого основано на мистической телеологии Вл. Соловьева. Архитектоника соловьевского телеологического построения такова: выделение другого сущего из божества как всеединства, генезис материального при сотрудничестве первоисточка и мировой души, постепенное раскрытие божественного начала в истории человечества посредством наития, слияние изначального единства и выходящей из него души мира и восстановление прежнего всеединства. Исторический процесс наделяется смыслом под высшим импульсом, человечество эволюционирует линейным образом от начала до конца. Логический каркас в философских статьях, написанных Белым в начале XX века (например, «Проблема культуры», «Эмблематика смысла»), матрицирован из подобного телеологического осмысления истории. С другой стороны, представление писателя о регрессивности времени истекает из идеи «вечного возвращения» Ницше. В картине мира, присущей философии Ницше, нет начала, нет конца, явления непрерывно повторяются при отсутствии смысла и цели в одном и том же виде, все совершает инерционное круговращение во времени.

Эти два диаметрально противопоставленных взгляда на время, включаемые в них гетерогенные миропонимания не примирялись в сознании Белого с момента его литературного дебюта. Во «2-й Симфонии» это противоречие показано как таковое без попыток его решения. Но проблема обостряется, приводя писателя в духовный кризис позднее в 1912 году, когда он интенсивно занимался созданием «Петербурга». В двух статьях «Линия, круг, спираль — символизма» и «Круговое движение», составленных параллельно с написанием «Петербурга», конфликт этих двух различных идей четко осознается, он вынужден принять какое-нибудь решение. В первом трактате мысли о прогрессивности и возвратности времени переименованы отдельно как «линейный» и «круговой» образы мышления. Перед Белым стояла задача, как уложить его излюбленную «Вечность» в этих двух видах мышления. Он дает ответ, выдвигая третью модель некой «спирали», на наш взгляд под влиянием учения Штейнера. Однако, в вопрос о пройденном пути идейных поисков Белого мы здесь углубляться не будем, а только ограничимся рассмотрением того, как два типа понимания времени реализуются в художественном мире «2-й Симфонии».

Линейная прогрессивность времени подчеркивается внутри произведения путем хронологической последовательности повествования, струйного перехода авторской точки зрения с одного изображаемого предмета на другой. Событийный ход, хоть и разъединенный и нетесно сцепленный, строго подчиняется порядку времени.

В этом отношении «Вторая симфония» не выбывает из колеи традиционных реалистических романов, отличается от модернистских повествований, где часто нарушается, перевертывается временной порядок посредством введения спонтанно возникающего мыслительного процесса героя, воспоминаний и т. д. Недаром механическое чередование дня и ночи, перемена времен года отчетливо представлены вниманию читателя в повествовании. В первой части автор аккомпанирует дневные сцены куплетом «свод серо-синий с солнцем-глазом посреди», ночные — фразами: «Вставала луна. Опять, как вчера, вставала», «Ночью все спали...». Слова, обозначающие времена года, вставлены в каждой части, от этого можно узнать их изменение. В первую часть приходит лето («душная страда», «жаркое солнце», «на улицах, где было душно и ослепительно бело, проехали поливальщики»), во вторую — весна («весна была небывалая и странная», «белая сирень», «Троицын день»), в третью — опять лето («летняя засуха», «жаркий июльский день»), в четвертую — зима в преддверии весны («Проползла осень», «Старушка зима уже давно таскалась вдоль российских низменностей», «Снег хрустел под ногами прохожих», «масленица»). Непрерывность и неудержимость течения времени акцентируется и отдельными фразами: «Время текло без остановки» [8, с. 281, 300, 303], «Минуты текли за минутами, искони все те же» [8, с. 297].

Линейная серийность развертывания времени особо выделена благодаря зрительному приему расстановки номеров по отрезам текста, воспроизводя таким образом цепное передвижение центра внимания при восприятии вещей. Когда мы видим вещи, воспринимаем все целое не сразу, а фиксируем внимание на один предмет наблюдения, затем поочередно переводим его на другой и наконец мысленно упорядочиваем воспринимаемое целое из так приобретенных отрывочных визуальных сведений. С. Аскольдов подразумевает эту мыслительную процедуру, когда говорит, что «своеобразная форма Белого — это форма *стереометрического восприятия* изображения действительности» [2, с. 78]. Аскольдов приводит пример восприятия дерева: «Представьте себе, что какой-нибудь двумерный взор рассматривает простое дерево. В его восприятии будут именно не имеющие связи срезы отдельных плоскостей древесного организма; тут попадут кружки ветвей и стволов, там линии цветных лепестков и листьев. Многое именно предстанет случайным, пустяковым, бессмысленным. Лишь мысленный охват всех этих срезов в стереометрическом единстве связывает мнимо-пустяковое и случайное в организм растительной жизни» [2, с. 78]. Смена включения объектов в свое поле зрения делается моментально, поэтому мы впадаем в заблуждение относительно того, что воспринимаем целое в один миг. Белый умышленно разлагает этот когнитивный процесс на части, делая линейность восприятия ощутимой при типографической нумерации отрезков-предложений. Рассмотрим на примере сегмент, открывающий произведение:

1. Стояла душная страда. Мостовая ослепительно сверкала.
2. Трещали извозчики, подставляя жаркому солнцу истертые, синие спины.
3. Дворники поднимали прах столбом, не смущаясь гримасами прохожих, гогоча коричнево-пыльными лицами.
4. На тротуарах бежали истощенные жаром разночинцы и подозрительные мещане.
5. Все были бледны и надо всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди.
6. Оттуда лились потоки металлической раскаленности.

7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде [8, с. 274].

Авторский взгляд сперва обращен на мостовую, на работников на ней, потом переходит к тротуарам и прохожим, и наконец устремлен вверх к небу, истоку духоты и ослепительности. Расчлененный на куски текст восстанавливает последовательное передвижение центра внимания, что производит эффект линейного продвижения времени.

С другой стороны, бессмысленное и бесцельное круговращение всего существующего, вечная повторяемость истории структурирована в тексте путем лейтмотивности разрозненных персонажно-событийных ситуаций и ничтожных бытовых деталей. В первой части появляются три главных персонажа, которые поддерживают фабульное развитие: философ, демократ и сказка. Философа, увлекающегося «Критикой чистого разума» Канта, уводят в сумасшедший дом. Демократ, не получив взаимную любовь сказки, застрелится. Философ и демократ знакомы, они принимают участие в вечере, где фигурирует сказка с мужем-«кентавром». Обеспечены социальные и эмоциональные отношения между ними. Но изложений, касающихся фабулы, крайне мало. Остальные места заполнены отрывочными описаниями действий персонажей, не имеющих общую связь между собой; причинно-следственные отношения нарочито подорваны автором. Повторяется одними и теми же выражениями бытовая картина, что днем поливальщик борется с пылью на улице, работник в модном магазине, управляющий лифтом, летает вверх и вниз вдоль четырех этажей, вечером площадной музыкант кричит: «Смейся, паяц». Изображение повседневной рутины приводит в конечном счете к ощущению нелепости существования в данном мире. И это усиливает бессвязно повторяемое однострочное выражение: «Много еще ужасов бывало...» [8, с. 277], «У Поповского болели зубы» [8, с. 293, 299, 362]. Статичность и неизменность явлений упоминается с употреблением образа зеркала: «В соседней комнате висело огромное зеркало, отражающее вечно то же и то же» [8, с. 279].

Два вида взглядов на время не вступают в напряженное противоборство в поисках конечного выхода во «2-й Симфонии». Противоречие остается неразрешимым. Противоречие телеологии Соловьева и вечного возвращения Ницше воплощается в хаотичном размышлении золотобородого аскета Сергея Мусатова в третьей части. Он приверженец веры в апокалипсическое знамение. Тема Апокалипсиса вводится в публичном докладе Дрожжиковского (пародийное имя Д. Мережковского) во второй части. Там присутствует и Мусатов. Дрожжиковский проповедует, что «ныне мы должны претерпеть ужасную, последнюю борьбу», когда появятся «четыре всадника: белый, рыжий, черный и мертвенный» [8, с. 317]. Белый всадник затем отождествляется в ходе фантазий золотобородого аскета с «младенцем мужского пола, кому надлежит пасти народы жезлом железным» [8, с. 334]. Он воображает, что младенца родит «жена, облеченная в солнце». Эсхатологические идеи Сергея Мусатова сводятся к ожиданию ее скорого появления: «Жена, облеченная в солнце, откройся знаменосцу твоему!» [8, с. 335]. Мысль о конце мира перенята из позднейших работ Соловьева, относится к пониманию линейной прогрессивности времени. Потому что последняя борьба должна состояться для осуществления воскресшего Иерусалима, на основе этого типа мышления человеческая история все-таки предполагает известную предельную цель. Но вдруг в уме аскета всплескивается идея вечного возвращения: «Все возвращается... Все возвращается... Одно... Одно... во всех изменениях!» [8, с. 337]. Аскет хочет соединить свою старую мысль Апокалипсиса и новую мысль

вечного возвращения. Тут R. Keys утверждает, что настаивание Мусатова на наивном варианте соловьевского Апокалипсиса до степени маниакальности исходит из необходимости задушить обольстительные голоса вечного возврата внутри него, что подобную внутреннюю борьбу испытывал сам Белый в 1901 г. [См.: 9, с. 150]. Однако эти идеи — две несовместимые крайности, необходимым путем раздумье аскета приобретает привкус бреда безумца. Он мыслит: «Всёодно... Нет целого и частей... Нет родового и видового... Нет ни действительности, ни символа... Общие судьбы мира может разыгрывать каждый... Может быть общий и частный Апокалипус» [8, с. 338]. Противоречие, так и не снятое, остается таковым.

Неудача в попытке соединения телеологии и вечного возвращения непосредственно повлечет за собой резкую перемену господствующих тонов в четвертой части. В этой заключительной части лирическая тональность, характеризующая предыдущие три части, остро отрицается. Все возвышенное, высокое, небесное беспощадно снижается, приземляется, становится предметом осмеяния и шаржа. На мистическое ожидание Сергея Мусатова сделан весьма прозаический приговор: «первый блин всегда бывает комом» [8, с. 353]. Пророк получает письмо, сообщающее, что «веря постигло желудочное расстройство и он отдал Богу душу, не достигши пяти лет, испугавшись своего страшного назначения» [8, с. 359]. Мусатов, посетив дом сказки, увидел «младенца мужского пола, которому надлежало пасти народы жезлом железным» [8, с. 360]. Но это девочка сказки Нина. «Мы с мужем одеваем ее мальчиком» — объясняет сказка. Художественно-Общедоступный театр показывает представление, где фигурируют женщина, облеченная в солнце, и Вечность, но «они быстро задернули занавес, потому что нечего было представлять» [8, с. 361]. Разочаровавшийся Мусатов, бывший пророк, желает «потопить в вине сосущее горе» [8, с. 363]. Он, сильно выпив, устраивает всякие позорные зрелища и «пьяный и наглый он напоминал теперь своего брата, Павла» [8, с. 366].

Осветим вопрос о резком изменении тональности повествования в связи с центральным мотивом «Вечности». В первой главе Вечность выступает как лежащее за пределами однообразия и нелепости событий в феноменальном мире. Автор намекает на наличие трансцендентной области, просвечивающей сквозь линейное продвижение времени: «В течении времени отражалась туманная Вечность». Это свойство Вечности унаследовано и во второй части. В качестве проникающих в туманную Вечность изображены Дрожжиковский и черная монашка. Дрожжиковский в случае лекции своего апокалипсического учения «видел туманную Вечность» [8, с. 314]. В серых глазах черной монашки «отражалась туманная Вечность» [8, с. 327]. Эти два персонажа окутываются белой, т. е. священной окраской: белой сиренью и белой яблоней. Повествование до второй части насыщено лирическими тембрами в характеристике Вечности, что свойственно ранним стихам Белого. Т. Хмельницкая считает тему «Вечности» самой охватывающей в ранних стихах: «В сборнике стихов «Золото в лазури» — это гимн «Возлюбленной Вечности». В ранней лирике Белого не женский образ, не «Прекрасная Дама» предмет поклонения, а прежде всего «Возлюбленная Вечность»» [16, с. 124]. В третьей части начинается модуляция. Напряжение бытового и надбытийного уменьшается, с образом Вечности смешивается смешное, комическое. Экстремальное верование Сергея Мусатова в наступление конца мира объясняется как «шутки Вечности с баловником и любимцем своим» [8, с. 345]. «Вечность шептала баловнику и любимцу своему: Я пошутила... Ну и ты пошути...

Все мы шутим» [8, с. 362]. В четвертой главе ее лиризация бесследно исчезает. Мусатов превращается в «обманутого пророка» [8, с. 362], вместе с ним сама Вечность становится какой-то фарсовой фигурой. Только ассоциативная цепочка черной монашки и белой яблони в конце произведения еле сохраняет лирическое настроение, но уже при отсутствии образа Вечности.

Как нам следует принять разоблачительно-снижающий авторский голос, вдруг берущий волю в четвертой главе? Это значит категорическое отрицание Белым всего сокровенного и заветного, перед чем он преклонялся? Это кощунство «зори», «зова», «чаяния Конца всемирной истории», «Жены, облеченной в солнце», «Вечности», которые имели столько сакральных значений для «аргонавтов»? Белый в предисловии объясняет «сатирический смысл» произведения следующими словами: «Здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма». V. Alexandrov интерпретирует сатирические пласты текста в связи с биографическим происшествием вокруг Анны Шмидт [См.: 1, с. 34]. Когда Вл. Соловьев скончался в 1900 г., Михаил Сергеевич подготовился к посмертной публикации неоконченных статей покойного брата, но опасался, чтобы публикация дала некой фанатичке Шмидт, которая признавала себя «мировой душой», повод создать мистическую секту. «Он (Михаил Сергеевич — *Н. К.*) все боялся, — говорит Белый, — рождения какой-нибудь мистической секты из недр философии своего брата под влиянием бреда Шмидт; и откликами этих волнений в виде пародий на секту переполнена моя первая книга «Симфония»» [6, с. 135]. Не подлежит сомнению, что сатирический пафос автора направлен на излишество мессианских экстазов Сергея Мусатова. Его облик и кумиры его культа подвергаются нападкам, порицанию. Но мы видим более существенное в резком изменении доминирующих тонов авторского голоса в четвертой главе. Мы знаем, что понятие «Вечности» проходит через все творчество Белого, что метафизическая ориентация является краугольным камнем его духовной жизни. «Вечность» для писателя — неуязвимое, неприкосновенное. Но, с другой стороны, повествование пронизывают два типа понимания времени. Нам кажется, что Белый в случае написания «2-й Симфонии» в 1901 г. просто не знал, как поместить Вечность в рамки этих противоречивых видов толкования времени. Соответственно, он не смог найти резонный способ разрешения фабулы.

Эти наши догадки подтверждает признание Белого о внезапном изменении смыслового центра тяжести 4-й главы, которое выявляет несостоятельность и скороспелость автора вывести последовательную развязку «2-й Симфонии». См.: «В августе, — пишет Белый, — во мне окончательно созревает план: «сорвать» апокалиптическую романтику «Симфонии». Я ее кончаю сперва нотою максимального пессимизма, картиною вымирания всего человечества (в этом смысле «губастый негр», появляющийся на страницах 4-ой части, есть в то время для меня неосознанный образ всеобщего одичания и вырождения; не только «панмонголизм» грозит Европе, но и внутренне в нас живущий — человек-зверь, человек-негр); вся апокалиптическая идеология Мусатова есть «первый блин комом». Безнадежную последнюю сцену «Симфонии» я заменяю сценой в «Девичьем монастыре», где ясно, что ничего не погибло, что «много светлых радостей осталось для людей»; выясняется, что погиб только лишь Мусатов и «присные», скороспелые апокалиптики: батюшка Иоанн, символ Иоаннова начала и старчества, один знал заранее об ошибках в гнозисе Мусатова, но — таил про себя свое знание» [10, с. 68].

Поэтому мотив противопоставления феноменального трансцендентному, мотив Апокалипсиса, мотив вечного возвращения, — всё сбрасывает, опрокидывает автор в последней главе, прибегая к такому простому способу решения задачи: сатире. То есть нельзя заключить, что тут Белый отрекся от всех своих «предаргонавтических» идеалов. А. Лавров считает, что «аргонавтические» убеждения Белого прорастали с 1902 г. и находили окончательную художественную обработку в книге «Золото в лазури», большинство стихов которой написано летом в 1903 г. [См.: 11, с. 153–154]. По этой причине Лавров относит «2-ю Симфонию» к «предаргонавтическому» периоду писателя.

Можно рассмотреть композицию «2-й Симфонии» и с точки зрения «музыкального смысла», предлагаемого Белым в предисловии. Произведение слагается по образу сонатной формы. Сонатная форма состоит из трех составляющих частей: экспозиции, разработки и репризы. В экспозиции вводятся основные темы, различные темы излагаются по принципу контрапункта; в разработке они развиваются, в репризе воспроизводятся основные темы, раскрытые в экспозиции. Экспозиция и реприза мелодически соответствуют друг другу, а между экспозицией и разработкой возникает модуляция. Если применить эту сонатную форму к структуре «2-й Симфонии», то 1-я и 2-я части совпадают с экспозицией, 3-я — разработкой, 4-я — репризой. В 1-й, 2-й, 4-й частях действие происходит в большом городе, Москве (недаром автор называет произведение и «Московской симфонией»). И в этих трех главах появляются общие персонажи: философ, сказка, черная монашка, Поповский, Дормидонт Иванович и т. д., повторяются одни и те же лейтмотивы-припевы: «Ночью все спали...», «Черная монашка зажигала огоньки над иными могилами, а над иными не зажигала», «цветы забвения болезней и печалей». Особенно в 1-й главе на основе контрапункта представлены мотивы и сцены: монотонная повседневная бытовщина и подразумеваемая трансцендентная сфера, день и ночь. Тема Апокалипсиса, введенная во 2-й части, вдруг превращается в тему лжепророчества, безумия религиозного фанатика в 3-й части, что составляет известную модуляцию. К тому же господство лирических тонов прервано именно в этой части. В 3-й части предметы описания переходят с жизнью разношерстных горожан на старозаветный деревенский уклад. С учетом дальнейшего творческого развития писателя по темам и мотивам 3-я часть предвосхищает «Серебряный голубь», а 1-я, 2-я и 4-я часть указывают на дорогу в «Петербург».

Со времен выпуска первого произведения очевидно, что Белый оказался под огромным воздействием литературного наследия Н. Гоголя. Безумие философа и Сергея Мусатова напоминает фабульную развязку «Записок сумасшедшего». Контраст малых и больших людей упоминается уже в самом начале произведения: «Двое спорили за чашкой чая о людях больших и малых» [8, с. 274]. Подавленное, оскорбленное положение малого человека выявляется, например, в сцене обрызгивания почтенного старичка грязью. Старичок в старом пальто, пригрозив улетавшему экипажу, кричит проклятие: «Чтоб черт побрал богатых» [8, с. 283]. Чиновник низкого ранга, находящий удовольствие в незначительных вещах, Дормидонт Иванович имеет параллель с образом Акакия Акакиевича в «Шинели». «Жалованье Дормидонта Ивановича не было значительно и Дормидонт Иванович сам любил кушать мятные пряники. Но он не скрывал свою страсть» [8, с. 306]. Он, подобно Акакию Акакиевичу, скоропостижно скончается. В произведении выходит и доводящая Акакия Акаки-

евича до смерти «важная особа»: «Была и важная особа из консерваторов, имеющая отношение к делам печати» [8, с. 293]. Такие люди, как Дормидонт Иванович, Поповский, зелено-бледный горбач, черная монашка и т. п., не принимают никакого активного участия в фабульном развитии. Это напоминает функции «второстепенных персонажей» в творчестве Гоголя. Эту функцию В. Набоков трактует следующим образом: «случайный прохожий, молодой человек, описанный с неожиданной и вовсе не относящейся к делу подробностью, ...появляется так, будто займет свое место в поэме (как словно бы намереваются сделать многие из гоголевских гомункулов — и не делают этого)» [12, с. 584].

На стилистическом уровне реминисценции гоголевской поэмы намечаются в частом употреблении синекдохи. Иными словами, в «Симфонии» многократно появляется изображение фигур способом подчеркивания их частей (черты лица, одежда, обувь...). Примером служит следующее описание: «Здесь (в подполе — *Н. К.*) работал сапожник, созерцая мелькавшие ноги пешеходов. Проходили сапоги со скрипом, желтые туфли, проходило отсутствие всяких сапог» [8, с. 306]. Как отмечает Т. Хмельницкая, изобразительные детали в этом отрывке отсылают нас на «Невский проспект» [См.: 16, с. 129]. Тут Гоголь оперирует синекдохой в обрисовке прохожих по проспекту: «Как чисто подметены его (Петербурга — *Н.К.*) тротуары, и, боже, сколько ног оставило на нем следы свои! И неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий, как дым, башмачок молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу, и гремящая сабля исполненного надежд прапорщика, проводящая по нем резкую царапину, — всё вмещает на нем могущество силы или могущество слабости» («Невский проспект»). Далее Белый в критике «Мертвых душ» анализирует половинчатое определение, используемое Гоголем. Он, указывая на обилие примеров гоголевского определения половинчатых свойств (например, «ни стар, ни молод», «не красавец, но и не урод», «ни слишком толст, ни слишком тонок»), делает следующий вывод: «в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «всё» и «ничто»; ...системой отталкивания от пустых категорий предмет (личность или вещь), обросший неопределенными признаками, становится подобием «чего-то», лежащего посередине». Именно этот прием половинчатого определения применяется во «2-й Симфонии»: «Это был ни старый, ни молодой, но пассивный и знающий» [8, с. 307, 359; курсив в оригинале]. По замечаниям автора «Симфонии», «символизм, впорхнув в русскую литературу из фортки, открытой в Европу, в Валерии Брюсове скоро стал — класс изучения латинских поэтов и пушкинской прозы, а в Белом — класс Гоголя» [5, с. 317].

В предисловии Белый пишет, что задача «2-й Симфонии» состоит в «выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом)» [8, с. 273]. Молодого писателя, стоящего в начале нового столетия, всепоглощающе охватили настроения предчувствий и чаяний доселе невиданного, неведомого. В поздние годы он вспоминает тогдашние внутренние переживания таким образом: «Вечное проявляется в линии времени зарей восходящего века. Туманы тоски вдруг разорваны красными зорями совершенно новых дней... Срыв старых путей переживается Концом Мира, весть о новой эпохе — Вторым Пришествием. Нам чуждается апокалипсический ритм времени. К Началу мы устремляемся сквозь Конец» [4, с. 9]. Сразу заметно, что это особого рода мироощущение преисполнено ярко оп-

тимистическими, приподнятыми настроениями. Даже апокалипсическое веяние приобретает окраски неудержимого эмоционального подъема. Этот бьющий оптимизм склоняет писателя к убежденности в наступлении ослепительно-светлого будущего, хоть после конца света, в основе которой (убежденности) лежит телеологическая мысль человеческой истории. В сущности такие настроения не сродни трагизму, который в корне определяет философию Ницше. Поэтому во «2-й Симфонии» существенное противоречие между телеологией и вечным возвращением оказывается в зародыше, не проявляясь наружу с полнотой напряжений. Однако с 1903 г., по мере усиления чувства разлада внутреннего мира с внешним, потаенное в себе противоборство диады постепенно эксплицируется и в конечном счете приводит целостность сознания писателя в расщепление и дисгармоничность. В этом свете первое произведение, ознаменовавшее литературный дебют Белого, уже предвещает, пророчествует направление течения всей его духовной жизни.

Литература

1. Alexandrov V. E. *Andrei Bely: The major Symbolist Fiction* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1985).
2. Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах. Пг., 1922. Т. 1. С. 73–90.
3. Бахтин М. Запись лекций М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе; Публ. С. Бочарова, комм. Л. Силард // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 1983. № 29. С. 221–243.
4. Белый А. Воспоминания об Александре Блоке // Эпопея. М.; Берлин, 1922–1923. № 1–4.
5. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996.
6. Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990.
7. Белый А. О художественной прозе // Горн. М., 1919. Кн. 2–3. С. 49–55.
8. Белый А. Симфония (2-я, драматическая) // Белый А. Собр. соч.: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 273–376.
9. Keys R. *The Reluctant Modernist: Andrei Bely and the Development of Russian Fiction 1902–1914* (Oxford: Clarendon Press, 1996).
10. Лавров А. Андрей Белый в 1900-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
11. Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–171.
12. Набоков В. Николай Гоголь // Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. Кишинев: Литература артистикэ, 1989. С. 537–631.
13. Szilárd L. Орнаментальность / Орнаментализм // *Russian Literature*. Amsterdam, 1986. Vol. 19. С. 65–78.
14. Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 1967. № 13. С. 311–322.
15. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996.
16. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого: Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. С. 101–130.
17. Шкловский В. А. Белый // Русский современник. Л.; М., 1924. № 2. С. 231–45.
18. Эллис (Л. Л. Кобылинский). Русские символисты. Томск: Володей, 1998.