

РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПА
Философская мистерия в романе А. Белого “Серебряный голубь”

ПЕРВЫЙ РОМАН Андрея Белого часто связывают с неомифологическим движением в искусстве и литературе XX в. Это, конечно, справедливо. Однако было бы наивно думать, что концепционная сторона прозы Белого ограничивается сугубо эстетической задачей реанимации архаического мифа или создания нового современного мифа на основе традиционного. По-видимому, замысел Белого гораздо шире: в “Серебряном голубе” мифологически осмысливается сама мифическая реальность. Это своего рода метамиф, “миф мифа”.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТОПОГРАФИЯ

Пространство “Серебряного голубя” имеет довольно четко артикулированную символическую структуру. Уже в предисловии автор указывает на антитезу Востока и Запада как на основную проблему всего романа (“Серебряный голубь” мыслится как часть трилогии “Восток или Запад”). Эта антитеза воплощена в противопоставлении двух точек (село Целебеево и усадьба Гуголево); их взаимосоотнесенность образует своего рода горизонтальную ось, задающую семантику пространства в романе. От Гуголева эта ось простирается на Запад в направлении Петербурга, откуда являются и главный герой Дарьяльский, и дядя его невесты Катеньки Гуголевой барон Тодрабе-Граабен; от Целебеева она устремляется на Восток, сначала через деревню Грачиха, а затем через провинциальный город Лихов, где оканчивается земной путь Дарьяльского, и уходит в бесконечность, где непрерывно маячит медленно приближающаяся человеческая фигурка. Символический центр этой оси — деревня Кобылья Лужа, где происходят важнейшие события романа, связывающие Петра Дарьяльского с сектой “голубей”. Центр обозначен древним дубом, состоящим почти целиком из одного дупла. У подножия этого дуба Дарьяльский встречается с Матреной. Дуб, маркирующий центр символического пространства, несомненно, выполняет функцию мирового дерева (см., в частности, указание на его необыкновенную древность¹). Горизонтальная ось пространства романа предстает перед нами как *ось земли*.

Вся структура пространства, развертывающаяся на оси земли, держится на бинарных противопоставлениях, а действие романа строится на постепенном выявлении и раскрытии второго, вертикального измерения (выходом в него и венчается история главного героя), которое осуществляется как разрешение смыслового напряжения, порождаемого многочисленными символическими оппозициями. Для того чтобы понять смысл этого развертывания, прежде всего необходимо разобрать основные оп-

позиции, маркирующие полюса символического пространства “Серебряного голубя”.

ОСНОВНЫЕ ОППОЗИЦИИ

Для упорядочивания системы бинарных оппозиций, наслаивающихся на первичную антитезу Востока и Запада, удобно выделить два основных кода, применяемых Белым при формировании концепции романа, — собственно мифологический и философский (при этом, конечно, не следует забывать, что в самом тексте романа применение обоих кодов тесно переплетено).

Аполлон и Дионис

Собственно мифологический пласт “Серебряного голубя” неразрывно связан с античной мифологией. Основная мифологизирующая концепция романа — вынашиваемая главным героем Дарьяльским мысль о том, что “в глубине родного ему народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина — древняя Греция” (С. 82). В соответствии с этой интуицией все пространство романа должно предстать перед нами как символически изображенная античность, произрастающая и внутренне развивающаяся на русской почве. При этом принципиальное значение для всей структуры романа имеет концепция античности, ставшая в известном смысле нормативной и архетипической для всей европейской культуры рубежа веков и для русской культуры Серебряного века в частности. Это сформулированная Ницше в “Рождении трагедии...” идея трагической культуры. Особое отношение Белого к Ницше и прежде всего к предложенному им толкованию античности общеизвестно, поэтому неудивительно, что концепция античного духа как противоречивого единства аполлоновского и дионисийского начал выдвигается в качестве базовой модели при построении структуры романа.

Связь Гюголева и Целебеева соответственно с Аполлоном и Дионисом прослеживается как на уровне общих метафор, так и на уровне многочисленных деталей, носящих характер мифологических отсылок.

Прежде всего необходимо указать на общий смысл противопоставления начал, воплощенных в образах Гюголева и Целебеева. Гюголево — царство порядка, покоя, гармонии, всякого рода устроенности и соразмерности. Целебеevo, напротив, рисуется как царство стихии, дикого неудержимого жизненного порыва, экстатического исступления.

Гюголево — разумно организованная усадьба, выстроенная по определенному плану, разнообразно украшенная и вообще эстетически оформленная. Огромную роль в образе Гюголева играют искусства: зодчество, скульптура, живопись, инструментальная музыка (напомним, что Аполлон — покровитель искусств и водитель муз). Центром усадьбы является

большой белый барский дом с колоннами, немедленно вызывающий ассоциации с идеальным классицистическим образом, отсылающим к античному прототипу. Вообще настойчиво подчеркиваются отсылки к классицистскому, винкельмановскому восприятию античности. Из окна центральной залы видны “лужайка и клумба с безголовым нагим юношей, склоненным над камнем и подымавшим свой желтый, поросший плесенью локоть” (С. 67). Дом изобилует произведениями живописи, причем представлены жанры, характерные для эпохи классицизма (парадный и полупарадный портрет, натюрморт, батальная картина, аллегорический пейзаж с участием персонажей греческой мифологии, архитектурные фантазии и т. д.).

Находящийся в доме рояль вызывает ассоциации с лирой, одним из неизменных атрибутов Аполлона. Не случаен и подбор упоминаемых в описании Гюголева книг: в шкафу стоят “Флориан, Поп, Дидерот и отсыревшие корешки Эккартсгаузена” (С. 67–68) — все это опять же авторы, значимые для эпохи Просвещения (особенно симптоматично упоминание Александра Попа), — а Катя Гюголева держит в руках томик Расина, автора классицистских трагедий на античные сюжеты. Барский дом окружен тщательно ухоженным садом, а поблизости от него расположено прозрачное озеро. Многочисленными лейтмотивами в описании Гюголева и его обитателей нарочито подчеркивается его светлая природа (Аполлон — бог солнечного света); эмблематический цвет Гюголева — белый.

Совершенно иначе выглядит Целебеevo. Оно не имеет ни четко очерченных границ, ни структуры; расплываясь в пространстве, оно незаметно сливается с природной стихией леса: “От избы к избе, с холма да на холмик; с холмика в овражек, в кусточки: дальше — больше; смотришь — а уж шепотный лес струит на тебя дрему” (С. 18). Озеру в окрестностях Гюголева здесь соответствует болото. Всячески подчеркивается беспорядочность, неустроенность, стихийная нерегулярность. Важной привилегированной точкой в пространстве Целебеева выступает чайная — место беспорядочного разгула и неудержимого пьяного веселья. Эстетическое измерение целебеевского “жизня-бытья” образовано хоровым пением, пляской, хороводом — все это, конечно, искусства дионисийские (параллелью этой компоненте образа Целебеева служат отнюдь не только иронические слова Белого из статьи 1908 г. “Театр и современная драма”: “Почему хоровод в любом селе не оркестра?”²). Антитезой гюголевскому роялю выступает гармоника, звуки которой постоянно сопровождают целебеевские гулянья. Противопоставление мягкого звучания рояля (струнные) и резких, визгливых звуков гармоники (духовые), возможно, отсылает к противопоставлению лиры и флейты в известном античном сюжете о состязании Аполлона с сатиrom Марсием. В противоположность чистоте и свету Гюголева, в описании Целебеева постоянно подчеркиваются грязь, пыль, нечистота; эмблематический цвет Гюголева — красный (цвет крови и вина).

Этот набор лейтмотивов дополняется неисчислимыми деталями и подробностями. В текст романа в изобилии введены указания на связь с Аполлоном и Дионисом персонажей, соотнесенных с соответствующими частями пространства. Приведем только некоторые из них.

При упоминании о Кате Гуголевой настойчиво повторяется эпитет “светлая”; у нее “лебединая шея” (С. 80; Аполлон и лебеди — один из самых популярных мотивов в эстетической разработке образа Аполлона). В начале романа она выступает по отношению к поэту Дарьяльскому в роли музы, а в финале о ней вскользь говорится, что после бегства Дарьяльского за ней начал ухаживать корнет Лавровский (С. 202); лавр — непреходящий атрибут Аполлона. Еще более наглядна связь с Аполлоном самого гротескного героя романа — барона Тодрабе-Граабена. В фамилии барона содержится указание на ворона (Rabe), который в античной мифологии является спутником Аполлона (вообще “что-то грустно-воронье” (С. 155) есть во внешности всех Тодрабе-Граабенов). Барон — сенатор “по юридической части”, причем подчеркиваются его особые таланты в данной области (“юрист он был действительно замечательный — хладнокровный, уравновешенный, стойкий” — С. 159). Эта деталь отсылает не только к Аполлону (Аполлон — бог-законодатель), но и к римскому культу формального права, вообще к идее формы в широком смысле этого слова. Отмечается и незаурядное красноречие барона (риторика тоже находится под покровительством Аполлона). В начале романа Дарьяльский, проживающий в Гуголеве, ведет со своим другом Шмидтом ученые беседы “о жуке Аристофана и все о каком-то Вилламовице-Меллендорфе” (С. 69). Последнее интересно не только потому, что подчеркивает классицистские устремления Дарьяльского, но и потому, что упоминается именно Вилламовиц — автор известной в начале века работы о культуре Аполлона, в которой делалась попытка доказать негреческое, малоазийское его происхождение.

Связь с Дионисом обитателей Целебеева, как играющих большую роль в сюжете романа, так и второстепенных, тоже маркирована разнообразными аллюзиями. Так, в жизни Целебеева огромную роль играют вино и винопитие (в античной мифологии вино — кровь Диониса, священный напиток, дарующий божественное безумие), в то время как в Гуголеве вина не пьют, а некоторые его обитатели (Катя и ее бабушка) вообще питают к нему отвращение. Связь с вином и грязью, в противоположность гуголевской трезвости и чистоте, в еще более гротескно усиленном виде воспроизводятся в описании города Лихова, центром которого является винный завод, а все жители делятся на две категории — любителей грязи и любителей пыли (С. 52). Среди второстепенных персонажей весьма интересен целебеевский поп, регулярно впадающий в хмельное неистовство и пускающийся в пляс.

Не меньшую роль в характеристике Целебеева играет и эротический экстаз, также имеющий дионисийскую природу. С эросом связана оппо-

зиция двух главных женских персонажей романа — Кати и Матрены: в первой всячески подчеркивается девическое, девственное, целомудренное начало, а во второй, напротив, — женское, бабье. Вся линия секты “голубей” построена на эросе. Но эротические мотивы в романе связаны не только с ней. Те или иные формы эротической устремленности присущи большинству второстепенных (т. е. непосредственно не связанных с линией “голубей”) персонажей, имеющих отношение к Целебееву и Лихову, — генералу Чижикову, купцу Еропегину, Степану Иванову и т. д. Напротив, мир Гуголева совершенно десексуализирован. Катя с ужасом и отвращением думает о возможной связи ее жениха с другими женщинами, которых он может найти в Целебееве, а во время прогулки в испуге пресекает эротические поползновения Дарьяльского: “Петр, довольно: как забилось твое сердце!.. Петр, довольно: у тебя сердцебиение!..” (С. 97).

Значимое отсутствие эротической компоненты играет большую роль в описании семейной истории Тодрабе-Граабенов. Один из предков барона, Александр Павлович, “последние три года просидел безвыходно в спальне, куда к нему приводили дворовую девку, Сашку, которую Александр Павлович с необыкновенной нежностью поглаживал по плечу, но и только: ей-Богу, только и всего! Сашка же ежегодно рожала детей от прохожих (т. е. не местных! — П. Р.) парней; всего удивительнее, что Александр Павлович был твердо уверен, что эти дети — его дети...” (С. 156). Сам барон, решивший жениться лишь после того, как потерпело крах его инцестуозное влечение к родной сестре, “при выборе жены руководствовался двумя признаками: во-первых, жена его должна была вовсе молчать; во-вторых, волосы ее должны были быть тонки как лен...” (С. 157). Десексуализирован и внешний облик барона: у него “бесполое лицо” (С. 143). Апофеозом десексуализации в семье Граабенов является бабушка, вызывающая ассоциации с пушкинской графиней из “Пиковой дамы”.

Менее явные аллюзии на Диониса есть в образе Кудеярова. Прежде всего обращает на себя внимание его имя (Митрий), отсылающее по греческому корню к Деметре, а паронимически — к Митре. Последний в позднегреческой мифологии прямо отождествлялся с Дионисом. Что же касается Деметры, то хотя ее связь с Дионисом несколько более сложна и менее очевидна, однако посвященные ей Элевсинские мистерии, которыми Белый глубоко интересовался, в идейном контексте Серебряного века воспринимались как имеющие глубокую общность с дионисийским культом (наглядный тому пример — исследования Вяч. Иванова по дионисийской религии, опубликованные за несколько лет до окончания “Серебряного голубя”). Столяр Кудеяров является подлинным вдохновителем вершимых “голубями” эротических мистерий. Именно он “наложением рук” переполняет Матрену магико-эротической силой, неудержимо притягивающей Дарьяльского. Аллюзией на ближневосточную параллель Дионису можно считать имя основного лиховского персонажа Сухорукова: “Сидор” (т. е. “Исидор”, “дар Исиды”) отсылает к мифу об

Озирисе, который также отождествлялся в эллинистической мифографии с Дионисом).

Смерть и рождение

Все приведенные мифологические аллюзии (а это лишь малая часть всех отсылок, обнаруживаемых в тексте) выявляют для нас цельную концепцию, в основе которой постепенно проступает гораздо более фундаментальная архаическая мифологема, связующая полюса символического пространства “Серебряного голубя” в неразрывное единство и обнаруживающая их органическую связь. Это мифологема земли. Тема земли естественным образом наслаивается на тему эроса благодаря синкретическому сращению в образе земли мотивов смерти и рождения. Лежащие на одной горизонтальной оси, оси земли, аполлоническое Гуголево и дионисийское Целебеево выступают как два ее лика — умерщвляющий и рождающий, приемлющий и плодоносящий. В связи с этим невозможно не напомнить о важнейших элементах орфической мистериальной разработки образов Аполлона и Диониса — учении о тождестве Аполлона и Диониса и представлении о глубинной связи обоих названных богов с Аидом, доводимом почти до отождествления всех троих.

Наиболее наглядно связь мотивов земли и смерти в образе Гуголева выражена в этимологии фамилии Тодрабе-Граабен (*нем.* der Tod “смерть” + der Rabe “ворон” + das Grab “могила”, ср. graben “копать”, “рыть”, Grabmal “гробница”). В этом контексте ворон выступает в своей наиболее архаической функции, как посредник между жизнью и смертью. Аналогичную функцию в архаической мифологической символике выполняет и другая птица, эмблематически связанная с Гуголевым и с образом Кати, — ласточка (С. 80). Во время рыбной ловли Петр Дарьяльский видит ласточку, прилетающую с той стороны пруда, т. е. из Гуголева, и возвращающуюся обратно (С. 165; ср. С. 186). По указанию В. Н. Топорова³, в архаическом мифе ласточка, прилетевшая из-за моря, часто выступает в роли посланницы из царства мертвых и предвещает смерть. Таким образом, явление ласточки одновременно маркирует Гуголево как царство смерти и предвещает гибель самого Дарьяльского.

Связь с темой смерти обнаруживает и лейтмотив Катиной девственности. Мало того, что ей противопоставляется плодоносящая способность Матрены. В эпизоде, где Катя с отвращением размышляет о винопитии и возможных любовных связях Дарьяльского, ее ужас характеризуется как маленькая смерть, свершающаяся в молодой душе (С. 71). Интересен эпизод, в котором Петр размышляет о Кате и окружающей пейзаж предстает ему напоминающим лицо мертвеца (С. 200).

Образы смерти встречаются в пейзажных зарисовках Гуголева: “В гуголевском парке мертво...” (С. 128). Мертвенность подчеркивается во внешнем облике и поведении баронессы — Катиной бабушки: “Вдали, на

дорожке сада, среди ветвей, теней, в тень взлетающих нетопырей, безжизненно проходила баронесса, опираясь на трость: оловянные ее тупые глаза и ее обвислый рот — все говорило о том, что разрушается старуха, разрушается, что дни ее давно сочтены, что мрак ночи вечной, к ее прилипнув глазам, уже смотрится в душу, зовет” (С. 155). Соединение девственности с нахождением в царстве смерти придает Кате Гуголевой сходство с Корой-Персефоной, плененной Аидом (примечательно, что М. Евзлин усматривает отзвуки мифа о Деметре и Персефоне в “Пиковой даме”⁴, которая явно служит одним из источников описания взаимоотношений Кати и баронессы).

В противоположность Гуголеву, Целебеево всячески связывается с символами плодородия и плодоношения. На связь имени Кудеярова с Деметрой уже указывалось. Черты архаической богини-матери, несомненно, приданы Матрене: “...все те черты не красу выражали, не девичье сбереженное целомудрие; в колыханье же груди курносой столярихи, и в толстых с белыми икрами... ногах, и в большом ее животе, и в лбе покато и хищном, — запечатлелась откровенная срамота...” (С. 123). По наблюдению И. Беккера, связь плодородия и материнства подчеркивается ее отчеством “Семеновна”, вызывающим ассоциации с семенем⁵ (кстати, такое же отчество носит медник Сухоруков). Важен в образе Матрены и безусловно хтонический мотив оборотничества: она — “осклабленная звериха” (С. 124). Вместе с тем в основном сюжете, связанном с теургическими замыслами “голубей”, важны новозаветные коннотации темы рождения и плодоношения. Матрена выполняет здесь функцию своего рода пародийной Богоматери. Параллели с Богородицей подчеркиваются не только тем, что Матрене отводится роль главного действующего лица в мистерии воплощения Духа-Голубя. Ее собственное имя — простонародная, сниженная версия имени “Мария”, а ее “сожитель” столяр Кудеяров выступает в роли пародийного же Иосифа (так, в разговоре с нищим Абрамом он сокрушается: “я — стар; ...женское естество — не по мне: вот молиться — помогают; ...голубиное чадушко — не от семени моего, — от иного, чужого...” — С. 47; ср. Мф. 1; 18–25).

Пародийно сниженные черты хтонического божества приданы ликовской покровительнице “голубей” Фекле Еропегинной, которая сопоставляется с древнеримской богиней плодородия: “как богиня Помона, шествует умиленная Фекла Матвеевна среди даров лета благоприятных” (С. 149). Связь с плодородием ее мужа Луки Сильча опосредуется образом хлеба (Еропегин — мукомол, владелец множества мельниц в округе). Любопытна деталь, подчеркивающая непочтительное отношение целебеевцев к смерти: церковный сторож, наблюдая за дочерью целебеевского священника, склонившейся над могилой отца, ворчит: “Вырыть бы кости да опростать место, и так тесно, а тут еще кости беречь” (С. 22).

Синтетическим символом, собирающим все эти мотивы воедино, становится в “Серебряном голубе” символ поля, постоянно возникающий в

лирических отступлениях. Особенно значимо в этом отношении большое отступление в шестой главе в подглавке “Ловитва”: “Жить бы в полях, умереть бы в полях... Здесь промеж себя все пьют вино жизни... Скольких, скольких в тайне сжигает полевая мечта; о русское поле, русское поле! Дышишь ты смолами, злаками, зорями: есть где в твоих просторах, русское поле, *задохнуться и умереть*. ...Скольких сынов вскормило ты, русское поле; и *прозябли* мысли твои, что цветы, в головах непокойных сынов твоих... в душе они твои, о, поле... Не пройдет году, как пойдут бродить по полям, чтобы *умереть в травой поросшей канаве*” (С. 166–167; курсив мой. — П. Р.). С символом поля связаны детали, подчеркивающие совершающийся в пространстве между Гуголевым и Целебеевым взаимопереход жизни и смерти. Так, о местности, лежащей близ деревни Грачиха, что “посеред дороги от Целебеева к Лихову”, и недвусмысленно поименованной *Мертвый Верх*, говорится: “Мертвый Верх *пораспахали* Фокины да Алехины (жители Грачихи. — П. Р.); теперь вокруг — *пашня*; последний Аলেখин последнюю *изъезживает* полоску” (С. 63).

Таким образом, взаимоотношение Аполлона и Диониса Белый рисует как вечный круговорот рождения и умирания, как вращение круга жизни, как бесконечно разнообразное проявление амбивалентной хтонической мощи. Из этой мифологической интуиции вырастает основная коллизия романа: путь главного героя Дарьяльского мыслится как метафизический прорыв, как размыкание развертывающегося на горизонтальной оси круга и выход в принципиально иное, вертикальное измерение бытия.

Познание и творчество

Однако оппозиции символического пространства “Серебряного голубя” имеют наряду с мифологической также и чисто философскую семантику, которая во многом раскрывается через сопоставление символики романа с основными теоретическими построениями Белого, изложенными им в ряде работ того времени, когда вынашивался замысел “Серебряного голубя”. Для дешифровки содержащихся в романе философских отсылок особенно важны статьи из книги “Символизм” (1910), прежде всего пространственный трактат “Эмблематика смысла”, написанный в сентябре 1909 г. параллельно с “Серебряным голубем”.

Центральная проблема “Эмблематики смысла” — противоположность и взаимосвязь двух полюсов соотносительности человека с миром: созерцательности и активности, познания и деятельности, постижения и творчества. Ни один из них, по Белому, не самодостаточен, каждый указывает на другой, но в этом взаимоуказывании, носящем характер смыслового круговращения, выявляется потребность выхода в *символическое* измерение, надстоящее над обеими противоположностями и сплавливающее познание и творчество в жизненно-органическое ценностное единство. Такое

единство, собственно, и есть *символ*. “Сущность познания, как и сущность творчества, — пишет Белый — в их смысле; смысл же отсутствует и тут, и там; или же отыскание смысла и ценности жизни подкидываются: со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в познание; познание и творчество вытаскивают друг друга из одной бездны, в которую тем не менее оба они погружены”. “Так вертимся мы в *роковом колесе*... в условиях познания и творчества нет начала, объединяющего оба ряда, как и в условиях творчества не оказывается такого начала; это начало — постулат, объединяющий *то и это*; здесь, на *высотах*, где и познания, и творчества оказываются под нами... магия экстаза должна соединиться со льдом гносиса, чтобы постулируемое единство свободным утверждением превратит в самое условие познания и творчества; мы должны принять символ как воплощение...” (курсив мой. — П. Р.)⁶.

Внимательный анализ текста “Серебряного голубя” обнаруживает многочисленные указания на то, что Гуголево и Целебеево выступают в романе как символические воплощения полюсов познания и творчества.

В философском контексте по-новому прочитывается постоянно возникающий в связи с Гуголевым лейтмотив чистоты, получающий то лирическое, то гротескное наполнение. Первое сопряжено с Катей Гуголевой: само имя “Катерина” по греческому корню означает “чистая”, а эпитеты “ясная” и “чистая” настойчиво повторяются при ее упоминании. Те же эпитеты прилагаются и к Гуголеву в целом; так, Дарьяльский, вспоминая Гуголево перед началом первого радения с “голубями”, думает: “чисто там все и непорочно” (С. 188). Философский подтекст этих эпитетов становится ясен, если вспомнить, что именно они образуют базовые метафоры для характеристики истинного познания в новейшей европейской философии: “ясное и отчетливое” у Декарта и “чистое” у Канта.

Как известно, фигура Канта вообще очень будоражила воображение Белого. Его имя постоянно упоминается в теоретических статьях Белого; явными и скрытыми намеками на терминологию кантовской философии изобилуют “Симфонии”. Кантовские аллюзии играют большую роль и в “Серебряном голубе”; именно они опосредуют связь лейтмотивов чистоты, бесплодия и смерти с проблематикой познания. В теоретических опусах Белого именно три названных мотива образуют основу символического толкования фигуры Канта, олицетворяющей чистое созерцание, отвлеченное познание. Кант у Белого — “гениальный мертвец”, который “в своем кабинете был восьмым книжным шкафом среди семи шкафов своей библиотеки”; олицетворяемая им теория знания — “смерть слова живого”. Противоположность познания жизни воплощена в образе «Канта, пишущего “Критики”, закостеневшего в кресле»⁷. Кант становится символом смертоносной стерильности философского постижения: “С восторгом убираем мы теорию знания венками нашего почтения: ведь наша гносеологичность — последняя дань мертвецу; когда мы метафизики — мы мертвецов (философские системы) выкапываем из могил, когда мы назы-

ваем себя гносеологами, мы, наоборот: хороним мертвеца (философскую систему)...”⁸.

В контексте такого восприятия Канта проясняется смысл гротескного измерения темы чистоты, развертываемого в характеристике Тодрабе-Граабенов. “Особое стремление к чистоте” является родовой чертой Граабенов: отец барона помешан на носовых платках; его брат Варавва Павлович повсюду возит с собой некую интимную гигиеническую принадлежность; Агния Павловна моет все, что ни попадает ей под руку (примечательно, что эта патологическая чистоплотность становится причиной ее смерти). Та же любовь к чистоте свойственна Катиному дядюшке Павлу Павловичу. Все перечисленные детали — не что иное как иронически снижающая буквализация кантовского “*rein*”, играющего ключевую роль не только в заглавии, но и в тексте “Критики чистого разума” (напомним, что Кант говорит о “чистой чувственности”, “чистом разуме”, “чистой математике”, “чистом естествознании”, “чистых рассудочных понятиях”, “чистой философии” и т. д.).

Как иронические намеки на Канта могут быть истолкованы и другие черты образа жизни барона, указывающие на связь обитателей Гуголева с познанием и философией. Так, каждое утро после обмывания (!) он “отправлялся к себе в кабинет и писал, — что — оставалось тайной для всех: вероятно, какой-нибудь невероятный трактат, где готовились человечеству новые откровения по антропологии, философии, истории и общественным наукам” (С. 158; ср. в статье 1911 г. “Искусство” высказывание о Канте, который “превратил... линию личной жизни в точку кабинетного сидения”⁹). Интересно, что здесь употреблен термин “антропология”, введенный в обиход как обозначение особой философской дисциплины именно Кантом. К практической философии Канта отсылают нравственные воззрения барона: “...не в его принципах было читать наставления; и Павел Павлович предоставлял всем полную свободу действий; но эта свобода была пуще неволи; и так как понятия об опрятности были у него нестерпимые ни для кого, то уклонения в сторону от этих понятий вызывали быстрые его бегства из дому...” (С. 158; ср. высказывание Белого о Канте: “...хорошо было ему предписывать нормы морали, когда он убежал от всякой морали”¹⁰). “Полная свобода”, которая “пуще неволи”, — это, несомненно, иронически сниженная характеристика кантовского учения об автономной воле и об интеллигибельной свободе как сознательном следовании долгу. Настоячиво подчеркивается свойственная Тодрабе-Граабену причастность логосу, культивирование умозрения, отлитого в точную словесную форму. Барон — не только ритор, но и блестящий полемист: “логические послышки барона казались высоко нелепы; защищал же их он и развивал с железной логикой, с блеском, почти с вдохновением” (С. 159). Его приверженность слову-логосу воплощена в неодобрительном отношении к поискам Дарьяльским несказанной тайны: “...вот вы говорите о несказанном; стало быть, у вас в душе есть что-то такое, что вы не можете выска-

зать; <...> говорят о чреватом молчании, потому что не умеют членораздельно выражаться. Когда говорят о несказанном, это опасный симптом, это доказывает лишь то, что человечество впадает в скотоподобное состояние” (С. 169). Ту же функцию указания на логос выполняют гротескно поданные библиофильские склонности барона (ср. цитированное выше высказывание о книжном шкафе). В этом контексте ворон, упоминаемый в фамилии барона, прочитывается как эмблема мудрости (мудрость ворона — распространенный мотив античной литературы).

Помимо Канта образ Тодрабе-Граабена соотнесен с двумя другими значимыми для Белого философскими персонажами. Классификация людей, излагаемая им в разговоре с племянницей (“все люди делятся на паразитов и рабов; паразиты же делятся в свою очередь на волшебников или магов, убийц и хамов” — С. 154–155), представляет собой явную параллель на разделение сословий в “Государстве” Платона. Барон поясняет: маги — это священнослужители, убийцы — военное сословие, просто хамы — “люди состоятельные”, т. е. владеющие собственностью, а эстетические хамы — поэты, художники, писатели и проститутки (С. 155; ср. у Платона деление свободных граждан на философов, стражей и работников, из которых только последние могут владеть собственностью). Примечательна переключка граабеновской оценки поэтов с классификацией душ в “Федре” Платона, где поэты находятся на шестом месте (им уступают только ремесленники, софисты, демагоги и тираны). Рассуждения барона о панмонголизме (С. 169), конечно, имеют своим прототипом идеи Владимира Соловьева (пародийное переосмысление образа Соловьева играет большую роль в “Симфониях”). Кстати, Соловьев — еще один возможный адресат едкой иронии Белого по поводу свойственной философам любви к чистоте, — на сей раз не в метафорическом, как в случае Канта, а в буквальном, гигиеническом смысле этого слова (ср. свидетельство М. С. Безобразовой о маниакальной боязни Соловьева заразиться “дурной болезнью”¹¹).

Таким образом, цепь мотивов “форма — чистота — бесплодность — смерть”, в мифологическом контексте указывающая на Аполлона, одновременно образует широкий спектр философских аллюзий, отсылающих к познанию, созерцанию, умозрению.

Не менее многообразна семантическая игра, развертывающаяся в связи с Целебеевым как символическим воплощением противостоящего чистому познанию творчества. Конечно, творческие потенции Целебеева воплощены прежде всего в самом теургическом замысле “голубей”, направленном на магическое преображение мира. Но этот основополагающий символ Белый аранжирует множеством красноречивых деталей. Символика творчества в образе Целебеева наслаивается на уже выявленную нами символику рождения. Все значимые для повествования жители Целебеева так или иначе связаны с демиургической, преобразовательной активностью.

Средоточием символики творчества в романе является фигура Кудеярова. Фамилия его указывает на связь с магическими действиями, “кудесами”. Не случайна столярная профессия Кудеярова: она символизирует преобразующее и упорядочивающее воздействие на нерасчлененную материю (напомним, что термины античной философии, обозначающие материю, первоначально связаны с деревом). Так истолковывает свою профессию и он сам: “Естество што коряга: обстругаешь ты корягу; здесь рубанком, там фуганком — тяп, ляп, вот тебе и карап... Строить, брат, надо, строгать, — дом божий обстругивать...” (С. 46). Демургические функции столяра подчеркиваются и мифологическими аллюзиями. Многократно упоминаемая хромота (Кудеяров — “колченогий”) отсылает к Гефесту, богу—покровителю ремесел (в этом контексте Матрена выступает по отношению к нему в роли Афродиты, а Дарьяльский — в роли Ареса). Сходный мотив есть в образе Сухорукова: он медник, что роднит его с архаическим образом кузнеца—мага—демиурга. В сцене, живописующей теургическое “деланье”, Кудеяров сравнивается с пауком, выпрядывающим из себя световые нити (С. 172), — образ, связанный в мифопоэтической традиции с творческой деятельностью и вызывающий ассоциации с древнеиндийским образом Брахмы, ткающего из самого себя паутину мировых законов; ср. в Шветашватара упанишаде: “Кто, словно паук, нитями, возникшими из прадакханы, покрывает себя, следуя собственной природе, единый бог...”¹². Стоит отметить, что с образами Упанишад Белый был знаком (интерес к этому памятнику был, по-видимому, инспирирован теософской литературой, которая многократно цитируется в примечаниях к “Эмблематике смысла”).

Вместе с тем примечательно презрительное отношение Кудеярова к теоретическому знанию. О Дарьяльском он говорит: “...оттого што учился — ум за разум зашел” (С. 47). Сходным образом оценивает учение Целебеевский дьячок Александр Николаевич, с которым Дарьяльский отправляется на рыбную ловлю: “...иная от книги голова и просто балдеет. Вот хоть бы я: как книгу раскрою — пошли в мозгах писать турысы да белендрясы” (С. 165). Пренебрежительное отношение к знанию и учению вообще свойственно обитателям Целебеева. Единственный постоянно проживающий в Целебееве носитель сколько-нибудь отвлеченного рационального знания, “учительша” Шкуренкова — самый презренный человек в селе: “...кто станет обращать на учительницыны слова? И какая такая она власть?” (С. 28). Показательно, что в Гуголеве после бегства Дарьяльского “учительшу”, напротив, не только принимают (в отличие от попадьи), но даже угощают сладями, а Катя плачет у ней на груди, изливая свои сердечные тайны (С. 114).

Антитеза познания и действия отражена в деталях описания внешности женских персонажей, представляющих эти два начала. Смысловым средоточием лица Кати являются глаза (“из-под ресниц светят светлы ея далеких глаз” — С. 79) — инструмент зрения, созерцания (стоит напом-

нить, что от греч. θεωρῆω “смотреть” ведут свое происхождение термины “теория”, “теоретический”). Кстати, здесь тоже могут быть значимы кантовские аллюзии, поскольку “созерцание” — один из базовых терминов трансцендентальной эстетики Канта, столь потрясшей молодого Белого. В лице же Матрены прежде всего выделяется рот (“придавали этому лицу особое выражение крупные красные, влажно оттопыренные и будто любострастьем раз навсегда усмехнувшиеся губы” — С. 122) — орган активного и эротически окрашенного взаимодействия с миром, вбирания и претворения внешней физической среды.

Указание на оппозицию познания и творчества как один из основных кодов, с помощью которых строится система символики “Серебряного голубя”, открывает широкие возможности для установления конкретных соответствий между теоретическими рефлексиями Белого и миром созданных им образов. В приведенной в “Эмблематике смысла” весьма громоздкой и запутанной диаграмме “треугольник, образованный вершинами познания, творчества и их постулатом” символизирует восхождение ко все более высоким воплощениям ценности, соединяющей “огонь религиозного творчества и лед гносеологических исследований”, и включает в себя теорию знания, этику, теологию, метафизику, теософию и теургию в качестве промежуточных звеньев этого восхождения¹³. Трудно сказать, в какой мере соответствует этой диаграмме вся система символики “Серебряного голубя”, но очевидно, что между основными классификациями трактата и аллюзийным рядом романа имеется параллелизм. Так, фигура Тодрабе-Граабена через отсылки к Канту соотносится с теорией знания, из которой выводится этика, к Платону — с метафизикой, на основе которой разворачивается теология, к Соловьеву — с теософией, исходя из которой проектируется теургия; не случайно историко-философские аллюзии введены в текст романа именно в указанной последовательности.

В качестве другого примера можно указать на фигуру приятеля Дарьяльского, теософа Шмидта. Несомненно, Белый не случайно подчеркивает промежуточное положение Шмидта: он — единственный в округе дачник, т. е. горожанин, циклически перемещающийся то из Петербурга в Целебеево, то из Целебеева в Петербург. Шмидт олицетворяет то “роковое колесо”, о котором Белый говорит в цитированном выше фрагменте “Эмблематики смысла”, то метание в круге познания и творчества, которое не одухотворено органикой символа. Аналогично может быть прочитан другой, более гротескный образ химика-окультиста Семена Чухолки, который, по его собственному выражению, оказывается в Гуголеве, “идучи пехтурой в Дондюков” (С. 93), куда и отправляется после скандала в усадьбе.

Таким образом, при опоре на философские параллели и аллюзии “Серебряный голубь” может быть прочитан не только как символический роман, но и как роман о символе. История Дарьяльского — это путь рождения символа, путь обретения символического единства жизни, которое

Белый определяет как “единство ряда познаний в ряде творчеств”¹⁴. “Единство жизни — провозглашает Белый-теоретик, — в процессе нашего в нее погружения; только по мере того, как пересекаем мы зоны познаний и творчеств, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками, красками, образами”¹⁵. Именно этот процесс символически изображен Белым-художником в “Серебряном голубе”. Чтобы прояснить его смысл, обратимся теперь к истолкованию основного сюжета, развертывающегося в символическом пространстве романа в поле напряжения между его противоположными полюсами.

РОЖДЕНИЕ СИМВОЛА

Интерпретируя историю Петра Дарьяльского, надо иметь в виду, что все выявленные нами бинарные оппозиции в самой ткани текста находятся в тесном взаимопереплетении и постоянно наслаиваются друг на друга, так что практически каждая деталь в романе может получить одновременно несколько толкований с применением разных кодов. Фигура главного героя Дарьяльского выступает в пространстве “Серебряного голубя” как универсальный медиатор, опосредующий взаимодействие и взаимопереход всех противоположных начал. Таким образом, мифическое пространство романа образует своего рода смысловой космос, а прохождение этого пространства Дарьяльским развертывает в нем историческое измерение.

Четыре стихии

Мы уже отметили, что смысловая динамика мифического пространства между Гуголевым и Целебеевым циклична. Круговорот взаимопревращений Аполлона и Диониса, смерти и рождения, познания и творчества предстает как символическое изображение космического цикла. Этот космологический смысл динамики взаимоотношения полюсов мифического пространства проясняется через символику стихий.

В “Эмблематике смысла” Белый обращает внимание на универсальное значение символики четырех стихий (огня, воды, земли и воздуха) и в особом экскурсе разъясняет место этой символики в языке алхимии. Это указание побуждает внимательно отнестись к символическим функциям образов стихий в романе.

Анализ текста “Серебряного голубя” выявляет значимость символики четырех стихий для всей концепции книги. К четырем стихиям явно отсылает запись Шмидта: “все вещественное вычисляется числом четыре” (С. 133). С учением о стихиях связан один из аспектов символики числа четыре: четверо (Петр, Матрена, столяр и космач) участвуют в магическом “деланьи”, четверо (“большое темное пятно, топотавшее восемью ногами” — С. 229) — в убийстве Дарьяльского.

Образы стихий важны для маркировки полюсов символического пространства романа.

Преимущественная стихия Гуголева — вода: “...озером светлоструйным своим теперь оно глядит, Гуголево; но баюкает еще своим голубым поющее серебром озеро... и там, в озере — Гуголево; будто все как есть оно встало из-за дерев, с улыбкой загляделось потом в воду — и убежало в воду; и уже в воде оно — там, там” (С. 95). Вода прекрасно вписывается и в символику чистоты, и в символику смерти (ср. архетипическую связь воды и смерти, на которую указывал К. Г. Юнг).

Целебеево же устойчиво ассоциируется с огнем: в селе постоянно падит жаркое солнце; во время ночной грозы на него обрушивается поток молний (С. 105–106); у всех главных персонажей, связанных с Целебеевым, огненно-рыжие волосы; сторожем во время радений “голубей” остается сектант Иван Огонь, на лице которого почил “легкий отсвет геены” (С. 58; ср. в описании Матрены: “тайным каким-то огнем испепеленное лицо” — С. 122); отбытие Дарьяльского из Целебеева в Лихов знаменуется возгоревшимся пожаром и т. д. Через всю линию “голубей” проходит образ поглощающей Дарьяльского эротической страсти как “сладостного огня”.

Интересно сопоставить роль воды и огня в эротической метафорике романа, связанной с противопоставлением Кати и Матрены. В любовной сцене с Катей, разыгрывающейся у озера, Петр “себя потерял; в полузакрытые он ее заглянул очи, а теперь влажными пьет эти очи губами” (С. 97; курсив мой. — П. Р.). В аналогичном же эпизоде с Матреной он в ожидании свидания разводит в дупле дуба огонь, вся последующая сцена освещается желто-красным пламенем, а происходящее в момент кульминации эротического экстаза преобразование тел любовников описывается так: “их телеса пропали, *сгорели*: только одно *златотканое облако дыма раскурилось в дупле*” (С. 177; курсив мой. — П. Р.).

Земля и воздух выступают как стихии, связующие Гуголево и Целебеево и тем самым опосредующие взаимопереход воды и огня. Так приобретают символический смысл бесчисленные указания на взаимоперетекание стихий, встречающиеся в пейзажных фрагментах романа, например, последовательное чередование таких образов, как туман (смешение воды и воздуха), грязь и болотная слизь (смесь воды и земли), палящий зной (воздух, пропитанный огнем), пыль (смесь воздуха и раскаленной сухой земли) и т. п.

Те же образы выполняют важную функцию в описаниях психологических состояний центральных персонажей. Вот лишь один из множества примеров, демонстрирующий символическую плотность таких описаний. О Дарьяльском: “свет и души благородство отдал Кате, невесте своей, Дарьяльский, ибо жизни его она стала стезей; <...> в краткое, душу целующее мгновение жизненная его стезя стала *туманов стезей*, <...> миг рябой бабы — и свет и путь и его души благородство обратились... в

топь и в гнилое болото” (С. 65; курсив мой. — П. Р.). Помолвка с Катей наполняет душу Петра влажным воздухом (туманом), а первая встреча с Матреной, воплощением огня, сгущает этот туман до состояния полужидкой массы, своего рода переходного состояния между водой и землей (болото); ср., например, о нем же: “все дряхлое... наследство уже в нем разложилось: но мерзость разложения не перегорела в уже добрую землю” (С. 83; курсив мой. — П. Р.). Как тут не вспомнить любимого Белым Гераклита: “Душам смерть — воды рождение, воде смерть — земли рождение, из земли вода рождается, из воды — душа”¹⁶.

Множественно варьирующиеся образы превращения стихий несут огромную смысловую нагрузку. Они рисуют нам мир “Серебряного голубя” как античный досократический космос, в котором в бесконечном взаимодействии элементов свершается круговорот бытия. В этом контексте миссия Дарьяльского истолковывается как преобразование безличного античного космоса в историю живой личности. Вбирая в себя все противоречия космического процесса, Дарьяльский наполняет их личностным смыслом и развертывает в символический путь.

Вместе с тем символика стихий в романе имеет и другую группу коннотаций, связанную с языком алхимии. Как известно, в европейской оккультной традиции алхимический процесс мыслился как получение посредством трансмутации элементов загадочного символического объекта, именуемого “философский камень”. Алхимический процесс — одновременно и физический, и психический, так что философский камень — это и особая субстанция, и внутренняя сущность самого алхимика. Посредником взаимодействия четырех стихий выступает пятый элемент (“квинтэссенция”), со времен Аристотеля отождествляемый с эфиром. В алхимическом контексте символически прочитывается имя Дарьяльского (Петр — “камень”): он — и искатель, и объект поиска, и алхимик, и философский камень. Трагическая гибель Дарьяльского знаменует обретение сверхприродной тайны мироздания, получение философского камня. Не случайно, что непосредственно перед преобразованием Петр “проживает миллиарды лет” в эфире (С. 230) (эфир = квинтэссенция), причем это употребление слова “эфир” — единственное во всем тексте романа. Алхимический подтекст “Серебряного голубя” настолько богат, что мог бы стать предметом отдельного большого исследования.

Путь Дарьяльского

Прямая “Гуголево—Целебеево” развертывается в круг, точнее — в целую систему концентрических кругов (—Аполлон—Дионис—, —смерть—рождение—, —познание—творчество—, —воздух—вода—огонь—земля—), по которым и движется Дарьяльский. Смысл его поисков — прохождение всех этих кругов, собиране их воедино и внесение в их вращение нового вектора движения — вертикального. Дарьяль-

ский ищет те *высоты*, на которых возможно синтетическое сращение всех оппозиций, наполняющих напряжением проходное им пространство, в органическое единство без динамического взаимоперехода. Он ищет выход из природно-космического измерения в личностно-историческое, эсхатологическое (по указанию Л. Долгополова, фамилия “Дарьяльский” может быть связана с индоевропейским корнем **dhwet*, обозначающим дверь, проход, границу между двумя мирами).

Гибель Дарьяльского знаменует разрыв круга и раскрытие вертикальной оси, словно бы вырастающей из оси земли и рассекающей ее надвое, т. е. символическое преобразование круга — в крест; пройденный Дарьяльским путь с высоты этого символического креста превращается в восхождение по бесконечной спирали. Этот архетип находит близкое соответствие в написанной Белым в 1904 г. программной статье “Символизм как миропонимание”: “Характерно — если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг — вечное возвращение... Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая — это окружность круга с радиусом, равным бесконечности... В спирали совмещение прямой и круга... Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая — спираль низшего порядка, то она, в свою очередь, разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга”¹⁷.

По выявлении архетипической структуры “Серебряного голубя” жизненный путь Дарьяльского приобретает поистине всеобъемлющее символическое значение. В нем воплощены одновременно и мистерия вечного преобразования мира, и история человеческой культуры, и генеалогия познания, и становление индивидуального сознания. Все эти процессы, протекающие на различных онтологических уровнях, в своем завершении сходятся в одной точке неразличимости, в живом символе, обретающем воплощение в конкретной личности. Символическое единство жизни нельзя обрести: им нужно *стать*. “Образ символа, — провозглашает Белый, — в явленном Лике”¹⁸. Таким образом, в романе представлены в синкретическом единстве разные аспекты идеи символа.

Метафизический аспект

На первый взгляд, метафизический аспект истории Петра Дарьяльского имеет вполне очевидную богословскую основу — учение о Боговоплощении и крестной жертве. Однако следует иметь в виду, что Белый отнюдь не берет это учение догматически, а встраивает его как один из множества символических кодов в свои философские построения. «Символическое единство... венчает лестницу творчество, являясь нам в образе и подобии человека, — читаем в “Эмблематике смысла”, — вот почему ле-

стница человеческого творчества оканчивается уподоблением человека этому единству; говоря языком религий, творчество ведет нас к Богоявлению; мировой Логос принимает Лик человеческий». Когда «пирамида познаний пройдена, как и пирамида творчества», когда в точке символического единства «жизнь мира проносится пред нами, и мы вспоминаем все, что уже познавали, и все, что творили», то «мы понимаем, что в нашем странствии за смыслом и ценностями символически отразилась жизнь вселенной»¹⁹. В контексте этих и множества подобных высказываний Белого «Серебряный голубь» может быть прочитан как развернутая в символах метафизическая конструкция, как онтология символа.

Мироздание, по Белому, разворачивается на двух взаимозависимых уровнях — космическом и символическом. Соединение этих уровней, посредничество между ними, сообщающее миру личностно-историческое измерение, есть единственное подлинное предназначение человека. Однако осуществление этого предназначения есть неизбежно трагически-жертвенный путь, *imitatio Christi*. «Мы должны воплощать Христа, как и Христос воплотился, — пишет Белый в статье 1903 г. «Священные цвета». — Пройти сквозь формы «мира сего», уйти туда, где все безумно во Христе, — вот наш путь»²⁰. Всякий раз, когда такой акт осуществляется, в мире задается новый порядок связей, открывается новый закон, разворачивается новое пространство свободного движения. Каждая такая точка — одновременно и новое творение, и новое Боговоплощение, и новый апокалипсис (отмеченное И. Беккером деление романа на семь глав²¹, вероятно, отсылает одновременно к семи дням творения, к Страстной неделе и к снятию семи печатей в Откровении Иоанна). Мир — не только космос, не только история, но цепь прорывов из природы — в свободу, из космоса — в историю. Такое вечное порождение исторического — космическим, вечное снятие космического — историческим и есть символ.

Онтологический смысл истории Дарьяльского, сконцентрированный в идее космического жертвоприношения, раскрывается через многочисленные мифологические параллели. В Дарьяльском синкретически сращиваются образы умирающих и воскресающих богов — Диониса, Загрея, Осириса, Адониса, Христа. Приведем в качестве примера многократно комментированный эпизод: Дарьяльский перед первым свиданием с Матреной увенчивает себя еловым венком, который выступает одновременно и как атрибут вакханты, и как терновый венец (С. 116). Аналогичная деталь — трость с набалдашником, которую Дарьяльский держит в руке, выходя к Сухорукову, и которой его избивают убийцы: это одновременно и дионисов тирс, и редуцированный крест, и один из атрибутов крестных мук Иисуса (ср. Мф. 27, 29–30: «И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость... И плевали на него и, взявши трость, били Его по голове»). В облике Дарьяльского то и дело проступают образы трагических античных героев — Орфея (как и Орфей, Дарьяльский — поэт, служитель Аполлона, завлекаемый и рас-

терзываемый дионисийскими адептами), Прометея (к знаменитому титану отсылает эпизод, в котором магически порожденный во время радения голубь-ястреб расклеывает Петру грудь — С. 191).

Евангельские аллюзии по мере приближения Дарьяльского к гибели становятся все более явными. На фоне пожара, предвещающего отбытие Петра в Лихов, появляется «тощенькая фигурка, вся в белом... с высоко на огонь воздвигнутым запрестольным крестом» (С. 212). Вся подглавка «О том, что ему сказала заря», в которой душевное смятение Дарьяльского сменяется решимостью добровольно принять на себя бремя страдания («Все-все-все унесу: все-все-все-все-все-все» — пробормотала струйка у его ног. — Я и сам понесу...» — С. 214), вызывает ассоциации с молением о чаше.

Особенно многообразны новозаветные параллели в финальных сценах. Сопоставление Дарьяльского с Христом выливается в скрытое цитирование: «Своим криком и приглашением над ним *исполнить задуманное* он себе как бы сам под прожитой жизнью подписывал: «смерть»» (С. 229). В образе его губителя Сухорукова все явственней подчеркиваются черты дьявола. Сухоруков — «мещанин», который «способен на всякую гадость, какую только ни измыслит человеческий род» (С. 197–198), «нуль», «нулевой» (С. 207; ср. рассуждения о черте как мещанине в статьях Д. С. Мережковского «Грядущий хам» и «Тоголь и черт»), воплощение непомерной гордыни (трижды повторяются его слова «я еще умней себя не встречал»), подстрекатель и провокатор («вы без меня, вы сами с усами, — подуськивает столяра четвертый» — С. 204), проповедник нигилизма и имморализма («греха нет: ничаво нет — ни церкви, ни судящего на небеси...» — С. 206); его эмблематический цвет — серый (ср. в статье Белого «Священные цвета»: «Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла»²²) и т. д. Лихов трактуется как призрачный «город теней», царство мертвых, ад (ср. указания на обилие пыли в Лихове с высказыванием Белого в «Священных цветах»: «Это и есть черт — серая пыль, оседающая на всем»²³). Четверо убийц напоминают о четырех всадниках Апокалипсиса. В распутной Аннушке-Голубятне сначала проступают черты Марии Магдалины, а затем Дарьяльский посмертным зрением прозревает в ней скорбящий лик Богоматери («какое-то бледное над ним склонилось лицо, темным покрытое платом; и с того лица на его грудь капали слезы, а в вознесенных руках этого грустного лица, как водруженное распятие, медленно опускалось тяжелое серебро» — С. 230).

Конечно, все эти отсылки бессмысленно интерпретировать строго богословски. Для Белого Боговоплощение в узкотеологическом смысле — символ Символа: «в понятии о Символе мы самое божество обуславливаем символами... Сам Символ, конечно, не символ; понятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение»²⁴. Таким образом, на уровне метафизического толко-

вания символ предстает в романе Белого как вечно творящее и вечно творимое единство вертикальной и горизонтальной осей, как взаимопроникновение имманентного и трансцендентного, которое связует различные онтологические уровни и скрепляет мироздание в смысловое целое, но вместе с тем оставляет его открытым бесконечному обновлению воплощенного смысла.

Культурологический аспект

На другом уровне прочтения процесс, изображенный в “Серебряном голубе”, предстает как модель функционирования и развития человеческой культуры. За фабулой романа отчетливо просматривается определенный историко-культурный архетип — процесс вызревания христианского откровения в глубинах античности. Но для Белого раскрытие христианства в истории — не уникальное событие, а тоже своего рода символ Символа (на сей раз культурологический), т. е. универсальная модель развития культуры, заново реализующаяся в каждый момент времени и в каждой точке пространства. Не только каждая эпоха, но каждая традиция (в том числе и все исторические формы христианства) и даже каждое конкретное *hic et nunc* в истории культуры, по Белому, имеют внутри себя свою античность и свое христианство, своих Аполлона и Диониса и своего Христа.

Эта идея (несомненно, имеющая романтический генезис и восходящая к Ницше, а через него — к ранним романтикам) дается в “Серебряном голубе” не только в виде открытой декларации при изложении размышлений Дарьяльского о России как новой Греции. Она воплощена в содержащихся в фигуре Дарьяльского историко-культурных отсылках. Самая значимая среди них — сопоставление Дарьяльского с Ницше, которого Белый, в свою очередь, расценивает как Христа современной культуры (см. его программную статью 1908 г. “Фридрих Ницше”). К Ницше отсылают классико-филологические интересы Дарьяльского; в разговоре со Шмидтом он говорит: “Мы, филологи, любим исконное...” (С. 133); ср. заглавие известной работы Ницше “Мы, филологи”. Роман изобилует скрытыми реминисценциями из “Так говорил Заратустра” (ср., например, сцены “деланья” и описание “священного восторга” Дарьяльского с главой “Песнь опьянения” в поэме Ницше). Примечательно, кстати, что в рассказе о прошлом Дарьяльского в списке читанных им авторов, куда входят Маркс, Лассаль, Конт, а затем Беме, Эххарт, Сведенборг (реестр, значимый именно для интеллигентских исканий рубежа веков) Ницше отсутствует. Косвенно Дарьяльский соотносится с Ницше и через аллюзию на образ Кириллова из “Бесов” Достоевского (сцена “священного восторга” Дарьяльского во время второй “ловитвы” почти буквально воспроизводит аналогичное откровение Кириллова: “Ничего: надо только понять, что все ничего... И мушка, и мушка тоже — хорошо!” — С. 184).

Другая возможная параллель Дарьяльскому — Лев Толстой. Их сближает прежде всего сам мотив бегства, стремления вырваться из круга усадебной культуры, тяги к опрощению; образ барина-подмастерья, нанявшегося в работники к Кудеярову, неизбежно вызывает в памяти проповедь Толстого (в статьях Белого 1903–1909 гг. многократно подчеркивается особое значение этой проповеди как попытки соединить рефлексию и творчество в акте жизненного выбора). Можно найти и другие, менее явные отсылки (например, к Данте: Шмидт в этом контексте выполняет роль Вергилия, а Аннушка-Голубятня предстает посмертному взору Дарьяльского как Беатриче).

Сопоставляя фабулу “Серебряного голубя” с культурфилософскими построениями Белого, можно сказать, что в романе развернута вполне оформившаяся культурологическая интерпретация символа. В культурологическом аспекте символ выступает как воплощение трансцендентной по отношению к культуре нормы смыслового единства культуры в акте житнетворческого утверждения этой нормы через жертву. Поэтому житнетворческая жертва — не как идея, а как всякий раз заново осуществляемый личностный акт — составляет средоточие культуры.

Вся культура в целом, в ее развитии, в ее внутренней динамике, в ее истории — это тоже, по Белому, символ Символа. Но именно поэтому внутреннее строение культуры, как и внутреннее строение мира, органично: каждый ее фрагмент воспроизводит внутри себя целое в его становлении и в его структуре. Тем самым выявляется еще одна важная особенность концепции Белого: культура мыслится им как кристаллизация личностного житнетворчества в результате иерархического соподчинения всех ее имперсональных, объективированных знаковых форм персонифицированному смыслу. Культура, по Белому, — система процессов персонификации смысла. Поэтому логически реконструировать в понятиях ее строение — то же самое, что развернуть в образах ее историю (идея, положенная в основу “Эмблематики смысла”): логика — символ истории, история — символ логики, то и другое вместе — “символ Символа”.

Антропологический аспект

В свете всего сказанного вполне очевиден и третий аспект интерпретации символа, значимый для понимания “Серебряного голубя”, — антропологический. Точка рождения живой личности как универсального символа, как персонифицированного смысла, составляет и метафизический центр мироздания (такой центр, который всякий раз оказывается там, где это событие свершается; ср. проанализированное М. Элиаде мифологическое представление о центре или оси мира как центре священного пространства, всякий раз полагаемом особым сакральным актом²⁵), и смысловую ось культуры. Таким образом, процесс становления личности, взятый как опыт конкретного индивида, в свернутом виде содержит в себе и ис-

торию мироздания, и историю культуры, и логику развертывания познавательных и творческих потенциалов человечества.

«Личность, — пишет Белый в статье 1909 г. “Пророк безличия”, — в соединении двух начал: безличной силы действия (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т. е. духа Аполлона). Соединение двух начал в душе человека противопоставляет его, как личность, безлично несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героем) возникает борьба. Герой борется с ночью безобразного, но и с мертвым образом жизни он борется тоже»²⁶. Через призму этой проблематики история Дарьяльского прочитывается как изображение индивидуации. В Дарьяльском происходит мучительный процесс вышелушивания подлинного ядра личности из бесчисленных скорлуп объективированных переживаний. «Преображение в переживаниях наших, — пишет Белый в статье 1908 г. “Песнь жизни”, — развертывает единый, сам в себе цельный путь. На этом пути в преображении видимости постигаем мы свое преобразование»²⁷. Символ выступает здесь как императив органической цельности личности, а воплощение символа — как обретение такой цельности.

Эту общую для всей романтической и неоромантической мысли схему нетрудно спроецировать и на аналитическую психологию Юнга, и на древневосточные мистико-аскетические учения (в теоретических работах Белого то и дело встречаются упоминания о йоге и даосизме), и на всевозможные концепции гностического типа. Нет смысла множить подобные параллели. Важно лишь отметить, что и здесь Белый ни одно из возможных категориальных оформлений антропологии не берет как догматическую основу, а стремится сконструировать их общий архетип и дать синтетическое изображение этого архетипа.

ИТОГИ

Главное и поистине поразительное свойство “Серебряного голубя” — то, что в картине, нарисованной Белым, все разделенные нами аспекты содержатся друг в друге: индивид предстает как вещный и знаковый микрокосм, космос — как жертвенный путь вселенской личности, отлившийся в вещи-знаки, культура — как застывшая история мироздания и как путь индивидуального искания смысла. Весь роман предстает как система символов, указующих друг на друга, а через посредство друг друга — на запредельный центр, на трансцендентную им точку их единства. Весь роман оказывается одним гигантским символом — символом Символа.

На редкость цельная концепция символа, строго вычерченная в “Серебряном голубе”, служит ключом ко всему дальнейшему творчеству Белого, поскольку в более поздних его прозаических сочинениях на базе модели, заданной в этой книге, строились конструкции куда более сложные. В “Серебряном голубе” сложный миф о Символе развернут как моно-

центрическая конструкция, имеющая бесконечно многообразную семантику. В гораздо более знаменитом “Петербурге” Белый предпринимает еще более дерзкий эксперимент: вся сложнейшая динамика, которая в “Серебряном голубе” разворачивалась на уровне структуры повествования в целом, в “Петербурге” по-разному реализуется в рамках каждого из персонажей. Этот переход от моноцентрического к полицентрическому изображению Символа стал главным эстетическим открытием Белого.

- 1 Белый А. Серебряный голубь. Рассказы / Сост., предисл. и коммент. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 118. Далее ссылки на издание даны в тексте.
- 2 Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 159.
- 3 Топоров В.Н. Ласточка // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1982. Т. 2. С. 39.
- 4 Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 37.
- 5 Becker J. Andrej Belyjs Prosa und seine sthetisch-weltanschaulichen Schriften. Köln, 1990. S. 70.
- 6 Белый А. Символизм как миропонимание. С. 43, 45.
- 7 Там же. С. 170, 172, 241.
- 8 Там же. С. 172.
- 9 Там же. С. 241.
- 10 Там же.
- 11 Соловьев В.С. “Неподвижно лишь солнце любви...”. М., 1990. С. 334–336.
- 12 Упанишады / Пер. и коммент. А.Я. Сыркина. М., 1992. Кн. 2. С. 128.
- 13 Белый А. Символизм как миропонимание. С. 46–47.
- 14 Там же. С. 52.
- 15 Там же. С. 46.
- 16 Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. С. 229.
- 17 Белый А. Символизм как миропонимание. С. 252.
- 18 Там же. С. 76.
- 19 Там же. С. 52, 63–64.
- 20 Там же. С. 208.
- 21 Becker J. Op. cit. S. 51.
- 22 Белый А. Символизм как миропонимание. С. 201.
- 23 Там же. С. 202.
- 24 Там же. С. 75.
- 25 Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С. 337–354.
- 26 Белый А. Символизм как миропонимание. С. 150.
- 27 Там же. С. 177.