

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН**

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ БЕРДАХА**

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
на тему: «Эстетика символизма в прозе А.Белого»**

Выполнила: студентка 4 курса
направления «Филология и
обучение языкам» (русский язык)
Турсынбаева К.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:
доц., к.ф.н. Алламуратова А.Ж.

НУКУС - 2015 г.

КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени БЕРДАХА

Факультет:	Иностранные языки
Кафедра:	Русская филология
Учебный год:	2014-2015
Студентка:	Турсынбаева К.
Научный руководитель:	доц. Алламуратова А.Ж.

Тема выпускной квалификационной работы: «Эстетика символизма в прозе А.Белого»

Авторская аннотация.

В выпускной квалификационной работе рассматривается эстетика символизма в прозе А.Белого

Актуальность темы исследования. Рубеж XIX-XX веков - сложный и противоречивый период русской культуры. Актуальность представленного исследования состоит в необходимости целостного осмысления жизнетворческой концепции А. Белого в плане формирования и развития в ней эстетических принципов русского символизма.

Теоретико-методологической основой исследования послужили труды Н.В.Барковской, М.М. Бахтина, В.С. Библера, Н.К. Бонецкой, М.Н. Громова, В. Данилевского, С.П. Ильева, И.Ю. Искржицкой, С.М. Климовой, Н.А. Кожевниковой, И.К. Кучмаевой, А.Ф. Лосева, М.Ю. Лотмана, Г.П. Мельникова, М.Г. Нехлюдовой, Э.А. Орловой, В.Н. Расторгуева, М.В. Силантьевой, Л. Силард, Э.Ю. Соловьева, П.А. Сорокина.

Научная новизна выпускной квалификационной работы заключается в том, что в ней предпринята попытка осмысления мировоззренческой основы

модели мира А. Белого с точки зрения воплощения эстетических принципов русского символизма, раскрыты основные способы создания модели мира в «Симфониях» и в романе «Петербург».

Практическое значение исследования состоит в том, что его основные выводы и положения могут найти применение в практике школьного, среднего специального и вузовского преподавания, в общих и специальных курсах по теории и истории мировой художественной культуры, в частности, русской культуры и литературы XX века.

Объектом исследования является проза А.Белого, в частности «Симфонии» и роман «Петербург».

Предмет исследования – формы выражения эстетических принципов русского символизма как способов создания модели мира.

Цель работы — выявить основные формы выражения эстетических принципов русского символизма и их роль в организации художественного мира в прозе Андрея Белого.

Цель определяет следующие задачи:

- 1) раскрыть основные теоретические воззрения на проблему русского символизма;
- 2) проанализировать модель мира в символистской прозе А.Белого;
- 3) проанализировать эстетические категории в «Симфониях» и в романе «Петербург».

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Выводы. В основе тем, разрабатываемых в симфониях, бытийно-философская концепция А.Белого, согласно которой человек из существа, привязанного к земле, становится явлением космического масштаба. Человек и мир рассматриваются на грани двух стихий – быта и бытия. В возможном соединении этих двух сторон – будущее всеединство, идущее на смену миру разорванных связей.

В «Симфониях» задаются две основные темы: бытийного и бытового миров. Бытийный мир – мир Вечности – предстаёт в мистико-сказочной форме. Вечность – воплощение идеи В.Соловьёва о божественном всеединстве; мир гармонии и красоты противостоит миру бытовому, охваченному смертью.

Соединение конкретных деталей и абстрактных понятий в образе Вечности – один из художественных приемов А.Белого, характеризующих его индивидуальный авторский стиль. Для построения образов Белый использует принцип ассоциативности.

Белый использует цветовые ассоциации, ассоциативные ряды, построенные на иронии.

Важными образами, традиционными для романтиков-символистов, являются Зеркало, комета, Заря, пророк, сон.

Попытка проникнуть через героев в ирреальный, бытийный мир заканчивается неудачей. Следовательно, неразгаданным остается этот мир и в отношении темы Петербурга, и в отношении темы России. И если появление символизма связано с кризисом рационализма и вниманием к иррациональному, то с кризисом символизма (именно в эти годы написан роман) претерпевает кризис и иррациональная эстетика. Проникнуть в суть скрытых явлений, как и прежде, оказывается невозможным. Именно поэтому единственным, что остается Медному всаднику в романе (и соответственно в концепции истории А.Белого) – шагнуть в бездну.

Научный руководитель:

доц. Алламуратова А.Ж.

Студентка:

Турсынбаева К.

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Особенности русского символизма.....	6
1.1. Истоки русского символизма.	6
1.2. Группы русских символистов.....	8
1.3. Эстетические принципы русского символизма.....	16
Глава 2. Модель мира в символистской прозе А.Белого.....	19
2.1. Гармоническое развитие духа в «Симфониях» А.Белого.....	19
2.2. Проблематика романа Андрея Белого «Петербург».....	36
Заключение.....	44
Список использованной литературы.....	48

Введение

Актуальность темы исследования. Рубеж XIX-XX веков - сложный и противоречивый период русской культуры. Несмотря на пристальный интерес к нему современных исследователей (культурологов, философов, филологов, историков и т.д.), до сих пор остается много неизвестного, спорного, исследованного в неполном объеме. Эта эпоха изменила многое привычное в сознании людей, положила конец метафизичности мышления, неторопливому течению времени, изолированности, созерцательности, одним словом, всему стабильному. Трансформировался и взгляд на мир, человека, характер мышления, понимание времени как крупной масштабной категории, изменился и сам тип Автора-Творца, Теурга. Приоритетными становятся так называемые «вечные» проблемы: проблема мира и личности, осознания «Я» в континууме истории и т.д.

Одним из ярких направлений этой культурной эпохи стал русский символизм как оригинальное миропонимание и способ жизнотворчества.

Во-первых, символизм претендовал на статус такого культурного явления, которое раскрывает философскую сущность данной эпохи. Он вырабатывает новые обобщающие концепции, способствующие интеграции национальной культуры как целого и как части мирового культурного процесса.

Во-вторых, культурно-историческая значимость русского символизма состоит в том, что он был не только смыслообразующим явлением культуры Серебряного века, но и нес в себе рефлексию этого своего качества. Культурософия русского символизма, остававшаяся ранее в тени, в наше время обрела особую значимость.

Интересы, многих русских философов, культурологов и художников рубежа веков лежали в плоскости проблемы мира как творения Бога и как творения художника, как макрокосма и микрокосма. В кругу философско-антропологических проблем, затрагиваемых мыслителями того времени, особое место принадлежит проблеме соотношения образа реального мира с тем его образом, что формируется в сознании Человека в процессе его жизни. В основе

этой культурософской доминанты — идея взаимосвязи, гармонии человека и Вселенной. Человек выступает как частица Космоса (макромира), одновременно являя собой «микровселенную». Подобные представления находили осмысление, в частности, в трудах А. Белого, Н. Бердяева, Вяч. Иванова, Вл. Соловьева, Е.Н. Трубецкого, П. Флоренского и др. Писатели-символисты попытались воплотить эти философские аспекты культурологической доминанты «мир-личность» в идеях жизнетворчества и софиологии.

Присущие символистам культурологические интуиции свободного религиозного философствования устремляются к построению всеобъемлющего мировоззрения, ориентированного на идеальную модель мира. Соответственно наследие русского символизма не распадается на отдельные части, а представляет собой некое единство представлений писателей о мироустройстве.

Нераздельность философии, религии, жизни, эстетики, антропологии, столь ярко обнаружившая себя в культурологических идеях русского символизма, обусловлена потребностью человека в Свободе — свободе восполнять свою «неполноту» общением со всеми измерениями мироздания. Процесс обретения полноты «всеединства» предполагает со-творческий Путь человека во Вселенной природы и культуры, со-творческое чтение текстов ее Книг, столь ярко явленное А. Белым.

Таким образом, актуальность представленного исследования состоит в необходимости целостного осмысления жизнетворческой концепции А. Белого в плане формирования и развития в ней эстетических принципов русского символизма.

Теоретико-методологической основой исследования послужили труды Н.В. Барковской, М.М. Бахтина, В.С. Библиера, Н.К. Бонецкой, М.Н. Громова, В. Данилевского, С.П. Ильева, И.Ю. Искржицкой, С.М. Климовой, Н.А. Кожевниковой, И.К. Кучмаевой, А.Ф. Лосева, М.Ю. Лотмана, Г.П. Мельникова,

М.Г. Нехлюдовой, Э.А. Орловой, В.Н. Расторгуева, М.В. Силантьевой, Л. Силард, Э.Ю. Соловьева, П.А. Сорокина.

Научная новизна выпускной квалификационной работы заключается в том, что в ней предпринята попытка осмысления мировоззренческой основы модели мира А. Белого с точки зрения воплощения эстетических принципов русского символизма, раскрыты основные способы создания модели мира в «Симфониях» и в романе «Петербург».

Практическое значение исследования состоит в том, что его основные выводы и положения могут найти применение в практике школьного, среднего специального и вузовского преподавания, в общих и специальных курсах по теории и истории мировой художественной культуры, в частности, русской культуры и литературы XX века.

Объектом исследования является проза А.Белого, в частности «Симфонии» и роман «Петербург».

Предмет исследования – формы выражения эстетических принципов русского символизма как способов создания модели мира.

Цель работы — выявить основные формы выражения эстетических принципов русского символизма и их роль в организации художественного мира в прозе Андрея Белого.

Цель определяет следующие задачи:

- 1) раскрыть основные теоретические воззрения на проблему русского символизма;
- 2) проанализировать модель мира в символистской прозе А.Белого;
- 3) проанализировать эстетические категории в «Симфониях» и в романе «Петербург».

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Особенности русского символизма

1.1. Истоки русского символизма.

Русский символизм, самый значительный после французского, имел в основе те же предпосылки, что и символизм западный: кризис позитивного мировоззрения и морали, обостренное религиозное чувство.

Символизм в России вбирал два потока – «старших символистов» (И.Анненский, В.Брюсов, К.Бальмонт, З.Гиппиус, Д.Мережковский, Н.Минский, Ф.Сологуб (Ф.Тетерников) и «младосимволистов» (А.Белый (Б.Бугаев), А.Блок, Вяч.Иванов, С.Соловьев, Эллис (Л.Кобылинский). К символистам были близки М.Волошин, М.Кузмин, А.Добролюбов, И.Конева.

К началу 1900-х годов русский символизм достиг расцвета и имел мощную издательскую базу. В введении символистов были: журнал «Весы», издательство «Скорпион», журнал «Золотое руно», издательства «Оры», «Мусагет», «Гриф», «Сирин», «Шиповник», журнал «Аполлон».

Общепризнанные предтечи русского символизма – Ф.Тютчев, А.Фет, Вл.Соловьев. Основателем символистского метода в русской поэзии Вяч.Иванов называл Ф.Тютчева. В.Брюсов высказывался о Тютчеве как об основоположнике поэзии нюансов. Знаменитая строка из стихотворения Тютчева *Silentium* (Молчание) Мысль изреченная есть ложь стала лозунгом русских символистов. «Поэт ночных знаний души, бездны и хаоса, Тютчев оказался близок русскому символизму своей устремленностью к иррациональному, невыразимому, бессознательному. Тютчев, указавший путь музыки и нюанса, символа и мечты, уводил русскую поэзию, по мнению исследователей, «вкось от Пушкина»¹. Но именно этот путь был близок многим русским символистам.

Другой предшественник символистов – А.Фет, умерший в год становления русского символизма. Как и Ф.Тютчев, А.Фет говорил о невыразимости,

¹ Гофман В. Язык символистов // Лит. Наследство. Т. 27-28. М., 1997. С. 98.

«несказанности» человеческих мыслей и чувств, мечтой Фета была «поэзия без слов» (к «несказанному» вслед за Фетом устремляется А.Блок, любимое слово Блока – «несказанно»). И.Тургенев ждал от Фета стихотворения, в котором последние строфы передавались бы безмолвным шевелением губ. Поэзия Фета безотчетна, она строится на ассоциативной, «романсной» основе. Неудивительно, что Фет – один из любимых поэтов русских модернистов. Фет отвергал идею утилитарности искусства, ограничив свою поэзию только сферой прекрасного, чем заслужил репутацию «реакционного поэта». Эта «бессодержательность» легла в основу символистской культа «чистого творчества». Символисты усвоили музыкальность, ассоциативность лирики Фета, ее суггестивный характер: поэт должен не изобразить, а навеять настроение, не «донести» образ, а «открыть просвет в вечность»¹. К.Бальмонт учился у Фета овладению музыкой слова, а А.Блок находил в лирике Фета подсознательные откровения, мистический экстаз.

На содержание русского символизма (особенно на младшее поколение символистов) заметно повлияла философия Вл.Соловьева. Как выразился Вяч. Иванов в письме к А.Блоку: «Соловьевым мы таинственно крещены». Источником вдохновения для символистов послужил образ Святой Софии, воспетый Соловьевым. Святая София Соловьева – одновременно ветхозаветная премудрость и платоновская идея мудрости, Вечная Женственность и Мировая Душа, «Дева Радужных Ворот» и Непорочная Жена – тонкое незримое духовное начало, пронизывающее мир. Культ Софии с большой трепетностью восприняли А.Блок, А.Белый. А.Блок называл Софию Прекрасной Дамой, М.Волошин видел ее воплощение в легендарной царице Таис. «Младосимволистам» была созвучна соловьевская безотчетность, обращенность к незримому, «несказанному» как истинному источнику бытия. Стихотворение Соловьева Милый друг воспринималось как девиз «младосимволистов», как свод их идеалистических настроений:

¹ Гофман В. Язык символистов // Лит. Наследство. Т. 27-28. М., 1997. С. 99.

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Прямо не повлияв на идейный и образный мир «старших символистов», философия Соловьева, тем не менее, во многих своих положениях совпадала с их религиозно-философскими представлениями. После учреждения в 1901 Религиозно-философских собраний З.Гиппиус была поражена общностью мыслей в попытках примирить христианство и культуру. Тревожное предчувствие «конца света», небывалого переворота в истории содержала работа Соловьева Повесть об Антихристе, сразу после публикации встреченная недоверчивыми насмешками. В среде символистов Повесть об Антихристе вызвала сочувственный отклик и понималась как откровение.

1.2. Группы русских символистов

Как литературное течение русский символизм оформляется в 1892, когда Д.Мережковский выпускает сборник Символы и пишет лекцию О причинах упадка и новых течениях в современной литературе. В 1893 В.Брюсов и А.Митропольский (Ланг) готовят сборник Русские символисты, в котором В.Брюсов выступает от лица еще не существующего в России направления – символизма. Подобная мистификация отвечала творческим амбициям Брюсова стать не просто выдающимся поэтом, а основателем целой литературной школой. Свою задачу как «вождя» Брюсов видел в том, чтобы «создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может»¹. Жизнь – лишь «материал», медленный и вялый процесс существования, который поэт-

¹ Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. — 496с.

символист должен претворить в «трепет без конца»¹. Все в жизни – лишь средство для ярко-певучих стихов, – формулировал Брюсов принцип самоуглубленной, возвышающейся над простым земным существованием поэзии. Брюсов стал мэтром, учителем, возглавившим новое движение. На роль идеолога «старших символистов» выдвинулся Д.Мережковский.

Свою теорию Д.Мережковский изложил в докладе, а потом и в книге О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. «Куда бы мы ни уходили, как бы мы не прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость Океана», – писал Мережковский. Общие для теоретиков символизма размышления о крушении рационализма и веры – двух столпов европейской цивилизации, Мережковский дополнял суждениями об упадке современной литературы, отказавшейся от «древнего, вечного, никогда не умиравшего идеализма» и отдавшей предпочтение натурализму Золя. Возродить литературу может лишь порыв к неведомому, запредельному, к «святыням, которых нет». Давая объективную оценку состоянию литературных дел в России и Европе, Мережковский называл предпосылки победы новых литературных течений: тематическую «изношенность» реалистической литературы, ее отклонение от «идеального», несоответствие порубежному мироощущению. Символ, в трактовке Мережковского, выливается из глубин духа художника. Здесь же Мережковский определял три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности².

Различие между реалистическим и символическим искусством было подчеркнуто в статье К.Бальмонта Элементарные слова о символической поэзии. Реализм изживает себя, сознание реалистов не идет дальше рамок земной жизни, «реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью», в то время, как в искусстве все осязательней становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей. Этой потребности отвечает

¹ Там же.

² Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 20.

поэзия символистов. В статье Бальмонта обозначались основные черты символической поэзии: особый язык, богатый интонациями, способность возбуждать в душе сложное настроение. «Символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с особой убедительностью»¹, – настаивал Бальмонт. В отличие от Мережковского, Бальмонт видел в символической поэзии не приобщение к «глубинам духа», а «оглашение стихий». Установка на причастность Вечному Хаосу, «стихийность» дала в русской поэзии «дионисийский тип» лирики, воспевавшей «безбрежную» личность, самозаконную индивидуальность, необходимость жить в «театре жгучих импровизаций». Подобная позиция была зафиксирована в названиях сборников Бальмонта В безбрежности, Будем как солнце². «Дионисийству» отдал должное и А.Блок, певший вихрь «свободных стихий», кружение страстей (Снежная маска, Двенадцать).

Для В.Брюсова символизм стал способом постижения реальности – «ключом тайн». В статье Ключи тайн (1903) он писал: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство – то, что мы в других областях называем откровением»³.

В манифестах «старших символистов» были сформулированы основные аспекты нового течения: приоритет духовных идеалистических ценностей (Д.Мережковский), медиумический, «стихийный» характер творчества (К.Бальмонт), искусство как наиболее достоверная форма познания (В.Брюсов). В соответствии с этими положениями шло развитие творчества представителей старшего поколения символистов в России.

Символизм Д.Мережковского и З.Гиппиус носил подчеркнуто религиозный характер, развивался в русле неоклассической традиции. Лучшие стихотворения Мережковского, вошедшие в сборники Символы, Вечные

¹ Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 22.

² Там же, с. 23.

³ Там же.

спутники, строились на «уроднении» с чужими идеями, были посвящены культуре ушедших эпох, давали субъективную переоценку мировой классики. В прозе Мережковского на масштабном культурном и историческом материале (история античности, Возрождения, отечественная история, религиозная мысль древности) – поиск духовных основ бытия, идей, движущих историю. В лагере русских символистов Мережковский представлял идею неохристианства, искал нового Христа (не столько для народа, сколько для интеллигенции) – «Иисуса Неизвестного»¹.

В «электрических», по словам И.Бунина, стихах З.Гиппиус, в ее прозе – тяготение к философской и религиозной проблематике, богоискательству. Строгость формы, выверенность, движение к классичности выражения в сочетании с религиозно-метафизической заостренностью отличало Гиппиус и Мережковского в среде «старших символистов». В их творчестве немало и формальных достижений символизма: музыка настроений, свобода разговорных интонаций, использование новых стихотворных размеров (например, дольника)².

Если Д.Мережковский и З.Гиппиус мыслили символизм как построение художественно-религиозной культуры, то В.Брюсов, основоположник символического движения в России, мечтал о создании всеобъемлющей художественной системы, «синтезе» всех направлений. Отсюда историзм и рационализм поэзии Брюсова, мечта о «Пантеоне, храме всех богов». Символ, в представлении Брюсова, – универсальная категория, позволяющая обобщать все, когда-либо существовавшие, истины, представления о мире³. Сжатую программу символизма, «заветы» течения В.Брюсов давал в стихотворении Юному поэту:

Юноша бледный со взором горящим,

Ныне даю тебе три завета:

¹ Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 28.

² Там же.

³ Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 29.

Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздельно, бесцельно.

Утверждение творчества как цели жизни, прославление творческой личности, устремленность от серых будней настоящего в яркий мир воображаемого грядущего, грез и фантазий – таковы постулаты символизма в интерпретации Брюсова. Другое, скандальное стихотворение Брюсова Творчество выражало идею интуитивности, безотчетности творческих импульсов.

От творчества Д.Мережковского, З.Гиппиус, В.Брюсова существенно отличался неоромантизм К.Бальмонта. В лирике К.Бальмонта, певца безбрежности, – романтический пафос возвышения над буднями, взгляд на поэзию как на житнетворчество. Главным для Бальмонта-символиста явилось воспевание безграничных возможностей творческой индивидуальности, исступленный поиск средств ее самовыражения. Любование преображенной, титанической личностью сказалось в установке на интенсивность жизнеощущений, расширение эмоциональной образности, впечатляющий географический и временной размах¹.

Ф.Сологуб продолжал начатую в русской литературе Ф.Достоевским линию исследования «таинственной связи» человеческой души с гибельным началом, разрабатывал общесимволистскую установку на понимание человеческой природы как природы иррациональной. Одними из основных символов в поэзии и прозе Сологуба стали «зыбкие качели» человеческих состояний, «тяжелый сон» сознания, непредсказуемые «превращения». Интерес Сологуба к бессознательному, его углубление в тайны психической жизни породили мифологическую образность его прозы: так героиня романа Мелкий

¹ Там же, с. 31.

бес Варвара – «кентавр» с телом нимфы в блошиных укусах и безобразным лицом, три сестры Рутиловы в том же романе – три мойры, три грации, три хариты, три чеховских сестры. Постижение темных начал душевной жизни, неомифологизм – основные приметы символистской манеры Сологуба¹.

Огромное влияние на русскую поэзию XX в. оказал психологический символизм И.Анненского, сборники которого Тихие песни и Кипарисовый ларец появились в пору кризиса, спада символистского движения. В поэзии Анненского – колоссальный импульс обновления не только поэзии символизма, но и всей русской лирики – от А.Ахматовой до Г.Адамовича. Символизм Анненского строился на «эффектах разоблачений», на сложных и, в то же время, очень предметных, вещных ассоциациях, что позволяет видеть в Анненском предтечу акмеизма. «Поэт-символист, – писал об И.Анненском редактор журнала «Аполлон» поэт и критик С.Маковский, – берет исходной точкой нечто физически и психологически конкретное и, не определяя его, часто даже не называя его, изображает ряд ассоциаций. Такой поэт любит поражать непредвиденным, порой загадочным сочетанием образов и понятий, стремясь к импрессионистическому эффекту разоблачений. Разоблаченный таким образом предмет кажется человеку новым и как бы впервые пережитым». Символ для Анненского – не трамплин для прыжка к метафизическим высотам, а средство отображения и объяснения реальности. В траурно-эротической поэзии Анненского развивалась декадентская идея «тюремности», тоски земного существования, неутоленного эроса².

В теории и художественной практике «старших символистов» новейшие веяния соединились с наследованием достижений и открытий русской классики. Именно в рамках символистской традиции с новой остротой было осмыслено творчество Толстого и Достоевского, Лермонтова (Д.Мережковский Л.Толстой и Достоевский, М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества), Пушкина

¹ Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 33.

² Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 34.

(статья Вл.Соловьева Судьба Пушкина; Медный всадник В.Брюсова), Тургенева и Гончарова (Книги отражений И.Анненского), Н.Некрасова (Некрасов как поэт города В.Брюсова). Среди «младосимволистов» блестящим исследователем русской классики стал А.Белый (книга Поэтика Гоголя, многочисленные литературные реминисценции в романе Петербург).

Вдохновитель младосимволистского крыла движения – москвич А.Белый, организовавший поэтическое сообщество «аргонавтов». В 1903 А.Белый опубликовал статью О религиозных переживаниях, в которой вслед за Д.Мережковским – настаивал на необходимости соединить искусство и религию, но задачи выдвигал иные, более субъективные и отвлеченные – «приблизиться к Мировой душе», «передавать в лирических изменениях Ее голос». В статье Белого явственно просматривались ориентиры младшего поколения символистов – «две перекладины их креста» – культ пророка–безумца Ницше и идеи Вл.Соловьева. Мистические и религиозные настроения А.Белого сочетались с размышлениями о судьбах России: позицию «младосимволистов» отличала нравственная связь с родиной (романы А.Белого Петербург, Москва, статья Луг зеленый, цикл на Поле Куликовом А.Блока). А.Белому, А.Блоку, Вяч. Иванову оказались чужды индивидуалистические признания старших символистов, декларируемый ими титанизм, надмирность, разрыв с «землей». Неслучайно один из своих ранних циклов А. Блок назовет «Пузыри земли», заимствовав этот образ из трагедии Шекспира Макбет: соприкосновение с земной стихией драматично, но неизбежно, порождения земли, ее «пузыри» отвратительны, но задача поэта, его жертвенное назначение – соприкоснуться с этими порождениями, низойти к темным и губительным началам жизни.

Из среды «младосимволистов» вышел крупнейший русский поэт А.Блок, ставший по определению А.Ахматовой, «трагическим тенором эпохи». Свое творчество А.Блок рассматривал как «трилогию вочеловечивания» – движение от музыки запредельного (в Стихах о Прекрасной Даме), через преисподнюю материального мира и круговерть стихий (в Пузырях земли, Городе, Снежной

маске, Страшном мире) к «элементарной простоте» человеческих переживаний (Соловьиный сад, Родина, Возмездие). В 1912 Блок, подводя черту под своим символизмом, записал: «Никаких символизмов больше». По мнению исследователей, «сила и ценность отрыва Блока от символизма прямо пропорциональна силам, связавшим его в юности с «новым искусством». Вечные символы, запечатленные в лирике Блока (Прекрасная Дама, Незнакомка, соловьиный сад, Снежная маска, союз Розы и Креста и др.), получили особое, пронзительное звучание благодаря жертвенной человечности поэта.

В своей поэзии А.Блок создал всеобъемлющую систему символов. Цвета, предметы, звучания, действия – все символично в поэзии Блока. Так «желтые окна», «желтые фонари», «желтая заря» символизируют пошлость повседневности, синие, лиловые тона («синий плащ», «синий, синий, синий взор») – крушение идеала, измену, Незнакомка – неведомую, незнакомую людям сущность, явившуюся в облике женщины, аптека – последний приют самоубийц (в прошлом веке первая помощь утопленникам, пострадавшим оказывалась в аптеках – кареты «Скорой помощи» появились позднее). Истоки символики Блока уходят корнями в мистицизм Средневековья. Так желтый цвет в языке культуры Средневековья обозначал врага, синий – предательство. Но, в отличие от средневековых символов, символы поэзии Блока многозначны, парадоксальны. Незнакомка может быть истолкована и как явление Музы поэту, и как падение Прекрасной Дамы, превращение ее в «Беатриче у кабацкой стойки», и как галлюцинация, греза, «кабацкий угар» – все эти значения перекликаются друг с другом, «мерцают, как глаза красавицы за вуалью».

Однако рядовыми читателями подобные «неясности» воспринимались с большой настороженностью и неприятием. Популярная газета «Биржевые ведомости» поместила письмо проф. П.И.Дьякова, предложившего сто рублей всякому, кто «переведет» на общепонятный русский язык стихотворение Блока Ты так светла....

В символах запечатлены муки человеческой души в поэзии А.Белого (сборники Урна, Пепел). Разрыв современного сознания в символических формах изображен в романе Белого Петербург – первом русском романе «потока сознания». Бомба, которую готовит главный герой романа Ник. Аблеухов, разорванные диалоги, распавшееся родство внутри «случайного семейства» Аблеуховых, обрывки известных сюжетов, внезапное рождение среди болот «города-экспромта», «города-взрыва» на символическом языке выражали ключевую идею романа – идею распада, разъединения, подрыва всех связей. Символизм Белого – особая экстатическая форма переживания действительности, «ежесекундные отправления в бесконечность» от каждого слова, образа.

Как и для Блока, для Белого важнейшая нота творчества – любовь к России. «Гордость наша в том, что мы не Европа или что только мы подлинная Европа», – писал Белый после поездки за границу.

Вяч.Иванов наиболее полно воплотил в своем творчестве символистскую мечту о синтезе культур, пытаясь соединить соловьевство, обновленное христианство и эллинское мировосприятие.

Художественные искания «младосимволистов» были отмечены просветленной мистичностью, стремлением идти к «отверженным селеньям», следовать жертвенным путем пророка, не отворачиваясь от грубой земной действительности.

1.3. Эстетические принципы русского символизма

Теоретической основой символизма явились философские работы Ф.Ницше, А.Бергсона, А.Шопенгауэра, Э.Маха, неокантианцев. Смысловым центром символизма становится мистицизм, иносказательная подоплека явлений и предметов; первоосновой творчества признается иррациональная интуиция. Главной темой становится фатум, таинственный и неумолимый рок, играющий судьбами людей и управляющий событиями. Становление подобных воззрений именно в этот период вполне закономерно: психологи утверждают,

что смена веков всегда сопровождается ростом эсхатологических и мистических настроений в социуме.

В символизме рациональное начало редуцируется; слово, изображение, цвет – любая конкретика – в искусстве утрачивают свое информационное содержание; зато многократно возрастает подоплека, преобразующая их в таинственное иносказание, доступное лишь иррациональному восприятию. «Идеальным» видом символического искусства можно назвать музыку, по определению лишенную какой бы то ни было конкретики и апеллирующую к подсознанию слушателя. Понятно, что в литературе символизм должен был зародиться в поэзии – в жанре, где ритм речи и ее фонетика изначально имеют не меньшее значение, чем смысл, а то и могут превалировать над смыслом.

Расцвет русского символизма пришелся на девятисотые годы, после чего движение пошло на убыль: в рамках школы больше не появляются значительные произведения, возникают новые направления – акмеизм и футуризм, символистское мироощущение перестает соответствовать драматическим реалиям «настоящего, некалендарного XX века». Анна Ахматова так охарактеризовала ситуацию начала десятых годов: «В 1910 году явно обозначился кризис символизма, и начинающие поэты больше уже не примыкали к этому течению. Одни шли в футуризм, другие – в акмеизм. <...> Несомненно, символизм был явлением XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми XX века и не хотели жить в предыдущем»¹.

На русской почве проявились такие особенности символизма, как: многоплановость художественного мышления, восприятие искусства как способа познания, заострение религиозно-философской проблематики, неоромантические и неоклассические тенденции, интенсивность мироощущения, неомифологизм, мечта о синтезе искусств, переосмысление наследия русской и западноевропейской культуры, установка на предельную

¹ Вересаев В.В. Литературные портреты / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Фохт-Бабушкина. М.: Республика, 2000, с. 321

цену творческого акта и житнетворчество, углубление в сферу бессознательного и др.

Многочисленны переключки литературы русского символизма с живописью и музыкой. Поэтические грезы символистов находят соответствия в «галантной» живописи К.Сомова, ретроспективных мечтаниях А.Бенуа, «творимых легендах» М.Врубеля, в «мотивах без слов» В.Борисова-Мусатова, в изысканной красоте и классической отрешенности полотен З.Серебряковой, «поэмах» А.Скрябина.

Глава 2. Модель мира в символистской прозе А.Белого

2.1. Гармоническое развитие духа в «Симфониях» А.Белого

Музыкальность как поэтическая категория играет важную роль в эстетике символизма. Так немецкие символисты называли музыку Душой мира, его первоосновой. Большое внимание уделялось музыке французскими символистами.

Впервые понятие музыка используется в космогонической теории пифагорейцев. Противопоставляя Космос Хаосу, пифагорейский союз включает в систему Космоса музыку как разновидность гармонии. Анализируются особенности музыкального тона, математически выводятся музыкальные гармонии. Большое внимание пифагорейцы уделяли воздействию музыки на человека (в том числе для лечения болезней). Космологическая эстетика трактует музыку (как и искусство в целом) через воспроизведение чувственных вещей, являющихся отражением идей, то есть как понятие антимиметичное.

Противоположная концепция искусства (и музыка, в частности) намечена Гераклитом и развивается Аристотелем. Основой искусства провозглашается подобие природе, мимесис.

Таким образом, в античной эстетике формируются два противоположных взгляда на искусство. Музыка также рассматривается в рамках этого противопоставления.

Символизм как антимиметичное литературное направление рассматривает музыку в традициях пифагорейцев. Музыкальность как формальная и структурообразующая категория играет важную роль в эстетике символистов.

«Синтез материала, - пишет Андрей Белый, - переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, т.е. сюжет, я должен найти; что же мне было ясно? Было ясно то впечатление, которое должно было подниматься в душе читателя по прочтении сюжета, и искал сюжета к переживаемому мной звуку темы, который, в свою очередь, был синтезом

материала, запротоколированного памятью.. Так же дело обстояло и с юношескими моими формами, с так называемыми «Симфониями». ¹

Утверждая примат звука в своем творчестве, а также разделяя положение о том, что музыка выражает глубинную сущность мира, выступает конститутивным принципом гармонического развития духа, Андрей Белый создает оригинальную художественную формы – «симфонии».

В 1901 году появляются «Северная симфония (1-я, героическая)» и «Симфония (2-я, драматическая)», в 1905 году выходит повесть «Возврат (3-я симфония)». В 1907 году цикл симфония завершает «Кубок метелей».

Греческое слово « symphonia» буквально переводится как «созвучие». Созвучие находит отражение в четырехчастной форме симфонии, куда входят экспозиция, разработка, реприза, кода. В экспозиции даются две основные музыкальные темы (присутствуют и побочные темы, дополняющие и развивающие основные); во второй части темы разрабатываются и варьируются; в репризе темы повторяются с некоторыми изменениями; кода объединяет темы (апофеоз).

Все четыре симфонии Белого составляют единое произведение, в котором порядковый номер симфонии соответствует ее месту в разобранной выше форме.

Представляется интересной точка зрения А.Ф.Лосева об авторском стиле А.Белого: «Это поэт с невероятными возможностями словотворчества. Но в своих докладах он бывал настолько подавлен все возникающими новыми и новыми образами, что буквально захлебывался, как бы сам себя перебивая. И читать его поэту невозможно. Причем это не пустые образы, нет. Все очень глубоко. Но настолько крепко и сбито, что получается в таком напряженном виде, будто это рудный греческий текст. Чтобы прокомментировать надо за каждым словом следить, как оно соединяется с другим. Я считаю, что это редчайший дар. Манера образного нагромождения – одна из особенностей

¹ Белый А. Как мы пишем. – М., 1998, с. 12-13

искусства XX века. Полет сразу во все стороны. Исторически это замечательная вещь»¹.

В основе тем, разрабатываемых в симфониях, бытийно-философская концепция А.Белого, согласно которой человек из существа, привязанного к земле, становится явлением космического масштаба. Человек и мир рассматриваются на грани двух стихий – быта и бытия. В возможном соединении этих двух сторон – будущее всеединство, идущее на смену миру разорванных связей.

В.Соловьев утверждает, что основу мира составляет «божественное начало», проявление которого всегда двояко: с одной стороны, это есть высший мировой Разум, Логос, «пребывающий в абсолютном покое и неизменности (т.е. производящее начало), с другой стороны, стремление производящего начала стать производным, т.е. реализоваться в мире (по В.Соловьеву, в многообразии форм Души мира, Вечной женственности).

Возвращение к всеобщему единству, гармонии возможно только при условии свободного выбора между добром и злом: «Свободным актом мировой души объединяемый ею мир отпал от божества и распался сам в себе на множество враждующих элементов; длительным рядом свободных актов все это восставшее божество должно примириться собою и с Богом»².

Распад, разрушение гармонии, считает В.Соловьев, неизбежно ведет к образованию двух миров – природного и божественного – не различающихся по существу, но различных по положению: «... один из них представляет единство всех сущих, в котором каждый находит себя во всех и все в каждом, - другой же, напротив, представляет такое положение сущих, в котором каждый в себе или в своей воле утверждает себя вне других и против других (что есть зло) и тем самым претерпевает против воли своей внешнюю действительность других (что есть страдание)»³.

¹ Лосев А. История античной философии. – Харьков, 2000, с. 44

² Соловьев В. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. – М., 1990. с. 137

³ Там же, с. 124

Таким образом, мир реальный, отвергнувший божественное начало, становится миром разрушенной гармонии, миром зла, где царствует Антихрист. Верящие в божественное всеединство, составляют единую душу человеческую, воплощенную в вечном теле Божиим.

Белый ощущает раздвоенность мира, ждет предсказанного В.Соловьевым конца, ждет «последней борьбы».

Это противостояние двух начал, стремление к гармонии и новому всеединству – пафос симфоний А.Белого. Писатель напряжённо ищет такую поэтику, с помощью которой он смог бы раскрыть не только сущность борьбы этих двух начал, но и как поэт-теург, показывая это зло и дисгармонию реального «бытового» мира, привести людей к праистокам, к гармонии всеединства.

В «Северной симфонии», экспозиции цикла, задаются две основные темы: бытийные и бытового миров. Бытийный мир – мир Вечности –предстает в мистико-сказочной форме. Вечность – воплощение идеи В.Соловьёва о божественном всеединстве; мир гармонии и красоты противостоит миру бытовому, охваченному смертью. Уже в начале симфоний А.Белый даёт картину погруженной во мрак северной страны. Только иногда «...что-то свежее звучало в реве деревьев, что, прошумев, вздрагивали и застывали в печали».

«В те времена все было объято туманом сатанизма. Тысячи несчастных открывали сношения с царством ужаса. Над этими странами повис грех шабаша и козла».

Над этим дисгармоничным миром открывается Вечность, переданная писателем не только с помощью конкретных деталей (лотосы, красные фламинго, синие озерные пространства, подернутые синим туманом), но и абстрактными идеями-образами: «Здесь обитало счастье, юное, как первый снег, легкое, как сон волны.

Белое.

В голубых небесах пропадали ужасы. Иногда на горизонте теплилась стыдливое порозовение, как благая весть о лучших днях».

Соединение конкретных деталей и абстрактных понятий в образе Вечности – один из художественных приемов А.Белого, характеризующих его индивидуальный авторский стиль.

Тема вечности усиливается образом Зари – символом воскрешения, прозрения, постижения вечности. Образ Зари появляется у многих символистов (особенно младшего поколения), находящихся под влиянием философской теории В.Соловьева. Е.Иванов, например, называет Блока и Белого родными «братьями по Заре»¹. Сравним:

А.Белый: Вечной

тучкою несется...

Чистая

Словно мир,

Вся лучистая –

Золотая заря

Мировая душа...

А.Блок: Блажен поэт, добром проникновенный,

Что миру дал незыблемый завет,

И мощью вечной, мощью дерзновенной

Увел толпы в пылающий рассвет.

Второй заданной в «Северной симфонии» темой является дисгармоничный мир быта, противостоящий миру Вечности и гармонии.

Путь рыцаря к Вечности в «Северной симфонии» - это путь преодоления зла в себе, очищение от сил тьмы.

Вместе с тем в первой симфонии сильно звучание сказочных мотивов, силы добра и зла напоминают привычных сказочных героев: горбатый дворецкий, чародей, Королевна, нечистая сила, оборотни и т.д. А.Белый тем самым создает некую мифологическую систему, напоминающую о

¹ Воспоминания и записки Е.Иванова об Александре Блоке/ Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 379

существовании в прошлом двух миров – мира тьмы и мира света, противостоящих друг другу. В современной же действительности писатель слышит отголоски этого мифа (что нашло отражение в последующих симфониях).

Нами уже отмечались некоторые особенности симфоний: музыкальность, индивидуальный авторский стиль.

Остановимся на композиционной своеобразии симфоний.

Т.Хмельницкая, говоря о построении образа у Белого, отметила характерный для него принцип ассоциативности: «Хулиганы шилом проткнули старуху из богадельни, сапожник шилом шьет кожу, бычья кожа, бычья бойня и т.д.»¹. Но ассоциативные ряды и принцип ассоциативности лежит у Белого не только в основе построения образа, но и в основе тем, разрабатываемых во всем цикле симфоний, объединяющих их воедино. Так, например, быт и бытие объединяются в новое единство.

Уже названием «Северная симфония» художник задает определенный цвет. Слово «север» ассоциируется с белым цветом. Белый цвет неоднократно встречается в тексте симфонии: снежный туман, венок из белых роз, белая радость, белые дети (последнее словосочетание только в финале использовано пять раз). Опосредованно к белому цвету (по принципу ассоциативности) относятся существительные «старец», «седой», «белые волосы», «туман» и ряд других слов. Не будем забывать также про псевдоним писателя – Белый.

По христианской символике цветов белый цвет – чистота, справедливость, что, безусловно, является гармонии, Вечности.

Ассоциативные ряды бытового мира могут строиться на иронии: пустыни – крыши, львы – коты: «В тотчас в аравийской пустыне усердно рычал лев; он был из колена Иудина.

Но и здесь, в Москве, на крышах орали коты. Крыши подходили друг к другу: то были зеленые пустыни над спящим городом».

¹ Проблемы критики и поэзии XX века: Тезисы межвузовской конференции. Ереван, 1973. с. 37

Как видим, идея добра, вечной гармонии и красоты воплощена в мире Вечности, а зло и хаос – в реальном, бытовом мире.

Противостояние двух миров – «высоких» и «низких» истин составляет философский конфликт и последующих симфоний. А.Белый все чаще задумывается о путях разрешения конфликта, о приходе к Вечности через преодоление двуплановости мира и человека. Позднее он вспоминал: «Уже чеканился лозунг: Идя от себя, повернись на себя; корень «я» - в «мы», но «мы» - нам загадано: сделай его, и ты сделаешь «я»».

Особая роль в философском контексте «высоких» и «низких» истин принадлежит художнику, борющемуся со злом в творчестве. Поэт–теург (так, кстати говоря называли себя «младшие» символисты и, в частности, А.Белый) становится пророком, открывающем Вечность бытовому миру, ведь именно поэт-теург – глашатай нового мира.

Во второй драматической симфонии писатель соотносит общую модель мира, данную в «Северной симфонии», с современной ему действительностью. Композиция второй симфонии имеет четырехчастную форму, выполняя одновременно роль второй части в общей экспозиции симфонии.

В экспозиции звучат две основные темы, известные нам по предыдущей части цикла: тема Вечности, бытийной стороны жизни и тема бытовой реальности.

Тема Вечности задается через следующий ассоциативный ряд: свод небесный, страшный солнца глаз туманная вечность, небесная скука, вечная скука и т.д.

Человек в этом мире не знает своего предназначения, суть и цель его жизни туманна: «Всякий бежал неизвестно куда, боясь смотреть в глаза правде».

Через конкретные образы развивается тезис о неизвестности предназначения человека.

Поэт, пишущий стихи о любви, не понимает этого чувства, он, «обратив очи к окну, испугался небесной скуки». Некие двое спорят о людях, а над ними

– улыбка «вечной скуки». Вечная скука «стояла у каждого за плечами невидимым туманным очертанием» и «оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности, великой Вечности царящей».

Ассоциативный ряд, формирующий тему бытовой реальности, представлен следующими словами: откормленные свиньи, топорщились и чванились, зелено-бледный горбач, малокровная супруга, колченогий сынишка... Таким образом, бытовая реальность – все то, что деэстетизированно, дисгармонично.

Две темы – бытийная и бытовая – даны А.Белым не только контрапунктно (В противопоставлении), но и в объединении. Контрапункт задается через конкретные образы (ощущение раздвоенности поэтом, одним из спорщиков и т.п.), а также через общее противопоставление тем: свиньи, пешеход, петух, талантливый художник («бытовой мир») в разной мере ощущают раздвоенность или не ощущают ее вообще, но Вечность все равно будет над ними.

Обе темы на протяжении первой части получает развитие (многоголосие). С одной стороны «сама Вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла. Поправляла портреты в чехлах, по-вечному, по-родственному». С другой стороны, бегущие прохожие (жулик, профессор...), которые «... не знали зачем существуют и к чему придут...». Вечность соприкасается с бытовым миром, иронизирует, сочувствует, насмехается..., но остается для всех недостижимой (Люди не знаю зачем живут); бытийный ноуменальный мир оказывается для них непостижимым.

Еще одна побочная тема возможного объединения – традиционна для романтиков-символистов тема Зеркала.

Философ, один из персонажей второй симфонии, «подошел к огромному зеркалу, висевшему в соседней комнате. Взглянул на себя. Перед ним стоял бледный молодой человек, недурной собой, с шевелюрой, всклоченной над челом. И он показал язык бледному молодому человеку, дабы сказать себе: «Я безумен». И молодой человек ответил ему тем же. Так они стояли друг перед

другом с разинутыми ртами, полагая про другого, что тот, другой, и есть поддельный. Но кто мог сказать это наверняка».

В другой сцене «в зеркале отражалось спина сидящего на табурете перед разбитым пианино. Другой сидящий играл на пианино, как и первый сидящий. Оба сидели друг к другу спиной». Тут же: «Рядом с гостьей будет не ее отражение, а другая, такая же черная, как и она». И почти тут же: «Женщины, открывающие окно, походили друг на друга, как зеркальное отражение». Герой в зеркале – одно, герой в жизни – другое. Недаром в тексте неоднократно употребляется слово другое. И зеркало становится символом, знаком бытийного мира, одним из проявлением сосуществующих миров.

Во второй части симфонии темы развиваются, варьируются за счет введения в повествование многочисленных новых образов. Это и карлица-богоделка, и старушка, которую сумасшедший проткнул шилом и многие другие. А.Белый подчеркивает, что все они также далеки от Вечности, от мира гармонии, что человек погряз в быте.

В симфонию вводится тема кометы. Писатель связывает этот образ с вопросом о священном значении России, с гибелью и возможным разрешением противостояния тем в соответствии с пророчествами Апокалипсиса.

Тема Апокалипсиса подчеркнута звуком рога над Москвой. Сначала его слышат лишь немногие, обладающие тонким слухом, в финале второй части «звук рога явственно пронесся над спящей Москвой». Умирает мечтатель, умирает чахоточный.

Вместе с тем во вторую часть симфонии настойчиво вводится тема надежды, веры в чистоту, в справедливость и в будущее всеединство (как и в первой симфонии). Здесь также тема задается через создание ассоциативного ряда, связанного с символикой белого цвета: белая сирень, белая яблоня, белые руки, снег, белокурый, белая голова и т.п.

Бытовая и бытийная темы постепенно конкретизируются, вбирая в себя еще одну побочную, но очень важную тему пророков, пытающихся проникнуть в бытийный мир, мир «видящих» среди «невидящих».

Вместе эти две темы дают новый поворот первой, основной. Речь идет о существенно важном для символистской мистики вопросе об истинных и ложных пророках.

Это еще одна сторона борьбы добра и зла, поиска гармонии, которую видит Белый в реальной действительности, наблюдая многочисленных учеников В.Соловьева.

К подлинным пророкам А.Белый относит самого В.Соловьева, отца Иоанна, А.Петковского. Они приближаются к пониманию сути жизни, происходящих событий, но их не понимают люди.

Лжепророки – Мережкович, Дрожжиковский, С.Мусатов – люди, стоящие на грани подлинного знания, но свершающие слишком много ошибок, впадающие в крайности. Они лишь чувствуют приближение Зари, но не понимают ее значения, доходят до абсурда, толкуя грядущее. Дрожжиковский высокопарно и неверно трактует Апокалипсис, утверждая, что «Ныне наступает Третье Царство, Царство Духа». Без труда в этом образе угадывается Д.Мережковский, идею которого о близком Третьем Царстве в России А.Белый считал очередным ложным синтезом земного и небесного.

Вложив в уста Дрожжиковского велеречивый монолог на темы Апокалипсиса, А.Белый затем «снизит» его рассказом старушки.

Дрожжиковский: «Наступают времена четырех всадников: белого, рыжего, черного и мертвенного... Я слышу топот конских копыт, это первый всадник. Его белый конь. Он сам белый: на нем золотой венец. Вышел он, чтоб победить... Это наш Иван-Царевич. Наш белый знаменосец...».

Русская старушка: «В прошлом году некто видел сон: отверзлись в церкви трижды царские врата и выходили оттуда петухи: белый. Красный и черный... Белый означал урожай, красный – войну, а черный – болезнь.. Мы ели хлеб, мы дрались с желтым монголом, а теперь мы будем умирать». «Вредная старушка, - замечает Белый, - была удалена из Москвы, а про петуха забыли. Он стал бегать по Москве, и с тех пор начались чумные заболевания».

Правда оказывается не на стороне мудрого фарисея, а за простой женщиной.

Белый настойчиво подчеркивает, что до светлого будущего человечество ждёт потрясения. Мысль о неблизкой побюеде над злом столь важна писателю, что он по всем законам музыкального искусства создает вариацию на тему Дрожжиковского. Так появляется лжепророк Сергей Мусатов, твердящий, что Зверь уже грядет и ждать конца осталось недолго. Но вскоре он получает письмо из Франции: «Ему писали, что Зверя постигло желудочное расстройство, и он отдал Богу душу, не достигши пяти лет, испугавшись своего страшного назначения».

Как мы видим мистический и сатирический планы в симфонии сосуществуют. Лжепророки не понимают сути вещей, более того, стремятся обратить людей к добру силой: «Соединяйте себе, а мы будем подчинять».

В этих словах не только прямое отступление от близких В.Соловьеву идей Достоевского, но и от взглядов самого философа, считавшего насилие последним и самым сильным искушением Сатаны, так как употребление насилия, то есть зла для целей блага, было бы признанием, что благо само по себе не имеет силы, что зло сильнее его. Обращение к вечности должно быть свободным выбором каждого, лишь в этом случае разум и чувства объединяются в стремлении к гармонии, всеединству. Не случайно писатель за проповедь зла по имя блага приведет Сергея Мусатова В «проклятое место», где провозглашается мысль о том, что «черномазый красногубый негр – вот грядущий владыка мира». Положить в основание жизни материальное вместо духовного, «соединить западный остов с восточной кровлей», за что ратует Мусатов, это, по Белому, путь не к Христу, а к Антихристу.

Тема пророков и лжепророков появится в «Возврате» и в «Кубке метелей», но «звучание» ее всегда одинаково: пророк не будет понят в мире, пока царит зло, индивидуализм, пока человек слышит лишь себя, забывая о ближних.

В других контрапунктных темах Вечность показывается в мире бытовой реальности, но ни один из героев не ощущает гармонического сочетания быта и бытия.

В симфонии неоднократно упоминается труд немецкого философа И.Канта «Критика чистого разума». Как известно, именно в этом труде Кант провозгласил сущность («ноумен»), недоступную уму, трансцендентальной. Чувства, способные на самое поверхностное осмысление мира, рассудок – на создание логических систем, и лишь разум имеет дело с духовным (философия, искусство), но его подстерегают неразрешимые противоречия (антиномии) в постижении мира.

Андрей Белый, эмоционально развивал объективно-спокойное учение Канта. Появление этой книги на страницах симфонии подчеркивает трагическое противоречие реального мира и ноуменального бытия: философ, швырнув книгу Канта на стол, «в беспредметной скуке упал на постель». Противоречия так и остались неразрешимыми, всеединство по-прежнему недоступно.

Человек оказывается замкнутым в себе, сверхиндивидуалистом. Так возникает тема Ницше и русского ницшеанца М.Горького. Не исключено, что имя Ницше в соответствии с принципом ассоциативности служит мостиком к теме сумасшедшего философа (именно эта судьба постигла Ницше, автора книги «По ту сторону добра и зла»).

В третьей части темы повторяются с небольшими изменениями.

В повествование вводятся новые герои. И ни в одном из них быт и бытие не соединяются. Но гибель, конец света не наступает. Вечность неизменна, меняется лишь суетный бытовой мир. «Еще не все кончено...». Надежда остается.

Эту мысль подчеркивает и апофеоз второй симфонии, ее четвертая часть, где продолжает звучать кантовская тема: два мира сосуществуют, значит их соединение возможно.

Возможность такого прорыва, соединения миров воплощена в третьей симфонии с характерным названием «Возврат».

Вышла она в 1905 году. Текст датирован 1902 годом. На самом деле писатель работал над третьей симфонией с 1901 года, уничтожил

первоначальную редакцию, после чего в 1903-1904 годах создал вторую редакцию.

В третьей симфонии Белый отходит от четырехчастной композиции, отказывается и от присущего предыдущим симфониям нагромождения образов. В симфонии появляется центральный герой, вокруг которого группируются все остальные персонажи. Усилена роль сюжета. По этим причинам в 1922 году А.Белый заменяет в подзаголовке слово «симфония» на определение «повесть», что указывает на жанровую общность третьей симфонии Белого с произведениями В.Брюсова и Ф.Сологуба.

Вместе с тем по общей композиции 3-я симфония – реприза, в которой основные темы получают новое решение. В частности, расширяется тема Вечности: обостряется конфликт (по контрасту с миром гармонии даются ужасы бытового мира).

Трехчастность симфонии сопоставима с названием – «Возврат». Первая часть – мир Вечности, гармонии, изначального всеединства; вторая часть – реальный (бытовой) дисгармоничный мир; третья часть – возвращение к праистокам Вечности.

В Хандрикове, герое третьей симфонии, соединяются быт и бытие, феноменальный и ноуменальный миры. Способом соединения миров А.Белый избирает зеркало (тема, разрабатываемая ранее во второй симфонии).

«Хандриков глядел в зеркало и оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое. Там сидела пара Хандриковых. И дальше опять пара Хандриковых с позеленевшими лицами, а в бесконечной дали можно было усмотреть еще пару Хандриковых, уже совершенно зеленых».

Сущность, распадающаяся в бытовом мире на множество телесных воплощений, сопоставима с идеей «вечного возвращения» Ницше.

«Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои. И вот в скором времени опять их увижу... Каждая вселенная заключает в себе Хандрикова... А во времени уже не раз повторялся этот Хандриков».

Зеркало может быть заменено отражением в стекле: «В стекла пришла ночь. Отражались их тусклые образы – полинявшие, словно занесенные туманом».

Для героя осознание этой множественности, повторяемости мучительно. Тем более что в определенных случаях он все же может не только ощутить вечность, но и попасть в мир утерянного всеединства.

Л.Долгополов считает, что «пограничной чертой, на которой происходит возврат из мира праисторического бытия в реальную действительность, становится утреннее пробуждение»¹.

Согласимся, что утреннее пробуждение героя – возврат. Но возврат не единственный. Двуплановость предполагает ее постоянное присутствие. Возврат – не только утреннее пробуждение, но и зеркало, подчеркивающее сосуществование миров; а также мысли, наблюдения героя, иными словами, все то, что подчеркивает двухбытийность героя. Возврат – постоянный признак жизни Хандрикова.

Наиболее полным соединением с бытием являются сны героя. Именно в снах он видит себя ребенком, играющим на берегу океана – Вечности. Ребенок мира Вечности – воплощение «универсального или абсолютного человека», «вечного тела Божьего» (В.Соловьев), так как в каждом из нас живет Христос и все мы – сыны света.

Цвета и символы Вечности – символы добра и гармонии. Приведем некоторые из них, данные по принципу ассоциативности: вода- море – бирюзовый цвет; твердь – камни – земля – черный цвет: воздух – небо - - лазурная синь; свет- солнце – звезды – золотой. «твое тихое счастье отливает серебром», - говорит старик мальчику.

Для ребенка живая (краб) и неживая (камень, вода) природа – одно целое; он счастлив от этого всеединства; ему кажется, что «вселенная заключила его в свои мирные объятия».

¹ Долгополов Л. Белый и его роман «Петербург». – Л., 1988, с. 97

Всеобщее одушевление жизненно-родственных элементов – признак мифологического сознания. Именно в таком мире живет ребенок.

Старик, напротив, - в системе абстрактно-обобщенных понятий: тысячелетия. Скорость, Господь Бог и т.д. мышление старика лично, самостоятельно. Оно – за пределами анимизма.

Вместе с тем мир ребенка и мир старика – единое целое. Их разница в осознании мира.

Старик вне какого-то определенного отрезка времени, он – всегда, словно воплощенная в конкретном образе Вечность: именно Вечность приходит к ребенку с «белым стариком» (старик – ассоциативный ряд: серебряно-белые розы – белый камень – белоструйная седина – снежно-серебряный).

Но и в этот мир проникает зло: змей, «страшная гадина», «огромная змея с небольшой как бы теленка, увенчанной золотыми рожками».

Сравним описание змея у белого с образом дракона в Откровении Иоанна Богослова: «И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон... Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число 666» (Откровение, 13:11, 18).

В данном случае змей обобщенный символ зла. Но у темных сил есть и более конкретные проявления, особенно в мире бытовом. Так Ценх произносит на банкете, устроенном Хандриковым после защиты им магистерской диссертации, тост за человеческий гений, мчащийся по рельсам прогресса. И в то же время «вдоль бесконечных рельсов с невообразимым грохотом несут огромный, черный змей с огненными глазами. Приподнял хобот свой к небу и протяжно ревел, выпуская бездну дыма. Это он мчался из Самарской губернии, из «Змеевого Логовища», сознавая, что близится последняя борьба».

Ассоциативная связь «рельсов прогресса» и мчащегося по рельсам змея для Хандрикова (как и для Белого) очевидна и неприемлива (Хандриков отклоняет Ценха).

Приват-доцент Ценх – зло не только бытового мира. Портрет Ценха («человек с мертвенно-бледным лицом и кровавыми устами ... выставил из

шубы волчью бородку. На голове его была серая барашковая шапка, торчащая колпаком» (Белый А. Старый Арбат. – М., 1989, с. 226), несет признаки силы зла, увиденной ребенком в вечности («войлочный колпак и землисто-бледное лицо, обрамленное волчьей бородкой»)

Таким образом, перед нами не просто столкновение Хандрикова и Ценха, а столкновение двух миров – мира Вечности и мира бытового, когда силы зла согласно Откровению Иоанна Богослова еще царствуют на земле, но царство их приближается к концу.

Знак Вечности для героя и доктор Орлов, известный психиатр, «пришедший к Хандрикову, неизвестно почему пожелавший лечить его жену». Орлов также является антиподом Ценха.

В Вечности он – пернатый муж с птичьей головой. «Его сутулые плечи были высоко подняты. Из серых очей изливались потоки Вечности. Страшно знакомым пахло на Хандрикова...». Фамилия Орлов входит в ассоциативный ряд, организуемый белым цветом. Следовательно, это музыкальная разработка темы, идущей от «Северной симфонии». Заря, символ Солнца, ассоциативно совпадает с орлом, символом бессмертия и солнца – в мифологии многих народов. Орел и в библейской символике – любовь, сила, мощь, бодрость духа; а в мифологии античного мира – атрибут Зевса, намек на образ которого содержится и в самом тексте симфонии.

Энциклопедический словарь «Мифы народов мир» отмечает и еще два значения слова «орел». В светской эмблематике это атрибут правосудия.

И действительно, Орлов спасает Хандрикова. В мифологическом контексте Орел – синоним Христа, а его борьба со змием (образ также присутствующий в «Возврате») – это борьба с Антихристом.

И в процессе антиподов Орлова и Ценха, в феноменальном мире победа Орлова – еще один знак. Знак победы светлых сил и будущего всеединства.

Старик-время предупреждает ребенка: «Наступит развязка. И вот пошлю к тебе Орла».

С победой в процессе Орлова Хандриков получает искомую возможность вернуться в Вечность, вернуться к утраченному миром праисторическому всеединству.

В «бытовом» мире Хандриков утопился. Но в рамках бытийно-философской концепции, разобранной выше, происходит возврат мир гармонии. Герой возвращается туда, где жил, откуда ребенком смеялся над туманом, туда, где царит всеединство и гармония. Он «радуется возвратной встрече», а старик говорит: «Много раз ты уходил и приходил, ведомый Орлом. Приходил и опять уходил». Герой вновь обретает чистоту (белый цвет)

В «Возврате» намечен, но до конца не определен путь к достижению заветной цели (дан только уход из бытового мира через смерть, возврат). Каков этот путь – дает ответ четвертая симфония «Кубок метелей».

В основе искомого пути – философская теория В.Соловьева, видевшего дорогу к новому всеединству, гармонии в истине «вечной любви и безусловной благодати»¹. Индивидуальное начало, несущее в себе разобщенность и зло, побеждается силой любви (впервые эта тема разрабатывается в «Северной симфонии»: любовь рыцаря и королевы; во второй симфонии отец Иоанн учит Сергея Мусатова противостоять злу любовью и молитвой).

Любовь, как и все в жизни, принадлежит двум мирам. И именно у силы любви есть возможность отрешения от реальности, преодоления индивидуализма и приближения к Богочеловеку, именно любовь дает сила для слияния с Вечностью. Впрочем, не всякая любовь приводит к Вечности. Любви Светловой и Адама Петровича противостоит любовь Светозарова и Светловой. Любовь, по А.Белому, должна быть «белой», а не животной страстью, которая губит человека, делая из него индивидуалиста. Лишь при этом условии человек растворяется в Вечности, приходит к праоснове.

В предисловии к четвертой симфонии А.Белый пишет: «Мне хотелось изобразить обетованную землю этой любви из метели, золота, неба и ветра.

¹ Соловьев В. Соч. в 2 т. Т. 2. – М., 1989, с. 163

Тема метелей – это смутно зовущий порыв – куда? К жизни или смерти? К безумию или мудрости? И души любящих растворяются в метели».

Центральный образ симфонии (метель), влечет за собой ассоциативный ряд «вьюга – смерч – вихрь».

Появившись уже в «Возврате» («Вьюга засвистала, ... совершая свои вечные циклы и вечные обороты»), идея вечного возвращения расширяется в «Кубке метелей». Окончательное разрешение эта линия получит в «Петербурге».

Однако следует признать, что предложенное Белым в «Кубке метелей» решение носит вторичный характер. Излишне теоретизировало, выведено разумом. Это наименее удачное из «симфонических» произведений писателя. Видимо, и сам автор почувствовал это, написав в предисловии: «Должен оговориться, что пока не вижу достоверных путей реализации ...с смутного зова.. Вечности».

Однако определить путь к новому всеединству не покидает писателя, поиски этого пути воплотились в романе А.Белого «Петербург».

2.2. Проблематика романа Андрея Белого «Петербург»

Понятие прогресса для многих художников начала XX века связано с «городами-спрутами», символами безжалостного мира цивилизации (вспомним ставшие хрестоматийными рассказы Бунина «Господин из Сан-Франциско» «Легкое дыхание», повесть Куприна «Олеся» и др.)

Символисты также считали «город» частью мира, где прежде всего угасает духовность. А.Блок в одном из писем 1905 года метафорически характеризует «любимый город»: «гигантский публичный дом», «клоака», «поганое гнилое ядро, где наша удаль мается и чахнет»¹.

Но в то же время город неоднозначен: он и дисгармоничный, и отталкивающий, и пленяющий одновременно. Соединение этих двух полярных начал выразительно формулирует А.Блок в стихотворении «Ты смотришь в очи

¹ Блок А. Собр.соч. в 8 т. Т. 8. – М.,- Л., 1963, с. 130-131

ясным зорям»: «Здесь ресторан, как храмы, светел, и храм открыт, как ресторан».

«Город» символистов контрастирует с природой. В.Брюсов облачает «город» в причудливую форму и феерическую красоту туманов, витрин, фонарей, а природу (сб. «Граду и миру», 1903) заключает в более жесткие рамки: «Мне тяжела дневная зелень и слишком сини небеса». К.Бальмонт, напротив, стремился покинуть «гнилое кладбище блуждающих скелетов» и уйти в суть России – «Великую Деревню».

У многих писателей (в том числе и символистов) тема «города» персонифицирована, предметом внимания становится конкретный город – Петербург.

Нам знаком Петербург «Медного всадника», «Пиковой дамы» А.С.Пушкина, «Носа», «Невского проспекта», «Портрета» Н.В.Гоголя, «Преступления и наказания», «Подростка» Ф.М.Достоевского. Свой Петербург у Аполлона Григорьева, свой – у А.Блока, свой – у А.Белого. При всем своеобразии Петербурга у разных писателей и поэтов существует основа темы – мотив призрачного рокового города, воздвигнутого некогда волей Петра. Заметим, что данная традиция восходит к фольклору, народным преданиям, согласно которым основатель Петербурга – Антихрист, а город построен на крови и поэтому обречен на гибель. Другая традиция связана с противоположной концепцией оценки деятельности Петра I, отсюда Петербург – олицетворение новой России, «северный Рим» (Сумароков). Светлая сторона Петербурга, его величие перестает привлекать внимание писателей уже во второй трети XIX века.

Говоря о теме призрачности Петербурга в русской литературе XIX столетия, Р.Иванов-Разумник отмечает общность позиций Пушкина и Достоевского в раскрытии темы, «ибо это как раз о «Пиковой даме» говорит Достоевский, когда видит в Петербурге – кошмар, марево, сон.

...Петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре – чуть ли не самое фантастическое в мире... В такое петербургское утро,

гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь Германа из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип – тип из петербургского периода) – мне кажется, должна еще более укрепиться... А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне... Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится – все вдруг исчезнет»¹.

В «Петербургских повестях» Гоголя город также не только историческая реальность. Петербург – призрак, фантом, рожденный воображением героя.

У А.Блока Петербург также город двухбытийный. Это и столица России, реальный город с туманами, дождями, памятниками, театрами. И над этим – внебытовая, ирреальная душа города («Невидимка», «Песнь Ада», «Пляски смерти», «Возмездие»), определяющая течение истории, судьбы героев.

Двухбытийен Петербург и в одноименном романе А.Белого. «Это только кажется, что он (Петербург) существует. Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется...».

Сюжет романа «Петербург» не сложен. 1905 год. Террорист Дудкин дает Николаю Аполлоновичу Аблеухову бомбу («сардиницу ужасного содержания») а более важное в партии лицо - Липпанченко – требует, чтобы Николай Аполлонович подложил эту бомбу своему отцу – сенатору Аполлону Аполлоновичу Аблеухову. Бомба с часовым механизмом сложными путями попадает к сенатору. Сын узнает об этом, но не может найти бомбу, не может убрать ее из кабинета отца.... Ночью в пустом кабинете раздается взрыв. Отец решил, что сын хотел его убить, сын не может доказать обратного. Судьбы

¹ Иванов-Разумник Р. Вершины. – СПб., 2001, с. 165-166

других героев также трагичны: еще до взрыва террорист Дудкин, сойдя с ума, убивает провокатора Липпанченко.

Таков бытовой сюжет романа, за которым открывается попытка писателя осмыслить историю, настоящее, попытаться угадать будущее.

Остановимся подробнее на проблематике романа.

В ответе на вопрос: «Что есть Русская Империя наша?» мы узнаем: «Русская Империя наша есть географическое единство, что значит: часть изветной планеты. И Русская Империя заключает: во-первых, великую, малую, белую и червонную Русь; во-вторых – грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в-третьих, она заключает... Но – прочая, прочая, прочая».

В приведенной цитате уже намечена географическая и вместе с тем этническая двойственность Руси, находящейся между Востоком и западом. «Эволюция мифа (о Петербурге), - пишет Л.Долгополов, - от народных преданий XVIII века к Пушкину и от Пушкина к эпохе Блока и Белого привела к тому, что захватил в свою орбиту многие общие вопросы, связанные с темой исторической судьбы России, которая, в свою очередь, осмысляется как вариация темы Востока и Запада... В сферу сопоставлений на рубеже XIX-XX веков втягивается новая категория – Восток, который присутствует в сознании людей рубежа веков и как некое географическое понятие (преимущественно имеются в виду страны Дальнего Востока), и как своеобразная нравственно-этическая категория... Россия оказалась в фокусе, в центре пересечения двух противоположных воздействий, средоточием разнородных и противостоящих исторических тенденций, и здесь то стали теперь отыскиваться особенности ее исторической судьбы и национального характера русского человека»¹. Каковы же ее особенности.

Проблема влияния Востока на Русь затронута писателем в романе «Серебряный голубь». По мнению А.Белого, «темная бездна Востока порабощает Русь. Рациональный Запад в будущем соединиться с оккультным Востоком и на этой основе возникнет некое новое единство. В «Серебряном

¹ Долгополов Л. На рубеже веков. – Л., 1977, с. 184-185

голубе» побеждает Восток (Дарьяльский не уезжает за границу, на Запад, и вскоре погибает), а тема «Восток – Запад» имеет продолжение в романе «Петербург», усиливая тем самым его «иррациональное» звучание.

Тягу Руси к Западу Андрей Белый подчеркивает, упоминая Константинополь (пролог). «Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что то же) подлинно принадлежит Российской империи. А Царь-град, Константиноград (или, как говорят, Константинополь) принадлежит по праву наследия». В Древней Руси (после того как римский император Константин Великий переносит в IV век н.э. в Константинополь столицу империи) город начинают называть Царь-градом. За этим историческим фактом скрыт еще один немаловажный момент. Софья Палеолог (племянница Константина XII – последнего византийского императора) была выдана замуж за московского великого князя Ивана III и привезла с собой трон с изображением двухглавого орла. (позже - герб России), символизирующего единство восточной и западной римской империи. Установленная в прошлом историческая общность на протяжении многих столетий объединяла Россию и Запад, но, по мнению А.Белого, это связь стала ослабевать, а в будущем, возможно, исчезнет вообще. И первым обречен на исчезновение именно Петербург – город европейский, западный. Эту мысль дополнит тема регулярности города, также обреченного на исчезновение. Центральный проспект – Невский – «обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов – и поиски нужного дома весьма облегчаются... Невский проспект прямолинеен... потому что он европейский проспект... Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек. И разительно от них всех отличается Петербург».

«Циркуляцию», регулярность города будет подчеркивать писатель и в последующих главах. «Планомерность и симметрия успокоили нервы сенатора.. Более всего он любил прямолинейный проспект... Мокрый скользкий проспект: там дома сливались кубами в планомерный пятиэтажный ряд... Вдохновение овладевало душой сенатора, когда линию Невского

разрезал лакированный куб: там виднелась домовая нумерация и шла циркуляция...». И далее: «Параллельные линии некогда провел Петр».

Но «западный круг» замыкается. Передние копыта Медного всадника уже занесены над бездной в пустоту; только два задних еще держатся в гранитной почве. И все же в будущем Медный всадник – Петр оторвется от земли, а с этим прыжком исчезнет и сам город – Петербург.

Тем самым фольклорная традиция близится к завершению (обреченный город, построенный Антихристом на крови, должен исчезнуть). Возможно. Что такой итог связывается Белым с кризисностью современной ему эпохи, неясностью будущего. Что впереди? Ответ на этот вопрос писатель пытается найти в ирреальности Петербурга и – шире – в ирреальности России. Эта уже другая тема романа – тема призрачности Петербурга, связанная с ощущением приближающейся катастрофы: «В соответствии с этим Петербург предстает то как «столица Российской империи», то как апокалипсическое видение, как город, принадлежащий загробному миру, фантом, преследующий человека и заражающий его «праздной мозговой игрой. Это город, где мосты «упираются в бесконечность», двери квартир «распахиваются в бездну», который «населен тенями», бесконечно циркулирующими по проспекту, и где дома и улицы фантастическим образом переносятся с место на место»¹. Столь же реальны – ирреальны и герои. Аполлон Аполлонович Аблеухов – сенатор, государственный деятель, с одной стороны, и «упырь» «фантастическое видение» - с другой. Все герои «Петербурга» живут своей «мозговой игрой», что в конечном итоге лишь отдаляет их от некой истины (неизвестно, впрочем, и самому писателю). В результате герой романа вместо творца мира становится его разрушителем. Николай Аполлонович, увлекшись философией Канта и идеей террора, подкладывает бомбу собственному отцу. «Еще более плачевны результаты увлечения «головной» идеей у террориста и ницшеанца Александра Ивановича Дудкина, оказавшегося в полной изоляции от живой жизни, от людей, борьбы. Вместо свободы одинокое существование в замкнутом

¹ Юркина Л. Проблематика романа А.Белого «Петербург»// Филол.науки, 1988, №4. с. 19

пространстве, вместо идеи – бред больного белой горячкой и сумасшествие»¹. «Мысленные формы» героев оказываются ложными. И, как точно отмечает Л.Юркина, «каждый из героев романа оказывается жертвой какой-нибудь провокации, что является, по мысли Белого, лишь результатом той «душевной провокации», которую он совершает ради своей схематичной, оторванной от живого чувства идеи»².

Таким образом, попытка проникнуть через героев в ирреальный, бытийный мир заканчивается неудачей. Следовательно, неразгаданным остается этот мир и в отношении темы Петербурга, и в отношении темы России. И если появление символизма связано с кризисом рационализма и вниманием к иррациональному, то с кризисом символизма (именно в эти годы написан роман) претерпевает кризис и иррациональная эстетика. Проникнуть в суть скрытых явлений, как и прежде, оказывается невозможным. Именно поэтому единственным, что остается Медному всаднику в романе (и соответственно в концепции истории А.Белого) – шагнуть в бездну. Вместе с тем можно говорить и об определенном оптимизме писателя. Недаром Николай Аполлонович в финале читает философа Сковороду, который видел путь к идеальному обществу через моральное самосовершенствование личности, ее самопознание. Но в соответствии с принципом многозначности символа этот эпизод можно трактовать и как начало нового круга истории, не менее безуспешного в достижении истины, чем предыдущие опыты.

Двузначная роль музыкального оформления романа. Большинство литературоведов считает, что страх всеобщего уничтожения не смягчается музыкой слова. Напротив, она становится зловещей, усиливает эсхатологический пафос романа. Существует и противоположная точка зрения: «Музыка поэтических построений, музыка ритма и слова – это последнее прибежище поэта, эта та хрупкая стена, за которой он еще может попытаться укрыться»³.

¹ Там же, с. 20.

² Там же.

³ Целкова Л. Поэтика сюжета в романе Андрея Белого «Петербург»// Филол.науки, 1988, №4, с. 19

Но учитывая всю широту мнений о романе А.Белого, нельзя не признать, что «Петербург» остается высшей точкой прозы русского символизма, точкой, после которой наступил кризис этого литературного направления, несмотря на появления целого ряда писателей-символистов.

Заключение

Русский символизм, самый значительный после французского, имел в основе те же предпосылки, что и символизм западный: кризис позитивного мировоззрения и морали, обостренное религиозное чувство.

В манифестах «старших символистов» были сформулированы основные аспекты нового течения: приоритет духовных идеалистических ценностей (Д.Мережковский), медиумический, «стихийный» характер творчества (К.Бальмонт), искусство как наиболее достоверная форма познания (В.Брюсов). В соответствии с этими положениями шло развитие творчества представителей старшего поколения символистов в России.

Художественные искания «младосимволистов» были отмечены просветленной мистичностью, стремлением идти к «отверженным селеньям», следовать жертвенным путем пророка, не отворачиваясь от грубой земной действительности.

Теоретической основой символизма явились философские работы Ф.Ницше, А.Бергсона, А.Шопенгауэра, Э.Маха, неокантианцев. Смысловым центром символизма становится мистицизм, иносказательная подоплека явлений и предметов; первоосновой творчества признается иррациональная интуиция. Главной темой становится фатум, таинственный и неумолимый рок, играющий судьбами людей и управляющий событиями.

В символизме рациональное начало редуцируется; слово, изображение, цвет – любая конкретика – в искусстве утрачивают свое информационное содержание; зато многократно возрастает подоплека, преобразующая их в таинственное иносказание, доступное лишь иррациональному восприятию.

На русской почве проявились такие особенности символизма, как: многоплановость художественного мышления, восприятие искусства как способа познания, заострение религиозно-философской проблематики, неоромантические и неоклассические тенденции, интенсивность мироощущения, неомифологизм, мечта о синтезе искусств, переосмысление наследия русской и западноевропейской культуры, установка на предельную

цену творческого акта и жизнетворчество, углубление в сферу бессознательного и др.

Музыкальность как поэтическая категория играет важную роль в эстетике символизма.

Утверждая примат звука в своем творчестве, а также разделяя положение о том, что музыка выражает глубинную сущность мира, выступает конститутивным принципом гармонического развития духа, Андрей Белый создает оригинальную художественную формы – «симфонии».

Все четыре симфонии Белого составляют единое произведение, в котором порядковый номер симфонии соответствует ее месту в разобранной выше форме.

В основе тем, разрабатываемых в симфониях, бытийно-философская концепция А.Белого, согласно которой человек из существа, привязанного к земле, становится явлением космического масштаба. Человек и мир рассматриваются на грани двух стихий – быта и бытия. В возможном соединении этих двух сторон – будущее всеединство, идущее на смену миру разорванных связей.

Противостояние двух начал, стремление к гармонии и новому всеединству – пафос симфоний А.Белого. Писатель напряжённно ищет такую поэтику, с помощью которой он смог бы раскрыть не только сущность борьбы этих двух начал, но и как поэт-теург, показывая это зло и дисгармонию реального «бытового» мира, привести людей к праистокам, к гармонии всеединства.

В «Симфониях» задаются две основные темы: бытийного и бытового миров. Бытийный мир – мир Вечности – предстаёт в мистико-сказочной форме. Вечность – воплощение идеи В.Соловьёва о божественном всеединстве; мир гармонии и красоты противостоит миру бытовому, охваченному смертью.

Соединение конкретных деталей и абстрактных понятий в образе Вечности – один из художественных приемов А.Белого, характеризующих его индивидуальный авторский стиль. Для построения образов Белый использует принцип ассоциативности.

Белый использует цветовые ассоциации, ассоциативные ряды, построенные на иронии.

Важными образами, традиционными для романтиков-символистов, являются Зеркало, комета, Заря, пророк, сон.

Понятие прогресса для многих художников начала XX века связано с «городами-спрутами», символами безжалостного мира цивилизации. Символисты также считали «город» частью мира, где прежде всего угасает духовность.

У многих писателей (в том числе и символистов) тема «города» персонифицирована, предметом внимания становится конкретный город – Петербург.

При всем своеобразии Петербурга у разных писателей и поэтов существует основа темы – мотив призрачного рокового города, воздвигнутого некогда волей Петра.

Установленная в прошлом историческая общность на протяжении многих столетий объединяла Россию и Запад, но, по мнению А.Белого, это связь стала ослабевать, а в будущем, возможно, исчезнет вообще. И первым обречен на исчезновение именно Петербург – город европейский, западный. Эту мысль дополнит тема регулярности города, также обреченного на исчезновение.

Передние копыта Медного всадника уже занесены над бездной в пустоту; только два задних еще держатся в гранитной почве. И все же в будущем Медный всадник – Петр оторвется от земли, а с этим прыжком исчезнет и сам город – Петербург. Тем самым фольклорная традиция близится к завершению (обреченный город, построенный Антихристом на крови, должен исчезнуть).

Ответ на вопрос «Что впереди?» писатель пытается найти в ирреальности Петербурга и – шире – в ирреальности России. Эта уже другая тема романа – тема призрачности Петербурга, связанная с ощущением приближающейся катастрофы.

Попытка проникнуть через героев в ирреальный, бытийный мир заканчивается неудачей. Следовательно, неразгаданным остается этот мир и в

отношении темы Петербурга, и в отношении темы России. И если появление символизма связано с кризисом рационализма и вниманием к иррациональному, то с кризисом символизма (именно в эти годы написан роман) претерпевает кризис и иррациональная эстетика. Проникнуть в суть скрытых явлений, как и прежде, оказывается невозможным. Именно поэтому единственным, что остается Медному всаднику в романе (и соответственно в концепции истории А.Белого) – шагнуть в бездну.

Вместе с тем можно говорить и об определенном оптимизме писателя. Недаром Николай Аполлонович в финале читает философа Сковороду, который видел путь к идеальному обществу через моральное самосовершенствование личности, ее самопознание. Но в соответствии с принципом многозначности символа этот эпизод можно трактовать и как начало нового круга истории, не менее безуспешного в достижении истины, чем предыдущие опыты.

Список использованной литературы

Нормативная литература

1. Конституция Республики Узбекистан. – Т.: Узбекистон, 2012.
2. Закон об образовании Республики Узбекистан. – Т., 1997.
3. Национальная программа по подготовке кадров. – Т., 1997.
4. Каримов И. Высокая духовность и непобедимая сила. – Т., 2007
5. Каримов И. Узбекистан на пороге достижения независимости. – Т., 2011.

Художественные тексты

6. Белый А. Старый Арбат: Повести. М.: Моск. рабочий, 1989. 589с.
7. Белый А. Петербург / Роман. СПб. ООО «Издательство "Кристалл"», 1999. 976с.
8. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми т. М.-Л., Худож. лит., 1963.

Научно-критическая литература

9. Авраменко А.П. От XIX века к XX. Новое искусство. (Русский символизм как объект научного изучения) // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2
10. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Худож. лит.», 1975.-504с.
11. Белый А. Как мы пишем. – М., 1998
12. Бройтман С.Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ. Тверь, 2001. 66с.
13. Векслер А. «Эпопея» А. Белого, (опыт комментария) «Современная литература», Л.: Мысль, 1925. С. 48-75.
14. Вересаев В.В. Литературные портреты / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Фохт-Бабушкина. М.: Республика, 2000
15. Веселовский А.Н. Язык поэзии и язык прозы // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология Под ред. проф. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 85-112.

16. Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология Под ред проф. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 178-201.
17. Воспоминания и записки Е.Иванова об Александре Блоке/ Блоковский сборник. Тарту, 1964
18. Гаспаров М.Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Белый А. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. 832 с.
19. Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих-проза» и становление русского литературного стиха // СЕМИОТИКА. Вроцлав, 1973.- 154с.
20. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. М.: Языки славянской культуры, 2002. 528 с.
21. Голубков М.М., Скороспелова Е.Б. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 2. С. 7—19.
22. Гофман В. Язык символистов // Лит. Наследство. Т. 27-28. М., 1997
23. Долгополов Л. Белый и его роман «Петербург». – Л., 1988
24. Долгополов Л. На рубеже веков. – Л., 1977
25. Долгополов Л.К. Неизведанный материк (Заметки об Андрее Белом) // Вопросы литературы, 1982. №3. С. 100-138.
26. Долгополов Л.К. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // Культурное наследие Древней Руси. Л., 1976. 326с.
27. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. — 496с.
28. Жукова Н. О мастерстве Гоголя, о символизме Белого и о формосодержательном процессе // Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М.: МАЛП, 1996. -351с.
29. Иванов-Разумник Андрей Белый // Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николюкина. М.: Республика, 2004. — 423с.

- 30.Иванов-Разумник Р. Вершины. – СПб., 2001
- 31.Ильев С.П. Русский символистический роман: Аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. — 168с.
- 32.Искржицкая И. Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997. — 176с.
- 33.Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 296с.
- 34.Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и лит. деятельность. М., 1995. — 335с.
- 35.Лекманов О.А. Андрей Белый писатель для писателей (три заметки к теме) // Андрей Белый. Публикации. Исследования. - М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 295-300.
- 36.Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. — 196с.
- 37.Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / Худож.-оформитель Б.Ф. Бублик. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. 846с.
- 38.Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство-СПБ», 2002 768 с.
- 39.Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Белый А. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. 832с.
- 40.Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Отв. ред. Ю.Н. Караулов: АН СССР, Ин-т рус. яз. М.: Наука, 1990. 180с.
- 41.Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. -464с.
- 42.Потебня А.А. Теоретическая поэтика / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. А.Б. Муратов. М.: Высш. шк., 1990.-342с.
- 43.Проблемы критики и поэзии XX века: Тезисы межвузовской конференции. Ереван, 1973
- 44.Соловьев В. Соч. в 2 т. Т. 2. – М., 1989

- 45.Томашевский В.Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Томар-ченко; комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект пресс, 2003. 334с.
- 46.Хализев В.Е. Мифология XIX XX веков и литература // Вестник МГУ. Филология. 2002. №3. С. 7-20.
- 47.Целкова Л. Поэтика сюжета в романе Андрея Белого «Петербург»// Филол.науки, 1988, №4
- 48.Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. — 265с.
- 49.Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: Academia, 1924. — 214с.
- 50.Юркина Л. Проблематика романа А.Белого «Петербург»// Филол.науки, 1988, №4
- 51.Юрьева З.О. Творимый космос у Андрея Белого. СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. 313с.

Интернет сайты

- 52.www.portal-slovo.ru/philology/beliy/1293
- 53.www.fant-asis.ru/interesno-beliy1
- 54.www.synnegoria.com/WIN/peterburg
- 55.www.philology.ru/yarantcev-97
- 56.www.feb-web.ru/feb/irl/irl-7161
- 57.www.vestnik.tspu.edu.ru/files/pdf/articles