

УДК 811.161.1'371.-116.3

ФУНКЦІ ІДЕАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В СИМФОНІІ АНДРІЯ БЕЛОГО “ПОВЕРНЕННЯ”

Інна Гажева

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

У статті проаналізовано структуру художнього простору в симфонії А. Белого “Повернення” у проекції на символістську концепцію двох світів, виявлено функції та природу ідеального простору, простежено взаємозв’язок між типом художнього простору та метаморфозами персонажів. Автор статті доводить, що А. Белий, створив у “Поверненні” образ перехідного надреального простору і еkleктично використав при цьому мотиви й образи, що належать до різних культурних традицій.

Ключові слова: художній простір, ідеальний світ, Едем, новозавітний Рай, перехідний світ, міфологічні уявлення, ініціація.

Характерною ознакою символістського дискурсу є кореляція семантичної структури тексту зі структурою просторовою. Антитези на персонажному та сюжетно-композиційному рівнях у такому творі відображаються в його просторовій моделі. Показовими в цьому є “Симфонії” Андрія Белого, і, зокрема, третя з них – “Повернення”. Цей твір привертав до себе увагу таких дослідників, як Л. Долгополов [5], З. Мінц і О. Мельникова [6], Ю. Светікова [7], О. Шалигіна [8], які досліджували міфопоетичні образи в симфонії, концепцію часу в ній тощо. Роль ідеального простору в організації композиційної структури твору симфонії проаналізовано в роботі З. Мінц і О. Мельникової [6], проте деякі висновки дослідників потребують уточнення та поглиблення. Мета статті – показати, що своєрідність художнього простору обумовлено метафізичною схемою, витоки якої беруть початок у міфологічній картині світу.

Сюжет симфонії “Повернення” [1] складає історія хіміка-магістранта Євгенія Хандрикова – типової для російської літератури “маленької людини”. Навіть ім’я героя прецедентне: “Євгеній” – герой “Мідного вершника” О. Пушкіна, “Хандриков” – похідне від “хандра”. Хандриков – це людина, яка бачить в земному житті лише побут та страждає від цього. У нього неприваблива й нудна дружина Софія Чижиківна, маленький син, теж нецікавий для нього. Він займається наукою, але це також не приносить йому задоволення. Ідеологічний супротивник Хандрикова, доцент хімії Ценх, плете проти нього інтриги, а доктор-психіатр Орлов стає на його захист. Хандриков пише дисертацію, заплутується у своїх логічних побудовах і божеволіє. Його скеровують до санаторію для психічнохворих, і там він покінчує життя самогубством. Ця нехитра історія є змістом другої частини твору.

Проте недолуга фігура Хандрикова та його безрадісне життя – це тільки одне із

втілень героя. Задовго до свого земного існування Хандриков в образі дитини перебував в іншому, ідеальному світі, звідки його послано на страждання в світ земний. Перебування героя в ідеальному світі зображено в першій частині твору.

Як наголосив автор, герой і раніше неодноразово мандрував з одного світу в інший, проте тепер його відправлено до земного світу востаннє. Після того, як Хандриков проживає своє земне життя та перемагає його абсурдність через безумство і смерть, він назавжди повертається в обійми “срібної вічності”.

Отже, розвиток сюжету тут відбувається через просторові переміщення героя, які приводять до перевтілення героя: дитина з ідеального світу постає дорослою людиною в світі реальності, яка у фіналі симфонії знову перетворюється на дитину. “Дитина” є незмінною суттю героя, до якої він повертається, а його дорослість, мужність виявляються ілюзорними. Відтак, класичний варіант літературно-художнього хронотопу, коли наявне злиття просторових і часових прикмет, коли будь-яке переміщення в просторі є водночас переміщенням у часі та пов’язане з отриманням героєм нового статусу, реалізовано в симфонії навіть дещо в схематичному вигляді.

Просторові переміщення героя та його метаморфози в “Поверненні” визначають також і композицію твору, яка складається з трьох частин. У першій частині зображено ідеальний світ, в другій – світ реальний. Ці протиставлені світи віддзеркалюють один одного. У третій частині головний герой перебуває в лікарні для психічнохворих, де він постійно чує заклики неземного світу й звідки повертається назад до Едему. Отже, в третій частині зображено лімітрофний, перехідний простір.

Кожен із зображених у симфонії просторів має свої характерні ознаки. Земний світ зображено як реальність абсурдну та десеміотизовану, в якій втрачено логічні зв’язки між подіями та звичні, конвенціональні зв’язки між явищами та їхніми іменами. Тому у зображенні цього світу автор прагнув досягти “одивленого” погляду, використовуючи для цього мовленнєві аномалії (докладніше про мовні засоби досягнення ефекту “одивлення” в симфоніях А. Белого див.: [2]).

Головною ознакою перехідного світу, який зображено в третій частині симфонії, є персоніфікований образ глибини, поклик якої постійно чує головний герой. До того ж важливим є те, що персоніфікована глибина, яка спочатку є атрибутом листя дерева, пор.: *Мякий бархат глибини, крутясь, целовал и ласкал его. Сама глубина воззвала к нему: “Твоя я, твоя. Твоя навсегда* [1, с. 241]; *Над ними раздавался трепет и смутный шум бархатисто-зеленой глубины* [1, с. 244]; *Заметалась бархатистая листовенная глубина...* [1, с. 245]. Тут доцільно звернути увагу на одну прикметну деталь: в ідеальному світі, який зобразив А. Бєлий, зовсім немає дерев, а в лімітрофній зоні вони є. Те, що глибину абстраговано саме від листя дерев, не випадкове. Дерево (Світове Дерево) – один з головних міфопоетичних символів сходження. Структура Світового Дерева складається з трьох частин: коріння відповідає нижньому, підземному світу, стовбур – середньому, крона – верхньому, тобто небу. Відповідно, тут поклик глибини – це поклик неба, вічності, поклик ідеального світу (докладніше про образ глибини див.: [3]).

Світ ідеальний у симфонії зображено як ізоморфний по відношенню до земного. Між двома світами встановлюється відношення дзеркальної симетричності (енатіоморфізму), тобто чітка система рис схожості та відмінності. Виявлення цих відмінностей власне й розглянуто у статтях З. Мінц та О. Мельникової [5]. Важливо,

що експлікуючи своєрідність ідеального світу в симфонії, автори статті – нібито услід за А. Белим – називають його Едемом. Проте, на нашу думку, створений А. Белим над-реальний світ не надто подібний до Едему.

Традиційно Едем постає як блаженна країна у вигляді райського саду, в якому Господь поселив перших людей Адама й Єву. Едем описано в Старому Завіті саме як **земний** рай, який протистоїть у цьому сенсі християнському **небесному** раю. Різниця між старозавітним раєм та новозавітним полягає також у тому, що перший існував **на початку** часів і, за припущенням, змитий водами всесвітнього потопу, другий існує **від початку** світу й понині та є “царством”, куди потрапляють душі праведників після особистого суду. Наприкінці часів, після всезагального Страшного суду Царство Небесне зійде на землю.

Ландшафт ідеального світу в симфонії “Повернення” – це морський піщаний берег, скелі, кручі та білі каміння. Як зазначено, звертає на себе увагу повна відсутність дерев, квітів і плодів, тобто всього того, чим ряснів Рай в Едемі. Крім того, в ідеальному світі “Повернення” є зміна дня та ночі, якої, як відомо, не було в Едемі й немає в новозавітному Раю. Відповідно, Адам в Едемському саду не знав і сну (доки сам Бог не змусив його заснути, щоб створити Єву з його ребра). Дитина ж у “Поверненні”, підкоряючись ритму зміни дня і ночі, не спить вдень і спить вночі. У старозавітному Едемі, за традиційними уявленнями, завжди була ясна, сонячна погода; в ідеальному світі “Повернення” може бути хмарно (*Чистые, солнечные струи окончательно перестали врываться: бледно-пасмурная грусть – только она неизменно глядела теперь в отверстие грота* [1, с. 208]) і, більше того, може падати дощ (пор.: *Грянул ливень. Водяные потоки заслонили орла...* [1, с. 210]). Отже, як бачимо, зображений у “Поверненні” ідеальний світ за низкою ознак відмінний від старозавітного Едему, тому застосування топоніма *Едем* до нього може бути лише метафорою. Проте, якщо вчитатися в текст симфонії уважніше, то можна зауважити, що сам А. Белий і не називав зображений ним в симфонії ідеальний світ Едемом. Він лише згадав Едем як простір, який знаходиться поблизу (*на сході, там*) і відгороджений від того ідеального світу, в якому перебуває дитина. Ідеальний світ описано досить детально, Едем – лише згадано:

В отчетливой ясности на востоке стоял огромный утес.

По вечерам там расхаживал строгий муж, охранявший Эдем [1, с. 199].

Отже, автор наголосив, що ідеальний світ є гетерогенним, а простір, в якому перебуває дитина, є лише частиною цього ідеального світу. “Простір дитини” постає як своєрідне “Приедем’я”, надреальний перехідний простір між земним світом і Раєм. При цьому треба звернути увагу, що в Біблії також не ототожнено Едем із земним раєм: “І насадив Господь Бог рай **в Едемі** на сході; і помістив там людину, яку створив. І виростив Господь Бог із землі всяке дерево, приємне на вигляд і хороше для їжі, і дерево життя посеред раю, і дерево пізнання добра і зла. **З Едему** виходила річка для зрошування раю; і потім розділялася на чотири річки” (“Буття”, 2:8–14). Слово “едем” перекладається із старовірвського як “приємне, солодке, благословенне (місце)”, а слово “рай” – власне як “сад”. Відтак, якщо, згідно з Біблією, райський сад знаходиться в Едемі, то в А. Белого, навпаки, усередині ідеального простору розташовано Едем, який письменник, мабуть, відповідно до стереотипних уявлень, ототожнює з райським садом.

Отже, А. Белий, всупереч ортодоксально православної картині світу та згідно з

міфологічними уявленнями, створив образ перехідного надреального простору, еклектично використавши мотиви й образи, що належать до різних культурних традицій. Спробу створення ідеального простору саме так знаходимо і в його ранній творчості – у “Північній симфонії”, 1-й героїчній. Хоч необхідно вказати, що простір, зображений у першій симфонії, по-перше, більш наближений до новозавітного Раю, де перебувають душі праведників після особистого страшного суду, по-друге, його зорієнтовано ще й на образ Чистилища, який відсутній у православній традиції, але представлений у католицизмі, адже в цьому просторі перебувають як душі праведників, так і душі грішників, які проходять очищення. Щодо відмінностей між ідеальними світами третьої та першої симфоній, важливо відзначити наступне: якщо в “передвічний світ” “Північної симфонії” герої потрапляють тільки після того, як вони завершили свій земний шлях, то дитина і Хандриков існують у двох світах паралельно. Дитина долає межу між світом ідеальним і реальним, засинаючи. До того ж автор дає зрозуміти, що це не звичайний сон, а частина сценарію ініціації, ритуалу переходу з нижчого стану у вищий. Тут варто обмовитися, що “стан Хандрикова” не можна вважати за вищий відносно “стану дитини”, проте “стан дитини” з третьої частини симфонії, поза сумнівом, є вищим по відношенню до “стану дитини” з першої частини. У цьому сенсі все земне життя Хандрикова – це тільки перехід дитини у вищий стан.

Характерною ознакою ідеального світу симфонії “Повернення”, яка зближує його із старозавітним Едемом, є малонаселеність: там перебуває лише дитина, яку відвідує старий, окремі тварини, а також антропоморфні та зооморфні персонажі, що постають як демони-спокусники. Все життя дитини наповнене очікуванням нових зустрічей із старим. Це є головним сенсом існування дитини. Загалом, вищий стан дитини в симфонії – це саме скорочення дистанції між нею та старим, адже після остаточного повернення дитина отримує можливість бути завжди разом зі своїм наставником, залишаючись під його постійним заступництвом і захистом.

Отже, метасюжет симфонії – це ініціація, ритуал переходу, суть якого полягає в переживанні містичної смерті та воскресіння. Під час ритуалу посвячуваній засинає та здійснює уві сні магічну подорож. “Ритуальна смерть, без якої неможлива жодна ініціація, “пацієнт” переживає у формі сходження в пекло” [9, с.87]. Саме таке ритуальне сходження в земний світ, описаний як пекло, переживає дитина після того, як вона засинає в кінці першої частини симфонії. До цієї ритуальної подорожі дитину спеціально готують. Старий приводить його в грот (*Грот был в глубине залива. Черносерые камни высились над ним. ... Внутри грота было темно и влажно... Сверху падали водяные струи... Сюда привел старик ребенка* [1, с. 206]). Як зауважив М. Еліаде: “Увійти до лабіринту або печери було рівнозначним містичному поверненню до Матері – а це мета, яку переслідує обряд ініціації” [9, с. 197]. Акцентовані в тексті А.Белого темнота і вологість грота – конститутивні ознаки *vagina* Великої Матері. Повернення до Матері – аналог повернення в “докосмогонічний хаос”, а повернення до хаосу для людини архаїчної культури було рівнозначним підготовці до нового “Творення” [9, с. 88]. Старий так пояснює дитині символічний сенс її перебування в цьому локусі: *Это грот дум. Здесь впервые узнают. Отсюда впервые спускаются. Отправляются путешествовать... Теперь наступило... Ты должен... Необходимо...* [1, с. 207]. Старий, привівши дитину в грот, залишає її наодинці (*Потом он ушел, неизвестно куда, и по-*

меркло сонце), після чого дитина опиняється під владою демонічних персонажів: *Как только скрылся старик, неизвестный стал забрасывать в грот, стоя над ним, круглячки и чертовы пальцы*. Еліаде так визначав цей стан: “посвячуваного кандидата вбивають демони” [9, с. 86]. Демонічний персонаж – ковпачник – спокушає дитину вогнем і димом (*Он предложил и ребенку шепотку вони... Но ребенок отверг курево... Потом он зажег трубку и стал поыхивать дымом... [1, с. 208]*), звуками (*Отовсюду неслись унылые звуки. Точно во всех отверстиях заиграли на волынке [1, с. 208]*) – волинка, як і інші духові, – діонісійський, демонічний інструмент – флейта Пана, – який протистоїть апологічним – кіфара Аполлона, а також скрипки, що традиційно використовували в концертах ангелів у католицькій традиції), збудженням хворобливого інтересу до негативних емоцій (*Они начали беседу с непонятной боязни ребенка, а потом перешли и к любопытству. Боязнь незнакомец назвал позорной слабостью, а любопытство одобрил [1, с.208]*), розвінчуванням авторитету наставника (*Незнакомец упомянул о старике, с брезгливой гримасой заметил: “Прехитрый старикашка”*). Обвиняв его в *укрывательстве тайн [1, с. 208]*), ілюзорною глибиною у поєднанні з гумором (*Ребенок слушал с открытым ртом странные доводы зеленоглазого колпачника, поражаясь сочетанием глубины и юмора [1, с. 209]*). Внаслідок цього дитина опиняється в стані “психічного хаосу”, який, за словами М. Еліаде, є ознакою того, “що мирська людина знаходиться на шляху до зникнення і повинна народитися нова особа” [9, с. 88]. Після цього ковпачник розповідає дитині історію Хандрикова: *Он стал рассказывать вещью сказку о Хандрикове, и по мере того, как выяснялась эта сказка, румянец сбегал со щек задрожавшего ребенк [1, с. 209]*. Коли дитина відмовляється вірити словам ковпачника (*“Я не верю, что это правда” [1, с. 209]*), він пропонує їй подивитися в дірку, що зияла у ніздрюватуому камені... (*Потом он сложил воронкой кровавые уста свои и, выпустив синие кольца заглотанного дыма, еще пронзил их общей струей. Встал и ушел. Ребенок остался один. Он думал, то белея, то вспыхивая. Потом он приник к черной дыре, зиявшей в ноздреватом камне... [1, с. 209]*). У підготованій так до “магічної подорожі” дитини змінюється “поріг чутливості” і вона починає бачити те, що раніше не було доступне її зору (*С удивлением ребенок смотрел на жизнь, еще недавно закрытую от его взоров, грустно вспоминая свое прежнее, закатившееся знакомство [1, с. 211]*). Потім вона засинає (*Ребенок засыпал. Ему казалось, что все осталось по-прежнему. А старика уже не было с ним... [1, с. 212]*), потрапляє в інший вимір дійсності, земний світ, який стає для неї пеклом, і проживає там розказану їй перед тим історію Хандрикова.

Отже, в симфонії, відповідно до міфологічних уявлень, ідеальний та реальний світи знаходяться в безпосередній близькості один до одного. Межу між ними можна подолати різними способами. По-перше, в ідеальному світі є місце, де простори стикаються – це грот: варто лише припасти *к черной дыре, зиявшей в ноздреватом камне* грота, щоб стати свідком того, що відбувається в світі земної реальності. Іншим способом подолання межі між світами постає сон, що є частиною сценарію ініціації. Засинання дитини супроводжується картиною спотворення ідеального простору: *Ребенок сидел на сыром берегу, уронив голову на колени. Бесконечная пустыня распластывалась вверх, вниз и по сторонам [1, с. 211]*. Через невизначеність погляду в цьому контексті, який може бути і поглядом автора (тобто об’єктивною), і поглядом героя (тобто суб’єктивним), цей контекст можна інтерпретувати і як опис деформації власне художнього простору,

і як метафоричний (так звана сентенціональна метафора) опис душевного стану героя. І така двоплановість зрозуміла: простір багато в чому конститує герой, зміна його статусу і внутрішнього стану спричиняє деформацію простору.

Отже, життя Хандрикова – страхітливий сон дитини, життя дитини – прекрасний сон Хандрикова. Історія Хандрикова починається з його пробудження, коли він після сну не може відразу усвідомити себе і своєї присутності в світі реальності, внаслідок чого читач розуміє, що історія про дитину та старого, розказана в першій частині симфонії, була лише сном Хандрикова:

Он проснулся. Был мрачно-серый грот. Раздавался знакомый шум моря.

Но не было так: разбудила супруга... Все напоминало, что сон кончился. Пропал безвозвратно.

Ушел до следующей ночи.

Знакомый шум моря по-прежнему раздавался из-за перегородки, оклеенной дешевыми обоями.

Но и это не было так: за перегородкой не было моря. Шипел самовар на круглом, чайном столике.

Вскочил как ошпаренный. Удивлялся, недоумевая, откуда вернулся, тщетно вспоминая, где был.

Припомнилось и время, и пространство... [1, с. 212].

Фраза *Ушел до следующей ночи* вказує на те, що Хандриков щонаочі повертається в ідеальний світ, а також, що час в світі реальному та ідеальному тече по-різному: ніч в світі земному розгортається в світі ідеальному в неспівмірний з нею часовий проміжок, в якому є свій день і своя ніч, що змінюють один одну. Хоча, можливо, слова *день і ніч* стосовно ідеального світу вжиті в метафоричному значенні. Адже, з іншого боку, А. Бєлий натякає, що ідеальний світ існує поза просторово-часовими координатами: *Припомнилось и время, и пространство*.

Отже, между між двома світами можна подолати за допомогою сну, проте тільки до тих пір, доки Хандриков-дитина існує паралельно в двох світах. Шлях його остаточного повернення в ідеальний світ – це земна смерть. Андрій Бєлий, актуалізуючи тут якнайдавніші уявлення про співприродність сну і смерті, водночас ще раз наголосив, що подорож дитини в світ земний була останньою і що вона повертається в ідеальний світ назавжди. І тут виникає досить цікаве питання щодо об'єктивності чи суб'єктивності існування кожного зі світів у рамках художнього космосу симфонії. Якщо ідеальний світ – це сон Хандрикова, то його немає насправді. Як тільки Хандриков, остаточо перетворившись в дитину або, іншими словами, повернувшись до своєї початкової суті, повертається назавжди в світ надреальний, два простори відриваються один від одного і кожен згортається та закривається для іншого. Остаточо подолано сон земного існування, і, як будь-який сон, його забувають.

У фіналі симфонії дитина повертається до самої себе й до старого, в ідеальний світ “Приедем’я”, адже ландшафт ідеального світу тут такий самий, як і в першій частині: морський піщаний берег, скелі та кручі. Рай-Едем, що знаходиться поблизу на сході під охороною аархангела Михаїла, залишається, відтак, недоступним для дитини. Чому? Можливо, тому, що його було призначено для людини, яка мала працювати, обробляти сад і свою душу, мала дорослішати, будучи дорослою створеною, зростати в Бозі, а не

прагнути повернутися у дитинство. Отже, згадка в тексті симфонії чоловіка, що охороняв Едем, нібито вказує на те, що Белий зображує світ після гріхопадіння Адама і Єви та вигнання їх з раю: "...і поставив від сходу до Едемського саду херувима з полум'яним миготливим мечем, щоб стерегти дорогу до дерева життя" (Буття, 3.24). Проте саму концепцію "Повернення" не можна вважати за таку, що витримана в біблійних, тим більше християнських, координатах. Господь поселяє в Раю Адама і дає йому Єву, бо "Недобре бути людині одній" (Буття 2:18). Дитина в Белого теж не одна. Її супроводжує старий. Проте старого тут треба сприймати не як принципово Іншого, якого необхідно прийняти і тим обмежити себе, але як іншу іпостась образу тієї ж дитини. Старий і дитя з першої частини утворюють бінарну опозицію, члени якої здатні ідентифікуватися. Про це свідчить, зокрема, той факт, що в них однакові очі – *две сквозящие синие бездны*. Таку ж саму опозицію утворюють у "Петербурзі" Аполлон Аполлонович Аблеухов і Микола Аполлонович Аблеухов, а в другій симфонії – Сергій Мусатов і отець Іоанн Благосклонський, який втішає аскета у фіналі: *И – растерянный ребенок – он поверял батюшке свои обманные грезы, как другому ребенку, старому и невинному* [1, с. 188]. У стародавніх міфологічних уявленнях деяких народів, зокрема етрусків, зустрічається амбівалентний образ дитини з сивим волоссям і старечою мудрістю. У А. Белого ж простежується розщеплення цього єдиного амбівалентного образу.

Отже, Рай в Едемі – це первинний ідеальний стан, з якого світові ще тільки належить розвинутися. Тому не випадково, що перші люди – це чоловік і жінка, а перша заповідь, яку дав Бог, – "плодіться і розмножуйтеся, і наповнюйте землю, і володійте нею" (Буття, 1:28). Блаженна країна, зображена Белим, завершена в своєму розвитку, це країна, яку покидає та до якої знов повертається дитина, зустрічаючи там свого незмінного супутника-двійника-наставника. Дитина знаходить повноту тільки через возз'єднання із старим, як зі своєю другою половиною, відщеплюючись від якої, вона прирікається на страждання. Отже, дитина, незважаючи на її чистоту, невинність, недосконала, бо несамостійна й уразлива для сил зла. Важливо, що і в світі земному Хандриков відчуває себе незахищеною дитиною, яка не розуміє сенсу всього, що відбувається з ним і навколо нього, законсервованого у відчутті власної "нівчомуневинності", дитиною, що не бажає нести відповідальність як за власне життя, так і за чуже (показовим в цьому плані є образ маленького сина Хандрикова, якого в тексті охарактеризовано як неприємну дитину). Людська природа Хандрикова постає нібито неушкодженою первородним гріхом. Отже, згадка про Едем начебто вказує на те, що це світ після гріхопадіння, проте фігура дитини як її змальовано в симфонії натякає на іншу можливість – початкової чистоти, неушкодженості людської природи – немовби до-адамової, адже Адам був створений дорослим і будь-яка дитина – в рамках християнської картини світу наділена пошкодженою природою. Втім А. Белий більше орієнтується тут на міфологічну картину світу та на архетип немовляти. Немовля як архетип символізує, з одного боку, чистоту та незахищеність, а з другого, необмежені можливості та здатність бачити й чути те, що є недоступним для звичайних людей (пригадаймо "Лісового царя" Й. В. Гете, де також актуалізовано цей архетип). "Немовля, – зазначив К. Г. Юнг, – це все те, що залишили напризволяще і, в той же час, божественно могутнє, ... сумнівний початок і тріумфальний кінець" [10, с. 121]. Проте цей "тріумфальний кінець" відбувається в межах не християнської, а міфологічної картини світу, де все виконано і всі "виконані";

герої в якій не розвиваються, але втрачають і знов знаходять свою ідеальну суть, яка перманентна, дана наперед, перед-існує, а не набувається як результат наполегливої борні зі злом світу. Цікаво, що коли св. Єпіфаній Кіпрський говорив про майбутнє перетворення світу, то він наводив такий образ: воно буде подібне “зміненню немовляти у чоловіка досконалого”. Проте світ А. Белого не здатен до змін, саморозвитку, він не рухається від свого початку до свого кінця, а постійно повертається до початку... Він позбавлений як минулого, так і майбутнього... Отже, тут бачимо заперечення історії, яке висвітлює нехристиянське коріння метафізичної схеми, що використана як стрижень сюжету та композиції симфонії.

Важливо, що після симфоній письменник вже не звертався до зображення сакрального, ірреального світу. Земному світу як уявній, ілюзорній реальності протиставляється не сакральна реальність, а “пригоди” власної децентралізованої свідомості, що пов’язано із захопленням антропософією. Дослідниця творчості А. Белого О. Григор’єва з приводу цього зазначила, що приблизно в 1910 р. “скептичне усвідомлення дійсності у А. Белого досягло апогею, а шляхи досягнення ідеалу, синтезу практично не зображені. Єдиною художньою реальністю залишається дійсність, яку висвітлено критично... *Декларативно-суб’єктивно залишаючись на позиціях соловйовства, Бєлий у своєму художньому методі об’єктивно переходить на позиції скепсису та песимізму* (виділено нами. – І. Г.)” [4, с. 133]. **Ймовірно, саме тому А. Белому не вдалося створити “Невидимий град” (“Невидимый град”) – третю частину трилогії “Схід чи Захід”, де планував зобразити омріяний синтез двох протилежних начал матеріального та ідеального.**

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бєлий А. Возврат. III симфония* / Бєлий А. // Симфонии / [вступ. ст., сост., коммент. и примеч. А. В. Лаврова]. – Л. : Худож. лит-ра, Ленинград. отд-ние, 1991. – С. 194–251.
2. *Гажева И. Д. Языковые механизмы остранения в прозе Андрея Белого* / И. Д. Гажева // *Język. Człowiek. Dykurs. Сборник науч. ст., посвященный 65-летию проф. Алексеенко* / [red. nauk. M. Hordy, W. Mokijenko, H. Walter]. – Szczecin, 2007. – С. 399–404.
3. *Гажева И. Д. Концепт глубина в симфонии А. Белого “Возврат”* / И. Д. Гажева // *Культура народов Причерноморья : Научный журнал. – № 137. – Т.1. – Симферополь : Изд-во Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского, 2008. – С. 92–97.*
4. *Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого* / Е. Григорьева // *Блоковский сборник XV. – Тарту : Изд-во Тартус. гос. ун-та, 2000. – С. 108–149.*
5. *Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман “Петербург” : Монография* / Л. К. Долгополов – Л. : Советский писатель, 1988. – С. 130–197.
6. *Мицц З. Г., Мельникова Е. Г. Симметрия-асимметрия в композиции “III симфонии” Андрея Белого* / З. Г. Мицц, Е. Г. Мельникова // *Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 641. Тр. по знаковым системам. – Тарту : Изд-во Тартус. гос. ун-та, 1984. – С. 84–92.*
7. *Светикова Ю. Мифопоэтический план “III симфонии” А. Белого (“Возврат”)* / Ю. Светикова // *Вестн. С.-Петербур. ун-та. – Сер. 2. – СПб., 1998. – Вып. 3. – С. 35–49.*
8. *Шальгина О. В. Время и вечность в художественной прозе А. Белого (на материале третьей симфонии “Возврат”)* / О. В. Шальгина // *Поэтический текст и текст культуры. Межд. сб. науч. трудов. – Владимир : ВГПУ, 2000. – С. 141–151.*
9. *Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии* / М. Элиаде. – К. : Ваклер, 1996. – 288 с.

10. Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Наука, 1991. – С. 119–129.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2011

Прийнята до друку 02.11.2011

FUNCTIONS OF IDEAL SPACE IN ANDREW BELYI'S SYMPHONY “RETURNING”

Inna Gazheva

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska St., Lviv, Ukraine, 79000,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

In the article the structure of artistic space in a symphony And. Belyj “Returning” is analysed in a projection on symbolistic conception of two worlds, the functions and the nature of the ideal space were found out; the connection between the type of artistic space and metamorphoses of characters is traced. The author of the article proves that in “Returning” And. Belyj has created the image of the transitional superreal space and eclectically used reasons and images, which belong to different cultural traditions.

Key words: artistic space, ideal world, Eden, New Testament, Paradise, transitional world, mythological imagination, initiation.

ФУНКЦИИ ИДЕАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В СИМФОНИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО “ВОЗВРАТ”

Инна Гажева

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, г. Львов, 79000,
e-mail: svitlit@franko.lviv.ua*

Проанализирована структура художественного пространства в симфонии Андрея Белого “Возврат” в проекции на символистскую концепцию двоимирия, выявлены функции и природа идеального пространства, выявлена взаимообусловленность между типом художественного пространства и характером метаморфоз персонажей. Автор статьи показывает, что А. Белый создал в симфонии образ переходного надреального пространства, эклектически используя мотивы и образы, принадлежащие разным культурным традициям.

Ключевые слова: художественное пространство, идеальный мир, Эдем, новозаветный Рай, переходный мир, мифологические представления, инициация.