



МІФОПОЕТИКА ХУДОЖЬОГО ТВОРУ



УДК 801.81:398.82(=161.2)

«Північна симфонія» Андрія Белого як неоміфологічний текст

Інна ГАЖЕВА

Кандидат філологічних наук,
доцент кафедри російської філології
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000, м.Львів, вул. Університетська, 1
gazheva@rambler.ru

У статті на матеріалі «Північної симфонії» Андрія Белого розглянуто такі принципи неоміфологічної прози, як зниження ролі сюжету, складна полігенетичність образів і мотивів. Особливу увагу приділено експлікації парадигматичних рядів лейтмотивів, за рахунок яких компенсується послаблення сюжетно-фабульної зв'язності та досягається ефект художньої цілісності тексту. У поєднанні з цими прийомами використано також суцільну тропеїзацію тексту. Причому джерелом тропів найчастіше постає стихія води, яка є атрибутом жіночного й установлює кореляцію між семантикою сюжету симфонії та її образністю. Очевидно, що саме використання всіх цих прийомів надає «Північній симфонії» статус чи не першого дійсно художнього взірця неоміфологічної прози в російській літературі.

Ключові слова: орнаментальний, неоміфологічний, проза, сюжет, мотив, лейтмотив, дієслівна метафора.

Неоміфологічна – або за іншою термінологією, орнаментальна – проза почала формуватися у російській літературі на зламі XIX–XX ст. Біля її витоків стоять символісти Ф. Сологуб і А. Белий. Одним із перших зразків орнаментальної прози в російській літературі були «Симфонії» А. Белого.

Симфонії – це авторський експериментальний жанр, який виник унаслідок реалізації у прозі програмної для символістів ідеї синтезу та спроби побудови словесного твору за законами твору музичного. Орієнтація на принципи музичної симфонії зумовила послаблення сюжету, сюжетно-фабульної зв'язності. Послаблення сюжету є характерною ознакою модерністської прози загалом. Проте Андрій Белий до її створення приходив інтуїтивно, намагаючись наблизити свої ранні твори до музики.

Сюжетність, засновану на подіях, вважають конститутивною ознакою реалістичної прози. При цьому подія, що створює сюжет, у реалістичному творі має властивості непередбачуваності, релевантності (значущості), безповоротності й неповторності. Протиставляючи сюжетним текстам безсюжетні, або (нео)міфологічні, орнаментальні, Ю. Лотман визначає останні як такі, що розповідають не про новини у світі, а про циклічні повтори замкненого космосу, які утверджують порядок і непорушність його меж [4: 86–90]. Цій циклічності міфологічної картини світу відповідає принцип лейтмотивності орнаментальної прози, який компенсує послаблення сюжетно-фабульної зв'язності та забезпечує організаційну цілісність тексту. В. Руднев, автор «Словника культури XX ст.», у статті, присвяченій «новій прозі», писав: «Стиль стає важливою рушійною силою роману й поступово зникається із сюжетом... стилістичні особливості стають самодостатніми й витісняють власне зміст» [8: 239].

Основною одиницею тексту стає не персонаж, а мотив. Розвиток сюжету починає підпорядковуватися не причинно-наслідковим зв'язкам, а зв'язкам асоціативним. Однак щодо симфоній А. Белого варто зауважити, що найчіткіше цей принцип реалізовано у другій та четвертій з них. У першій і третій сюжет простежити ще можна, хоча він доволі послаблений. Проте у «Північній симфонії» (першій із чотирьох) як типовому неоміфологічному тексті структура реальності виявляє риси міфу.

У симфонії відтворено умовно-фантастичний світ, спроектований на західноєвропейське Середньовіччя. При цьому сюжет слугує тут лише декорацією для розвитку основних музичних тем – боротьби світла й темряви, часу й туманної вічності. Головні герої симфонії – красуня королівна, втілення Вічної Жіночності, та молодий лицар, який зазнає утисків сатанинських сил. Образ лицаря подано в оточенні велетнів, чаклунів, гномів та інших персонажів демонічного походження. Королівна живе на вежі, яка символізує семіотичний верх. Вежа – аналог Світової гори, Світового дерева, Сходів на небо, вона поєднує верхній і нижній світи. Важливо, що королівна народилася на вежі: вона споконвічно належала до верхнього світу, тоді як інші персонажі приречені на тяжку працю «сходження». Уперше колись піднялася на башту королівське подружжя, батьки королеви, що залишили свою країну й сховалися на вежі, тоді як повинні були привести до вершин свій народ. Навколо вежі – ліси, повні нечистої сили. Король-батько, наважившись повернутися в країну, яку залишив, спустився з вежі та пішов у лісову глушину, проте заблукав у ній і «загинув від знесилення». Отже, ліс – це чужий, нижній, язичницький світ. Там «козлобороді» лицарі здійснюють свій ритуал *козловання*, танцюють диявольський *козловак*. Дворецький-чаклун спокушає молодого лицаря до «козловання», і той готує у своєму замку сатанинський бенкет. Проте королівна завдяки молитві рятує свого друга від загибелі. Вона говорить йому: *«Не тут мое царство. Будет время, и ты увидишь его»*. Минають роки, настає встановлений термін, королівна спускається з вежі, з розп'яттям у руках вона йде проганяти тьму. Лицар приносить покаяння та помирає. За королівною прилітає Білий птах, трон її спалахує білим світлом, і вона зникає – цим закінчується третя частина. У четвертій зображено споконвічний світ.

Цей сюжет можна розглядати як трансформацію неоміфу В. Соловйова про становлення світу: королівна – як втілення Вічножіночного або Світової Душі – сходить із верхнього світу для перемоги над силами хаосу. Проте, за В. Соловйовим, Світова Душа, що на певному етапі відокремилася від Божественного начала, стає полонянкою матеріальних сил і не в змозі здолати їх сама. Це функція «божественного Логоса», покликання якого полягає в тому, щоб отримати перемогу в боротьбі з силами хаосу й звільнити полонену Світову душу. Проте у «Північній симфонії», навпаки, темні сили захоплюють лицаря, який виступає в ролі спокусника, а не визволителя. Таким чином, юна королівна в А. Белого поєднує в собі функції і Світової Душі, й божественного Логоса. Отже, якщо у В. Соловйова Світова Душа, що добровільно стає полонянкою сил хаосу, постає як «персонаж» амбівалентний, що поєднує в собі риси «Афродіти небесної» й «Афродіти земної», то у «Північній симфонії» (на відміну, наприклад, від «Кубка заметілей») ця амбівалентність нівелюється, а функції жіночого й чоловічого персонажів взаємозмінюються. У неоміфі В. Соловйова «божественний Логос» допомагає Світової Душі, що тимчасово заблукала, здійснити свою місію спасіння, в А. Белого абсолютизований у своїй досконалості жіночий персонаж цілком самостійно здійснює цю місію, яка поширюється і на чоловічого персонажа-антагоніста. Показовим є той факт, що королівна народилася на вежі: вона взагалі не схильна до спокус нижнього світу, й тому, коли сходить з вежі для звершення своєї місії, то не заглиблюється у ліс, як її батько, а йде поздовж лісів (*вдоль лесов*). Отже, у

«Північній симфонії» відтворено сюжетну схему неоміфу В. Соловйова, яка знає певної трансформації.

Ще однією важливою ознакою «неоміфологічних» текстів символістів, згідно з З. Г. Мінц, є складна полігенетичність, внаслідок якої твір постає спроектованим на різні традиції та різні тексти [6: 77]. Так, «Північну симфонію» зорієнтовано на архаїчні міфологічні уявлення, на традицію західноєвропейського Середньовіччя, а також на релігійно-філософську концепцію В. Соловйова, яку використано як своєрідний неоміф.

Композиційно симфонія складається з уривків – параграфів, які поділяються на нумеровані «вірші», абзаци, що відповідають музичним лейтмотивам. Унаслідок їхнього повторення та варіювання створюється своєрідний ритм на рівні змісту симфонії. Як відомо, лейтмотив у музиці – це певний музичний зворот, який повторюється у творі як постійна характеристика або умовне позначення персонажа, явища, предмета. Так само відбувається і в А. Белого: певні мотиви, що реалізуються нумерованими абзацами, супроводжують образи королеви, короля, королівни; зовсім інші образні ряди постають як лейтмотиви образів молодого лицаря і всіх учасників лісових «козловань».

Зазначимо, що термін «лейтмотив», який є достатньо молодим у літературознавстві, має дещо розмите значення. Питання щодо відмінностей між мотивом і лейтмотивом вичерпно висвітлене у праці Н. Зіховської [3]. За спостереженнями дослідниці, мотив є передтекстуальним, дотекстуальним, він скеровує до явищ, що одвічно повторюються, зберігаючи пам'ять усього шляху розвитку людства, тоді як лейтмотив виникає в конкретному творі та є актуальним саме для цього тексту. Ключові для світовідчуття молодших російських символістів мотиви світанкової зорі та сходження (на висоти, вершини духу) реалізовано в «Північній симфонії» через низку конкретних лейтмотивів, що створюють певний парадигматичний ряд. Парадигматизованість – разом із дослівною повторюваністю, а також маркованістю – є однією з конститутивних ознак лейтмотиву. Важливо також, що лейтмотиви, пов'язані в один парадигматичний ряд, усередині нього є амбівалентними, тобто в чомусь рівнозначними і взаємозамінними. Можна стверджувати, що вони постають як своєрідні «аломотиви» одного ключового мотиву.

Ключові мотиви сходження та світанку в «Північній симфонії» відбиваються в лейтмотивах конкретного сходження на вежу, молитовного простягання рук до рожевого неба, до сонця, що сходить. Визначально, що коли королівське подружжя підіймається на мармурову вежу, за вікном світанок, порівн.: *«... Когда нашли лесную поляну с одинокой мраморной башней, то начали взбираться на вершину; Много веков в этих странах тянулись к вершинам, но король с королевой впервые всходили к вершине мраморной башни... Утро смотрело на них хмурьм взором. Когда они поднимались по витой беломраморной лестнице...»*

Одним із характерних лейтмотивів, що супроводжують образ короля-батька, є гра на лютні. З погляду семіотики, лютня разом з іншими струнними інструментами протистоїть духовим, на зразок флейти, як аполлонічний музичний інструмент діонісійським (як, скажімо, флейта Пана – кіфара Аполлона). У традиції західноєвропейського середньовічного й ренесансного живопису лютня є традиційним інструментом у концертах ангелів. Отже, зазначений лейтмотив також побічно вказує на приналежність персонажа до верхнього світу.

Король-батько грає на лютні, й звуки лютні перетворюються на троянди – білі та яскраво-червоні. Цей ефект перетворення досягнуто внаслідок фактологізації, тобто сюжетного розгортання, метафори, порівн.: *«Король пел над ребенком своим. Он с каждым аккордом срывал со струн розу; Отец срывает со струн розу за розой... алые, белые. Они летят вниз, освещенные легкой зарей»*. Як уже було наголошено, художній світ першої симфонії спроектований на пізнє західноєвропейське Середньовіччя.

Наведені метафоричні контексти виникають унаслідок семантичної взаємодії образів троянди й лютні, які зазвичай є сусідами в межах куртуазної культури.

Отже: *«Отец срывает со струн розу за розой... алые, белые. Они летят вниз, освещенные легкой зарей»*. Окрім експлікованого у самому контексті зв'язку троянд зі світанком, тут завуальовані ще два посилання: по-перше, троянди є атрибутом класичної Аврори, богині світанку; по-друге, рожевий колір є результатом змішування білого та червоного (яскраво-червоного).

З лейтмотивом зривання білих та червоних троянд зі струн лютні корелює червоно-біла символіка королівських шат і занижений лейтмотив штопання королем своєї червоної мантиї та обшивання її золотом, порівн.: *«Пала красная мантия на мрамор перил. Король, весь в белом шелку, весь в утренних алмазных искрах, молился над ребенком своим; Отец, сняв красную одежду и оставшись в белом и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом»*. З тією ж колірною символікою, що скеровує до ключового мотиву світанку, пов'язаний і образ королеви, порівн.: *«...Неведомая молодая королева... Белая лилия на красном атласе»*.

З мотивами сходу й світанкової зорі корелює лейтмотив білого птаха, що ширяє в небесах і кличе героїв. Загальновідомо, що птахи виконують функцію посередників між потойбічним і реальним світами. За спостереженнями А. Ханзен-Льове, у пташиній символіці раннього А. Белого домінує образ лебедя [10: 526]. При цьому його забарвлення відповідає змісту звістки, яку передають, а також сфері, до якої належать її адресати. Якщо лебідь постає провісником печалі, то він чорний, порівн.: *«К ее ногам прижимался черный лебедь, лебедь печали, грустно покрикивая в тишину, ластясь; Точно он, король, почувал лет бесшумный темного лебеда из родимых стран. Звали темного лебеда лебедем печалей»*. Якщо ж функція птаха вичерпується нагадуванням героям про вічність, то колір такого птаха білий. Білий колір птаха, який нагадує героям про вічність, з одного боку, ще раз підкреслює їхню приналежність до верхнього світу, а з іншого – вказує на «апофатичну суть надприродного, чарівно-лякаюча відчуженість якого виявляється та водночас ховається у пташиному покликіві» [10: 526]. Порівн.: *«С открытой террасы влетела странная птица. Белая. Белая. С мечтательным криком прижалась к ее сверкающей груди; А вдаль летят белые лебеди, окруженные синевой»*. Часто білий птах з'являється в А. Белого на тлі рожевого небосхилу, порівн.: *«Из кустов взвилась птица-мечтатель. С пронзительным криком улетела в розовую даль; Лебеди знакомой вереницей на заре тянулись к далекому северу»*. Крім того, зв'язок лейтмотиву птаха з ключовим мотивом зорі виявляється через колірну символіку птахів: так само, як і троянди, які зривав зі струн лютні король, вони можуть бути не тільки білими, але й червоними, порівн.: *«На отмелях ходили красные фламинго...»*

Серед символічних птахів у «Північній симфонії» трапляється також образ орла. Якщо функція інших птахів є «медіумічною», провісницькою, то знакову функцію орла окреслено дещо чіткіше. Орел не просто посередник, що має відношення до потойбічного світу, у міфології він однозначно співвіднесений із сонцем і є символом сонячної енергії, вогню та безсмертя. Це пов'язано з легендою про звичай орлів підносити своїх пташенят до сонця, а також легендою про їхній надприродний зір. Згідно з останньою, орел – єдиний птах, який може дивитись на сонце, не завдаючи шкоди очам. У цьому сенсі важливо, що король, закликаючи свій народ до відродження, говорить *«о вершинах, где вечное солнце, где орел отвечает громам»*.

Із мотивом сходження пов'язаний лейтмотив піднесення рук до сонця, до зорі, до неба, порівн.: *«На вершине король в красной мантии простирает руки востоку; И вот он встал. Простирал руки окрестностям; И там высоко... как бы в огненном небе... неведомая молодая королева простирала заходящему солнцу свои тонкие, белые руки; Над лесными гигантами была едва озаренная терраса и на ней стоящая, чьи руки были протянуты к небесам»*. Подібні жести часто супроводжують і молитву, яку також

«возносят к Богу», порівн., наприклад, контекст, що описує молитву короля після народження королівни: *«И навстречу молитве сияла голубая бесконечность, голубая чистота восходящей жизни».*

Якщо душі королеви, короля та королівни відкриті для покликів Вічності, то серце молодого лицаря, навпаки, відкрите для закликів Невідомого, невідомого Жаху («невідомого Ужаса»): жах у вигляді кулі («шаровой ужас»), що наздоганяє, невідступно переслідує, – головний лейтмотив молодого лицаря.

Цей мотив невідомого Жаху, заклик якого чує лицар, тісно переплетено з мотивом бурі. Зокрема, жах наділений епітетом «кульовий» («шаровые ужасы»), за аналогією з кульовою блискавкою («шаровой молнией»), що вселяє містичний жах. Перекинувши місток до сучасного кінематографа, пригадаймо фільм М. Міхайкова «Утомлені сонцем», де образ кульової блискавки є символом катастрофи, що насувається.

У творчості А. Белого куля, яка розростається, є одним із ключових негативно забарвлених образів: зазвичай куля фігурує в ситуаціях кошмару, маячні. У «Північній симфонії» вперше детально розроблено негативну «кульову символіку», подальшого розвитку вона набуває в «Петербурзі» в образі «сардинниці ужасного содержания». У «Північній симфонії» образ червоної кулі має два виміри: космічний, міфологічний (*красный шар месяца; кровавый метеор*) та мікрокосмічний, тобто магічно-алхімічний і психологічний (маячня, Невідоме). Порівн., з одного боку, контексти: *На черно-эмалевый горизонт выползал огромный красный шар»; «...близ замка падал кровавый метеор»; а з іншого: «Красный шар месяца; обуянный ужасом волшебств, рыцарь подбрасывал горячий шарик и пел грубым басом: «Шарик, мой шарик». И это был обряд шарового ужаса... Молодой рыцарь знал, что от старых мест поднимаются старые испарения шарового бреда и ужасных козлований»; «...приглашал мыслью своей свершить обряды тайных ужасов. Нашептывал бредовые слова... В замочную скважину текла едкая струйка шарового ужаса и ужасных козлований, пущенная богомерзким дворецким».* Характерно, що батька молодого лицаря, який був сатаністом, вразила кульова блискавка лілового кольору. Вибір епітета-колоратива тут не є випадковим: ліловий – колір інфернальний: як відомо, лілові сутінки панують у пеклі. Отже, мотив невідомого Жаху, що переслідує лицаря, пов'язаний із мотивом бурі через мотив кульової блискавки, а крім того – через мотив блискавиць. А. Бєлий пише, що Жах, який переслідує молодого лицаря, потім *«убегает от него, полыхая зарницами».*

Блискавиці – віддзеркалення на небосхилі віддалених блискавок, віддаленої бурі – є другим ключовим лейтмотивом лицаря. Цей лейтмотив такий же стійкий щодо лицаря, як світанкова зоря щодо королівни. Демонічну природу блискавиць підкреслював раніше Ф. Тютчев, який назвав їх *«демонами глухонемыми».* У симфонії А. Белого бачимо обличчя лицаря у відблисках блискавиць тієї миті, коли спокуси його посилюються, і він готовий їм піддатися. Лицар готується до сатанинського бенкету в липневу ніч: *«Стояли июльские ночи. Кругом разрывались гранаты и бомбы. Это были зарницы».*

Отже, мотив жаху через мотиви кульової блискавки та блискавиць пов'язаний із мотивом бурі. У цьому сенсі вагомою є характеристика голосу королівни: *«В голосе ее был вздох прощенья после бури...»* В якості лейтмотиву лицаря буря постає і як реальне явище природи, і як метафора душевної боротьби героя, його неспокою. Зазвичай лицар весь час перебуває в русі: коли його опосідають спокуси, він сідає на коня і мчить лісом, щоб заглушити заклик Невідомого. Королівні ж (до певного часу) властива статика: її душа спокійна, тверда, вона не схильна до спокус.

Якщо образ королівни співвіднесений зі світанковою зорею, то образ молодого лицаря – з нічною грозою, нічною бурею, нічними блискавицями. Іншим супутником молодого лицаря є нічне світило – *червона куля місяця або самотній кривавий серп.* Місяць у міфопоетичному космосі традиційно протистоїть сонцю як

жіноче, слабке, магічне начало. В А. Белого ця негативна семантика підкреслена геометричною формою (куля або серп) та колірною символікою: власне червоний колір співвіднесений із підземним вогнем (порівн. червоні вогники, що блискають; ритуальне червоне вогнище), а золотистий і яскраво-червоний – із небесним. Те, що місяць у вигляді червоної кулі вселяє у людину містичний жах, зазначав, наприклад, Ф. Достоевський у «Злочині й карі». Коли Раскольніков у хворобливому маренні намагається повторно вбити стару й вона відповідає йому беззвучним регогом, він бачить у вікні величезний круглий мідно-червоний місяць, від якого по всій землі розливається напружена тиша.

Зазначимо, що старший символізм стоїть, так би мовити, під знаком місяця, а молодший – під знаком сонця. У ранньому символізмі місяць переважно срібний, і цьому сріблястому місячному холоду старшого символізму протистоїть сонячний вогонь і золото в поетичній картині світу молодших символістів. Водночас місяць і зорі у молодших символістів зазнають своєїрідної «соліфікації» (solifikacio): у них інтегруються атрибути сонця (золотистий колір, тепло або жар, позитивні конотації). У так званій період антитези, коли сподівання молодших символістів на швидке перетворення дійсності не виправдалися, в їхній поезії з'являється «червоне сонце» як символ абсурдності світу й наполегливо починає звучати мотив спалювання. Порівн. контекст із III симфонії – червоне сонце у сприйнятті Хандрикова, що збожеволів: «...На оранжевий горизонт выскочило толстое, красное солнце и беззвучно захохотало, играя светом...» Підкорюючись «соліфікації», червоним стає і місяць. «Разом із тим почервоніння місяця символізує його кінцеву фазу: колір крові вказує на загибель місячного світу й провіщає схід Ранкової зірки, чистого, непорочного світила Софії» [10: 153]. Порівн.: «Все ваши звезды с Сириусом и Луной не стоят одной Утреннички... Утром все посерело. Тонул красный месяц».

Ханзен-Льове писав: «Сузір'я Сатурна та Сіріуса належать до тієї сфери Зодіаку, над якою здобувають перемогу сили світла та добра завдяки появі на небі ранкової зірки чи образу світла у вінку із зірок» [10: 153]. Порівн.: «Оцепеневший рыцарь... внимал этой песне сверкающих созвездий и огнистого сатурнова кольца; Слышались междупланетные вздохи о кольце Сатурна и о вечно сияющем Сириусе; Блистал далекий Сатурн, смотрели на небо. Ожидали новой звезды». Отже, на рівні солярної символіки королівна й лицар співвіднесені, відповідно, з сонцем і місяцем, а на рівні астральної символіки королівна співвіднесена з «Утренницей-денницей», а лицар – із Сатурном і Сіріусом. Сатурн традиційно символізував зло й нещастя. Його вважали богом часу, а основну колізію симфонії власне й становить боротьба часу та туманної Вічності. Негативну семантику в астрологічній картині світу має й Сіріус, який очолює сузір'я Великого Пса, тому й названий Зіркою Пса: за віруваннями, він викликав сказ у собак і лихоманку у людей. Порівняймо одну з прикмет лісового демонічного світу в А. Белого: «Жаркими, августовскими ночами бегали лесные собаки, чернобородые и безумные; они были как люди, но громко лаяли». «Утренница-денница» ж сповіщає нове, «Третье щастя», щастя Духа-Утішителя. Отже, тут образ «Утреннички» скеровує читача до ідей «нової релігійної свідомості», що були надзвичайно актуальними для А. Белого на початку століття.

Отже, нічний місячний світ, приречений до загибелі, у «Північній симфонії» – це світ молодого лицаря. Визначально, що королівна вперше зустрічає лицаря в той час, коли згасає вечірня зоря: «Гас восток. Ложилась тьма».

Окрім того, що королівна й лицар поляризовані в часі, вони поляризовані й у просторі. У симфонії вибудована трирівнева модель художнього простору: 1) земний простір; 2) проміжний ірреальний простір; 3) сакральний простір. Нижній, земний простір описано у перших трьох частинах симфонії, проміжний світ – світ «останньої обителі» – зображено в четвертій частині. У тій же четвертій частині символічно позначений і верхній простір, куди зі сходом сонця повинні піднести-

ся герої. Особливості художнього простору «Північної симфонії» проаналізовано у статті Л. Гармаш [2: 29–31]. Земний простір неоднорідний: це залишена королем північна країна (самотнє північне місто), ліс і поле. Головна особливість усього земного простору попри його неоднорідність полягає в тому, що він занурений у сон і лихоліття. Порівн.: «А в далеких северных полях одиноко торчал сонный город, повитый грустью; В сосновых чащах была жуткая дремота; ...деревья, колыхаемые, уплывали вдаль сонными вершинами; Холодная струйка ручейка прожурчала: «**Безвре-менье...** Королева молится, чтоб миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна». Показово, що автор порівнює корону старого короля з вінком яскраво-червоних маків, що символізують сон, порівн.: «На зубцы короны сыпался вечерний блеск. Они горели, будто вспыхнувший веноч алых маков. Запахнувшись в свой пурпур и увенчанный маками, чуял он бесшумный лет птицы из родимых стран».

У лісі панують сили темряви. Цікавим є принцип творення персонажів лісового, язичницького світу. Це злиття двох несумісних елементів в єдину істоту. Увагу привертають, по-перше, різні комбінації людини з «козлом», оскільки поклоніння «козлові» набуває тут характеру культу (так званого «козловання»). У зовнішності adeptів «козловання» простежуємо різні ступені близькості до «козла». Молодий лицар здавався віддаленим свояком «козла», батько лицаря – темний лицар, наділений «козлячими» властивостями. Крім того, фігурують «козлоногий» лісник, фавни й власне «козли». Привертають увагу й інші персонажі, створені за принципом «злиття». Наприклад, незнайомиць, оповитий чорним плащем, із курячими лапами замість ніг або «лісовий кабан бабатура, верхи на свині»: цей образ, що є поєднанням двох чудовиськ (кабана й тура) та людини (баби), включений у подвійне поєднання – «кабан на свині». Отже, нижній, лісовий світ описано як світ «нечистих» змішувань [5: 101–112]. Важливо підкреслити, що гетерогенність образів та сюжетів З. Г. Мінц також вважає однією з конститутивних ознак неоміфологічної прози [6: 77].

Головні герої «Північної симфонії», королівна й лицар, діють кожен у своєму просторі. Королівна постійно перебуває на вершині вежі, яка височіє над усім казковим, лісовим світом, окреслюючи певну вертикаль і прориваючись таким чином до небес. Замок лицаря розташований у лісі.

Після того, як лицар звільнився від темних сил, а королівна виконала свою місію, вони опинилися в перехідному світі, куди потрапляють після смерті для очищення душі. Цей світ є ірреальною дійсністю, на що вказує низка його відмінностей від реального земного світу. Водночас це ще не останнє пристановище. В останнє пристановище душі потраплять із появою на небі «Утренниці». Зображуваний світ – це світ одвічний, і головне, що наближає його до світу земного, це те, що його також змальовано як «царство сну» [2: 30]. Порівн.: «И среди этих странств подымались сонные волны, и на сонных волнах качались белоснежные цветы забвения; птицы-мечтатели ...сонными криками оглашали окрестность; Сонная, она опустила голову в осоку; и окапала осока ее голову слезами. Спала; Это был ночной сторож. Он ходил близ границ сонного царства». Цей простір відрізняється від земного, зокрема, своєю цілісністю й однорідністю. Якщо земному світові властивий рух у найрізноманітніших його проявах: протікають річки й струмок, мчить на коні молодий лицар, що тікає від Жаху, летять птахи, – то в містичному позаземному просторі рух або сповільнюється, або взагалі відсутній: люди чвалають або сидять у сонному забутті, застигають у цнотливому екстазі, поринаючи в сонне щастя прохолодних хвиль; пливають сонні таємниці, дрімають птахи. На землі рух спричинила боротьба між силами темряви і світла. Коли цей конфлікт вичерпано, перестав бути актуальним і рух. Тому річка й струмок перетворилися на два озера, на сонних хвилях яких цвітуть квіти забуття – лотоси. Озеро в художній картині світу А. Белого, як і загалом у міфопоетичній, протиставлене не тільки струмку,

річці, але й морю. Це пов'язано з тим, що поверхня озера – спокійна, неспотворена, озеро – об'єктивне дзеркало, а часто – вікно. Не випадково Хандриков з III симфонії постійно вдивляється у дзеркальну гладінь озера, в якій відображається небо і якої він реально торкається, коли вирішує втопитися. Визначально, що Хандриков – єдиний із героїв симфоній, який досягає неба. Завдяки йому, його баченню реально здійснюється ототожнення неба з «пучиною вод»: він весь час вдивляється у гладінь озера (порівн.: *«И чем больше всматривался в глубину, тем прекраснее казались опрокинутые, дальние страны»*) і прагне потрапити «за межу» водяної поверхні, зрештою перетинає її (потоплення – занурення у водну стихію – ініціація) і повертається на небо, в Едем. Піднесеній природі озер протиставлено зловісно-хаотичну природу моря як символу людського несвідомого, де ховаються жахи, порівн.: *«Все уснуло, все успокоилось, из морской глубины поднялась к небу точно гигантская палка. Это была морская змея. Потом опустилась в глубину так же бесшумно, как и поднялась. Глядя на морскую поверхность, никто не мог бы сказать, какие ужасы водятся в глубине ее»*. Отже, головні характеристики озера – це прозорість, чистота, заспокоєність, глибина, а головні функції – віддзеркалення світу небесного й очищення від гріхів. Не випадково мешканці перехідного світу в «Північній симфонії» постійно перебувають по коліна у воді, порівн.: *«Адам с Евой шли по колено в воде вдоль отмели»*. Перебування у воді – це акт духовного оновлення. По коліна у воді бреде й королева. А такі герої, як лицар, занурені у води озера повністю. Згодом настає момент, коли мешканець позаземного світу, *«камышовый отшельник»*, повідомляє королівні про долю лицаря: *«Вышел срок его потопления, для него не станет прежнего»*, тобто земні гріхи його змиті водами містичного озера.

Стихія води взагалі відіграє визначальну роль у симфонії, виконуючи функцію розвітлення матеріального світу. Тенденція ж до репрезентації реального світу як такого, що перевтілюється, дематеріалізується, є домінантою творчості А. Белого, яка містить у собі діонісійський порив, космічно-революційну спрямованість до руйнування всього, що постало в бутті [7: 112]. Уперше цю особливість поетичного космосу А. Белого зауважив М. Бердяєв: «А. Белий має лише йому властиве відчуття розшарування й розпорошування, декристалізації всіх речей світу, порушення та зникнення всіх твердо усталених кордонів між предметами. Навіть образи людей у нього декристалізуються і розпорошуються, втрачають тверді грані, що відокремлюють одну людину від іншої й від предметів довкілля. Твердість, органічність, кристалізованість нашого тілесного світу руйнується» [1: 450].

Одним із найпоширеніших лінгвістичних засобів досягнення такого ефекту в симфоніях є метафора. Загалом симфоніям притаманна тенденція до суцільної метафоризації, тропізації, і це також одна з характерних рис орнаменталізму. Найчастотнішими у «Північній симфонії» є метафори, внаслідок яких назвам матеріальних предметів надаються предикати, закріплені за таксономічним класом імен «речовина», найчастіше – «вода», порівн.: *«На востоке таяла одинокая башня; И она вся заструилась и растаяла облаком; Кудри струились (тіло-сніг)»*. Інший частотний тип дієслівних метафор – це метафори, у яких тілам, що не знаходяться у воді, приписується ознака «тіло у воді», порівн.: *«И деревья, колыхаемые, уплывали вдаль сонными вершинами; Ее тонкий профиль тонул на фоне голубого неба»*. Як наслідок, тіла постають як недискретні сутності або сутності, що втрачають дискретність, чіткість своїх контурів.

Внаслідок дієслівної метафоризації відбувається також уособлення волосся та одягу людини, її, так би мовити, «недискретної оболонки». Причому в результаті уособлення волосся й одягу людини, який в певному сенсі теж є елементом її невідчуженої власності, приписано ознаки, що підкреслюють їхню рухливість і розмитість контурів людського тіла (*«рвётся прочь»*, *«метаться»*, *«танцевать»*). Окрім того, «вітер» як головний суб'єкт дієслівної метафори постійно *«трогает»*, *«шеве-*

лит», «качает», «рвет» одяг і волосся героїв. Отже, Речовина, Тканина, Волосся, Вітер у метафоричній картині світу симфонії працюють на загальну ідею перевтілення.

Те, що в симфонії різноманітні реалії земного світу уподібнюються переважно воді, снігові, льоду й постають завдяки цьому такими, що перетікають одна в одну, є також непрямим засобом вираження «ідеї про внутрішню єдність всього, зв'язок, цілісність» [9: 15]. Адже в першій симфонії, на відміну від трьох інших, зображено найбільш гармонійний світ, відкритий для покликів вічності, а в останній частині – «предвічний». Зазначимо, що окремі контексти, зокрема: «*Время, как река, тянулось без остановки и в течении времени отражалась туманная вечность*», провокують реанімацію таких стертих мовних метафор, як «*Часы текли за часами*» та ін. Презентація ж часу як проточної води працює тут на ідею ототожнення часової та просторової парадигм (елементи останньої також представлені такими, що протікають), збіг яких означає зникнення сталих форм існування (сприйняття) світу, тобто вічність. Основний конфлікт «Північної симфонії» становить саме боротьба часу й «туманної вічності», яка завершується зникненням усього матеріального та очікуванням райського блаженства. П. Флоренський вбачав у «Північній симфонії» «справжню поему містичного християнства» [9: 15]. Визначально, що зближення часової та просторової парадигм здійснюється завдяки наданню елементам кожної з них динамічної ознаки води. Гадаємо, це пов'язано з тим, що у міфологічній картині світу вода стійко співвідноситься з жіночим началом у природі. Оскільки ж вирішальну роль у перетворенні матеріального світу символісти (услід за В. Соловйовим) відводили Душі світу, Вічній Жіночності, то зближення просторової і часової парадигм через непряме посередництво води як атрибуту жіночності видається виправданим і закономірним. Пригадаймо тут рядки В. Соловйова:

Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.

Отож стихія води постає у симфонії як засіб, за допомогою якого встановлюється відповідність семантики сюжету (боротьба Вічної Жіночності з силами хаосу) й семантики мовнопоетичних образів.

Отже, специфічне для орнаментальної прози заниження ролі сюжету, що в «Північній симфонії» є лише умовним відтворенням міфу В. Соловйова про Вічну Жіночність, компенсовано низкою прийомів, які дають змогу тексту зберегти свою цілісність і органічність. Передусім, це принцип лейтмотивності: так, лейтмотиви сходження, молитовного здіймання рук, пташиних закликів, гри на лютні, звуки якої перетворюються на білі і яскраво-червоні троянди, штопання королівської мантії утворюють одну парадигму, що скеровує до мотиву зорі-сходу-сходження-відродження. Лейтмотиви ж невідомого Жаху, червоної кулі, кульової блискавки, бурі, блискавиць, нічних вогнів утворюють іншу парадигму, пов'язану з лицарем. Повторення лейтмотивів створює своєрідний ритм розхитування, що відповідає циклічності міфологічного часу. Саме з цією особливістю неоміфологічної прози пов'язане визначення її як орнаментальної, оскільки для орнаменту важливим є повторення окремих деталей. У поєднанні з цими прийомами використано також суцільну тропеїзацію тексту. Причому джерелом тропів найчастіше постає стихія води, яка є атрибутом жіночого й установлює кореляцію між семантикою сюжету симфонії та її образністю. Очевидно, що саме використання цих прийомів надає «Північній симфонії» – цій, за визначенням О. Блока, «по-юнацькому слабкій та по-юнацькому сміливій речі чарівності, якій важко не підкоритись», і забезпечує їй статус чи не першого дійсно художнього взірця неоміфологічної прози в російській літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Астральный роман (Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург») // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. – Москва: Искусство, 1994. – Т. 1.
2. Гарман Л. В. Структура художественного пространства в «Северной симфонии» Андрея Белого // Русская филология. Украинский вестник. – 1985. – № 4 – С. 29–31.
3. Зыковская Н. Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов // <http://www.lib.csu.ru/vch/2/222-01\008.pdf>
4. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1973.
5. Мельникова-Григорьева Е. Г. Принцип «пограничности» в «Симфониях» Андрея Белого // Уч. зап. Тартуского ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1985. – Вып. 645. – С. 101–112.
6. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004.
7. Паперный В. М. Андрей Белый и Гоголь (Статья первая) // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартус. гос. ун-та, 1982. – Вып. 604.
8. Руднев В. Принципы новой прозы // Руднев В. Словарь культуры XX в. – Москва: Аграф, 1999.
9. Флоренский П. // Цит. за: Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого // Белый А. Симфонии. – Москва: Худ. лит.-ра, 1991.
10. Ханзен-Лебе А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.

«Northern Symphony» by Andrey Bely as a Neomythological Text

Inna GAZHEVA

The article based on «Northern Symphony» by Andrey Bely examines principles of the neomythological prose such as reduction of the plot role, complex polygenetic nature of characters and motifs. Particular attention is devoted to the explication of paradigmatic leitmotif rows compensating for the reduction of the plot-and-fabula coherence and effectuating a literary artistic integrity of the text. Combined with these devices is also the all-out tropeization of the text, their sources most frequently represented by the water element, the latter being the attribute of the feminine, this way, too, drawing a correlation between the plot semantics of the «Symphony» and its imagery. It is the employment of all these devices, so the author presumes, that grants the «Northern Symphony» the status of probably the first really artistic sample of the neomythological prose in Russian Literature.

Key words: ornamental, neomythological, prose, plot, motif, leitmotif, verbal metaphor.

«Северна симфонія» Андрея Белого як неоміфологічний текст

Інна ГАЖЕВА

В статтю на матеріалі «Северної симфонії» Андрея Белого розглядаються такі принципи орнаментальної прози, як пониження ролі сюжету, складна полігенетичність образів і мотивів. Особливу увагу приділяється експлікації парадигматических рядів лейтмотивів, за счет котрих компенсуються ослаблення сюжетно-фабульної зв'язаності і досягається ефект художественної цілостності тексту. В ансамблі з цими прийомами використовується також сплошна тропеїзація тексту. При цьому джерелом тропів частіше всього виступає стихія води, являючись атрибутом жіночого і встановлююча кореляцію між семантикою сюжету і її образністю. Очевидно, що саме використання цих прийомів дозволяє оцінити «Северну симфонію» як один з перших подлинно художественних образців неоміфологічної прози в руській літературі.

Ключові слова: орнаментальний, неоміфологічний, проза, сюжет, мотив, лейтмотив, глагольня метафора.

Стаття надійшла до друку 19.01.2011

Прийнята до друку 28.02.2011