



О. Р. Темиршина

Типология символизма:  
Андрей Белый  
и современная поэзия

**Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор

***А. В. Леднев;***

доктор филологических наук

***В. А. Гавриков***

**Темиршина О.Р.**

Т32 Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия: монография / О.Р. Темиршина. - М.: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. - 290 с.

В монографии исследуются принципы творческого освоения символистской традиции в неоавангардизме и метареализме: выявляются мировоззренческие установки символизма, описывается структура символистской модели мира, вычленяются системные закономерности типологического взаимодействия разных поэтических парадигм.

Адресована специалистам-литературоведам, занимающимся проблемами методологии типологического анализа, преподавателям, аспирантам, студентам, а также всем любителям русской поэзии.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. Символистская модель мира в аспекте литературной типологии .....	11
§ 1. Модель мира и тип поэтики .....	11
§ 2. Символистская миромодель и способы ее воплощения в философии и поэзии младосимволизма.....	26
ГЛАВА 2. Философия культуры А. Белого: онтологический код и «символические понятия» .....	44
§ 1. Онтологизм культурфилософии А. Белого .....	44
§ 2. Образ как понятие: роль метафоры в философско-эстетических работах А.Белого.....	75
ГЛАВА 3. Поэзия А. Белого в координатах символистской миромодели .....	99
§ 1. Идея онтологического синтеза в поэтическом мире А. Белого.....	101
§ 2. Мир - человек - слово: глоттогенез и космогенез в «Глоссолалии» А. Белого .....	149
ГЛАВА 4. Символистские тенденции в неоавангардистской поэзии: творчество К. Кедрова.....	185
§ 1. Философия как поэзия: «Метаметафора» К. Кедрова .....	185
§ 2. Линия Андрея Белого в поэзии К. Кедрова .....	214
ГЛАВА 5. Метареализм и символизм: поэтическая семантика И. Жданова и А. Белого.....	240
§ 1. Символистские мотивы и образы в лирике И. Жданова .....	241
§ 2. Поэтика пространства и механизмы семантической медиации в лирике И. Жданова .....	257
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	285

## ВВЕДЕНИЕ

Влияние русского символизма на развитие поэзии второй половины XX столетия в настоящий момент изучено явно недостаточно. Тем не менее существует целый ряд работ, где символизм исследуется в аспекте типологических сопоставлений. Эти работы можно разделить на три большие группы. К первой группе относятся исследования, где типология символизма выявляется «ретроспективно», при этом в расчет берутся не только типологические, но и генетические факторы (это исследования Е.В.Ермиловой, К.Г.Исупова, В.А.Келдыша, З.Г.Минц, Л.Силард, С.Я.Сендеровича и др.). Одной из ключевых работ этой группы становится монография А.П.Авраменко «А.Блок и русские поэты XIX века», где разрабатывается ряд принципиально важных проблем, касающихся типологии русского символизма. К этим проблемным вопросам относится вопрос о связи разных поэтических систем на базе «общности мировоззренческих принципов, мироощущений»<sup>1</sup> и проблема соотнесения символизма как литературной школы с классической русской поэзией XIX в. Эти важнейшие вопросы решаются не на частном уровне «источников и влияний» (который, как мы покажем ниже, не позволяет объяснить сами *принципы* взаимодействия разных поэтик), но на уровне «типологических взаимосвязей между системами мышления художников»<sup>2</sup>.

Во вторую группу входят исследования, где проблемы типологии символизма рассматриваются в «направленном» аспекте (ср., например, работы Н.В.Ведмецкой, С.И.Димитрова, З.Г.Минц). Исключительно важным в этом аспекте нам представляется исследование Л.А.Колобаевой, где выявляются характерные черты символизма как самобытной и яркой художественной системы<sup>3</sup>. Исследовательница, обращаясь к разнообразным категориям символистской эстетики и поэтики, показывает их внутреннюю системную взаимообусловленность и выявляет принципы их трансформации в индивидуальных поэтических системах. Такой подход позволяет ей представить русский символизм как целостную поэтическую парадигму, в основе которой лежит ряд сходных мировоззренческих, жанрово-стилевых и содержательных установок.

К третьей группе относится ряд исследований, где рассматриваются вопросы типологической общности символизма и иных художественных систем XX века (работы О.А.Клинга, А.В.Лаврова, В.М.Паперного, И.П.Смирнова, Д.В.Сарабьянова и др.). Отдельно следует сказать о фундаментальном исследовании О.А.Клинга «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики», которое является одним из методологических ориентиров монографии. В этой работе не только проанализировано влияние символизма на постсимволизм, но

---

<sup>1</sup> Авраменко А.П. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990. С. 11.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000.

и дана методика выявления «семантических связей» между разными художественными парадигмами. Эти связи, как пишет автор, определяются «на уровне индивидуальных стилей»<sup>4</sup>, что и является одной из главных установок нашего исследования.

Во всех этих исследованиях отмечается связь символизма с русской и мировой культурой. Так, А.П.Авраменко указывает на то, что «А.Пушкин, М.Лермонтов, Ф.Тютчев, А.Фет, Н.Гоголь, Ф.Достоевский и даже Н.Некрасов – среди тех, кого символисты называли своими великими предшественниками»<sup>5</sup>. Однако эта связь дается либо «ретроспективно», либо же выявляются факторы влияния символизма на литературу *рубежа веков*. Однако символизм не только ориентировался на предшествующие культурные эпохи, впитывая в себя их опыт, не только оказывал огромное влияние на хронологически близкие течения и направления (такие, как футуризм), но и обусловил *перспективное* развитие русской поэзии второй половины XX века.

Так, в некоторых современных поэтических течениях совершенно отчетливо реализуются символистские тенденции. Представители метаметафорической (в другой терминологии – метареалистической) поэзии (К.Кедров, И.Жданов, А.Парщиков, О.Седакова) тяготеют к символистским художественным формам, что выражается в использовании архетипических образов и мотивов, сложности текстов, обращении к различным культурно-философским и литературным системам. Эти же черты присущи поэтическому стилю многих поэтов «новой формации»: творчеству рок-поэтов (например, лирике Б.Гребенщикова<sup>6</sup>, А.Башлачева<sup>7</sup>, Д.Ревякина) и поэзии некоторых представителей авторской песни (творчеству Б.Окуджавы, В.Высоцкого<sup>8</sup>). Все это свидетельствует о том, что символистский компонент в поэзии второй половины XX века оказывается исключительно сильным, поскольку символизм предстает как «контрапункт отечественной и мировой культуры, в котором стягиваются силовые линии важнейших притязаний нашего национального духа – религиозного, философского, социального, художественного характера»<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 32.

<sup>5</sup> Авраменко А.П. Указ. соч. С. 5. О литературной традиции в русском символизме см. также: Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. Л.: Советский писатель, 1986.

<sup>6</sup> О «символистском тексте» в лирике Б.Гребенщикова см.: Темиршина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии. Случай Б.Гребенщикова. М.: МНЭПУ, 2009.

<sup>7</sup> О символично-мифопоэтических принципах организации поэтической семантики А.Башлачева см.: Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007.

<sup>8</sup> Традиция символизма в авторской песне анализируется в монографии И.Б.Ничипорова, где особенное внимание уделено символистскому тексту в творчестве В.Высоцкого (см.: Ничипоров И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950 – 1970-х годов: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: МАКС Пресс, 2006. С. 279-292).

<sup>9</sup> Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. М.: Российское университетское изд-во, 1997. С. 140.

Думается, что символизм и поэзия последних десятилетий XX века могут быть объединены в общем поле неклассической поэзии. Одна из важнейших особенностей неклассической поэтической парадигмы заключается в изменении отношений в триаде «автор – мир – читатель». Так, прежде всего в неклассической поэзии меняются отношения между внешней реальностью, служащей материалом для художественного творчества, и автором, который структурирует этот материал в соответствии со своими эстетическими задачами. Изменение этих отношений влечет за собой изменение концепции художественного образа. Любой художественный образ семиотически двупланов. С одной стороны, он содержит в себе миметический элемент, связанный с отражением реальности в акте художественного творчества; а с другой стороны, в нем сильно и моделирующее начало, предполагающее не воссоздание, но *создание* (творение) новой реальности. В неклассической поэтике эта моделирующая функция образа становится исключительно сильной, она обуславливается главным философско-эстетическим посылом неклассической парадигмы художественности: изображение внешнего мира дается сквозь призму души художника. Эта субъективизация лирического взгляда обнаруживается в символизме (причем не только в художественных, но и в философско-теоретических произведениях), и эта же «абберация» лирического зрения характерна и для некоторых направлений поэзии второй половины XX века.

Неклассическая «парадигма» художественности также предполагает иное понимание взаимоотношений авторского сознания и «чужого» сознания реципиента. И.А.Азизян, характеризуя новый тип неклассического художественного сознания, пишет, что в первой половине XX века «складывается новый тип художественного единства – диалогический и полифонический, ведущий начало от Ф.М.Достоевского, отрефлексированный Вяч.Ивановым и затем М.М.Бахтиным, в пространственных искусствах, открытый В.В.Кандинским»<sup>10</sup>. В.И.Тюпа полагает, что в неклассической парадигме «художественная деятельность мыслится отныне деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности в рамках посткреативистской парадигмы – это организатор коммуникативного события»<sup>11</sup>.

Понимание произведения как «коммуникативного события» влечет за собой иную субъектную организацию лирики неклассического типа. Неклассическая лирика, как замечает С.Н.Бройтман, межсубъектна и потенциально многосубъектна<sup>12</sup>, в ней само лирическое «я» становится

---

<sup>10</sup> Азизян И.А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 23.

<sup>11</sup> Тюпа В.И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь: ТвГУ, 2002. С. 56.

<sup>12</sup> Бройтман С.М. Историческая поэтика // Теория литературы в 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2004. С. 256.

«"полем" отношений "я" и "другого"»<sup>13</sup>. Такое изменение лирической субъективности подготавливает возможность полисубъектного высказывания, связанного с диалогическими лирическими формами. Образцы такого рода полисубъектных высказываний дает лирика А.Блока, где «рождаются субъектные структуры, в которых "я" выступает в форме "другого", а "другой" - в форме "я" и которые принципиально не уместаются в рамках классических представлений о субъекте в лирике»<sup>14</sup>.

Поэзия последних десятилетий XX века доводит эту диалогическую тенденцию до своего логического предела: либо диалог понимается как абсолютное слияние субъекта и объекта, что фактически приводит к исчезновению феномена классической лирической субъективности (ср., например лирику И.Жданова, О.Седаковой), либо же, напротив, лирический субъект распадается на разнообразные роли и маски (ср., например, поэзию Б.Гребенщикова, которая в таком ракурсе оказывается неожиданно «эпичной», и лирику Т.Кибирова, где лирический субъект предстает как «система» лирических масок).

Еще одним важным компонентом неклассической парадигмы становится специфическое понимание мира культуры как «завершенной целостности», где все сюжеты, мотивы и образы «уже были». Отсюда проистекает две важнейших разнонаправленных установки. С одной стороны, неклассические поэты ориентируются на интертекст культуры, с другой стороны, - пытаются найти глубинные основания этого интертекста, коими являются разнообразные мифологемы и архетипы. Миф в этом случае дает универсальные модели для объяснения глубинных закономерностей бытия, которые волнуют поэтов начала XX века.

Нет нужды говорить о том, что интертекстуальность и мифопоэтика есть «два кита», на которых базируется и современная поэзия. К сожалению, в последнее время возобладала тенденция связывать эти два качества с постмодернистской парадигмой. Нам же кажется, что здесь в первую очередь необходимо учитывать и традицию русского символизма.

Однако вопрос о символизме как о продуктивном факторе поэзии последних десятилетий XX века, который определяет ряд важнейших тенденций ее развития, до сих пор не был поставлен, что и обуславливает актуальность нашего исследования.

Актуальность работы связана и с ее теоретическими аспектом: в настоящий момент одной из центральных тем современного гуманитарного знания становится проблема типологии и исторического развития культуры<sup>15</sup>, соотнесенная с осмыслением разнородного культурно-исторического материала и выработкой общих методик его анализа<sup>16</sup>. Именно поэтому *одной из*

---

<sup>13</sup> Там же. С. 257.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Романов В.Н. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии. М.: Наука, 1991. С. 3.

<sup>16</sup> Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). М.: Наука, 1991. С. 8.

*насуточных задач современного литературоведения становится разработка типологического аспекта литературной традиции.*

В.М.Паперный, рассматривая творчество А.Белого в контексте проблемы литературной преемственности, отмечает, что в литературоведении традиция понимается либо как совокупность следов литературных влияний, либо как множество чужих текстов. Однако этот «интертекстуальный» аспект традиции соответствует только *реалистическому типу* традиционности<sup>17</sup>. И совершенно очевидно, что эти критерии «реалистической традиционности» в некоторых случаях некорректно применять к иным художественным системам. Тем не менее до сих пор выражение «литературная традиция» часто используется как синоним ряда понятий, связанных в широком смысле с «чужим словом» (цитатность, интертекстуальность и проч.). Литературоведение, отыскивая факторы, объединяющие разные поэтики, почему-то предпочитает отказываться от обобщений и идет по пути поиска «точных фактов», в статусе каковых в данном случае выступают те или иные цитатные совпадения.

Однако здесь забываются две важные вещи. Во-первых, сами факты зависят от той теоретической системы, которой пользуется исследователь. Во-вторых, точность и строгость такого интертекстуального подхода при решении общих теоретических проблем, связанных с традицией, оказывается мнимой. Примечательно, что Н.А.Фатеева, рассматривая некоторые глубинные интертекстуальные соответствия в поэтиках Б.Пастернака и В.Набокова, приходит к интересному выводу о том, что «<...> подобие семантических фигур, которые обнаруживаются на композиционном и концептуальном уровнях в текстах Б.Пастернака и В.Набокова <...> нельзя объяснить только поверхностным взаимодействием их текстов, при этом остается и неизвестным “кто кому подражает”»<sup>18</sup>.

Все это свидетельствует о том, что к проблемам «заимствований и влияний» нужно подходить комплексно. Это значит, что необходимо выстроить такую методическую систему, которая бы позволила не только определить «кто кому подражает», но и выявить общие мировоззренческие основания для такого заимствования.

Все вышеизложенное обуславливает цель монографии – выявить функции символизма как продуктивного компонента поэзии последних десятилетий XX века и вычленив закономерности типологического взаимодействия разных поэтических систем.

В качестве объекта исследования выступают поэтические системы А.Белого, Вяч.Иванова, А.Блока, И.Жданова, К.Кедрова; философско-теоретические работы А.Белого, Вяч.Иванова, А.Блока, К.Кедрова. Определяя объектные границы работы, мы сознательно ограничили круг изучаемых поэтов, руководствуясь принципом наибольшей культурной

---

<sup>17</sup> Паперный В.М. Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчество Андрея Белого // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово: КГУ, 1987. С. 10.

<sup>18</sup> Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. С. 57.



репрезентативности. Именно поэтому в качестве *главной фигуры* сравнения нами был выбран А.Белый.

Ключевая роль А.Белого в исследовании обусловлена двумя факторами. Во-первых, общепризнанно, что А.Белый был наиболее «радикальным символистом»<sup>19</sup>. Это значит, что символистская эстетика и поэтика предстает в его творчестве в наиболее «чистом» (подчас даже «экспериментальном») виде<sup>20</sup>. При этом теоретические искания А.Белого всегда шли «рука об руку» с его художественным творчеством: так, разработав философско-теоретическую базу русского младосимволизма (см. его знаменитую философско-эстетическую трилогию), А.Белый претворил эту философию в своей художественной практике.

Во-вторых, именно А.Белый в своем творчестве выявил все смысловые потенции русского символизма как продуктивного «стиля» своего времени, повлиявшего на те или иные течения и направления. И здесь возникает интересный парадокс, связанный с тем, что символистская эстетика включает в себя и ряд авангардистских установок: «<...> то, что в интенции было заложено в русском символизме, - пишет в связи с этим О.А.Клинг, - не могло исчезнуть бесследно <...>»<sup>21</sup>. Так, Т.Николеску полагает, что «символизм был в определенной степени гетерогенным. В нем содержались начала и футуризма, и экспрессионизма»<sup>22</sup>. Органичное сосуществование этих начал обнаруживается прежде всего в творчестве А.Белого, чья «угловатая поэтика», по замечанию С.С.Аверинцева, «уже наполовину авангардизм»<sup>23</sup>.

Это слияние авангардистских и символистских интенций, которое парадоксальным образом заложено уже в самой модели мира русского символизма, выводит А.Белого за пределы очерченной историко-культурной художественной системы русского символизма и открывает «перспективное» прочтение его поэтики с позиции развития культуры XX века. И недаром творчество А.Белого до сих пор кажется исключительно современным: соединение научных и художественных поисков, разработка философии

---

<sup>19</sup> Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 156.

<sup>20</sup> Так, например, книга стихов А.Белого «Урна», как доказал А.П.Авраменко, является художественной иллюстрацией его стиховедческих штудий. См.: Авраменко А.П. О некоторых особенностях поэтики сборника А.Белого «Урна» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. филология. 1968. № 6. С. 73.

<sup>21</sup> Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 39.

<sup>22</sup> Николеску Т. Андрей Белый и театр. М.: Радикс, 1995. С. 4. О взаимосвязи авангарда и символизма см. также: Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994. С. 65-77.

<sup>23</sup> Аверинцев С.С. «Ученики Саиса»: о самоопределении литературного субъекта в русском символизме // Аверинцев С.С. Связь времен. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 294. Ср. также мнение И.В.Корецкой о том, что А.Белый «предсказал авангард» (см. об этом: Корецкая И.В. Андрей Белый: «корни» и «крылья» // Связь времен: проблема преемственности в русской литературе к. XIX начала XX веков. М.: ИМЛИ, Наследие, 1992. С. 225-244).

творчества, теоретичность поэзии и философичность лирики – все это делает А.Белого одной из ключевых фигур русской культуры XX века. «Все русское искусство XX-го века как грандиозный эстетический эксперимент, - пишет в связи с этим Г.И.Кустова, - развивалось как бы “под знаком Белого”. Он не только повлиял на его развитие, но и воплотил многие существеннейшие черты; не просто обозначил новые возможности, но в той или иной мере реализовал их. Многие основные векторы и ключевые концепты новой культуры, нового искусства и, между прочим, новой идеологии без труда обнаруживаются в текстах Белого – и теоретических, и поэтических»<sup>24</sup>. И если Блок и Вяч.Иванов по стилю художественного мышления все-таки принадлежали к веку девятнадцатому<sup>25</sup>, то «Белый, без сомнения, принадлежит к тем немногим гениям, кто определил пути развития культуры XX века, а также стиль мышления и мировосприятие современного человека»<sup>26</sup>.

*Все это оправдывает возможность типологического сопоставления творчества А.Белого как ярчайшего представителя русского младосимволизма, воплотившего и развившего все его основные установки, - с творчеством ряда поэтов второй половины XX века.*

Тем не менее в теоретической части исследования мы обращаемся к поэтическим и философско-эстетическим системам А.Блока и Вяч.Иванова, что связано с необходимостью определить общие параметры символистской модели мира.

Что касается поэтов последних десятилетий XX века, то здесь мы были вынуждены избрать наиболее репрезентативные имена в силу самой специфики исследовательского подхода. Тип поэтики в работе понимается как сложная система взаимосвязанных признаков, поэтому для обнаружения этой системы в отдельной поэтике, необходимо подвергнуть последнюю глубокому и тщательному анализу. В связи с этим расширение круга имен представляется нецелесообразным, ибо в таком случае исследование вышло бы за границы всех мыслимых объемов.

---

<sup>24</sup> Кустова Г.И. Языковые проекты Вячеслава Иванова и Андрея Белого: философия языка и магия слова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 386.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Богатырев Е., Спивак М. К 125-летию со дня рождения Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 9.

# ГЛАВА 1. Символистская модель мира в аспекте литературной типологии

## § 1. Модель мира и тип поэтики

**Литературная типология и тип поэтики.** Соположение разных поэтических систем на общей смысловой основе ставит вопрос о литературной преемственности, типах заимствования и смысловой основе этих заимствований. В этом контексте само понятие литературной преемственности оказывается неоднозначным. Интерпретация его возможна, по крайней мере, в двух методологических ключах: генетическом и типологическом. Эти разные аспекты понимания литературной преемственности связаны с различными методами ее исследования и, как следствие, с разными конечными результатами.

В первом случае литературная традиция понимается в аспекте текстуальных совпадений и прямых заимствований. Самым характерным воплощением такого подхода является теория интертекстуальности, ибо прямые влияния проявляются прежде всего на уровне «чужого слова». Второй же случай предполагает применение типологической методологии, связанной с поисками общих закономерностей развития (национальной) литературы.

Первый аспект, если использовать философскую терминологию, является эмпирическим и индуктивным: исследователь «идет от текста» с целью выявления ряда переключек. И.О.Шайтанов (правда, по поводу компаративной поэтики) отмечает, что подобная установка на сопоставление «фактов и одних лишь фактов» породила нелюбовь не только к теории, но к любым более общим выводам и заключениям<sup>27</sup>.

Строгость этого подхода при ближайшем рассмотрении оказывается мнимой. Это связано с тем, что в его рамках нет четкого определения критериев заимствования (крайне характерны случаи, когда одна цитата возводится к разным источникам), поэтому «цитатой» может называться случайное текстовое совпадение.

Этот недостаток ведет к серьезной методологической проблеме, с которой сталкивается любой исследователь, занимающийся интертекстом: что считать заимствованием? Радикально эта проблема была решена в постструктурализме - «все есть цитата» - думается, не нужно говорить о том, что никаких здравых методик интертекстуального анализа там предложено не было.

Ю.Н.Тынянов, рассуждая о литературной преемственности, указывает на то, что «в истории литературы еще недостаточно разграничены две области исследования: исследование генезиса и исследование традиций литературных

---

<sup>27</sup> Шайтанов И. Компаративистика и/или поэтика. М.: РГГУ, 2010. С. 19.

явлений»<sup>28</sup>. Он полагает, что эти области, одновременно касаются «вопроса о связи явлений, противоположных как по критериям, так и по ценности их относительно друг друга. Генезис литературного явления лежит в случайной области перехода из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы»<sup>29</sup>. При этом традиция понимается исследователем как «понятие старой литературы», поскольку «говорить о преемственности приходится только при явлении школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции <...>»<sup>30</sup>.

Как видим, Ю.Н.Тынянов в развитии литературы абсолютизирует роль «скачка», однако в эволюции каждой семиотической системы, коей является и литература, действуют два разнонаправленных вектора. С одной стороны, это отказ от прежних принципов поэтики, а с другой стороны, не менее важной оказывается и противоположная тенденция – ориентация на старую поэтическую систему. Эта семиотическая диалогичность указывает на то, что традиция должна пониматься не как набор «мертвых» принципов, которые можно либо «сбросить с корабля современности», либо же эпигонски тиражировать, но как *активный компонент литературного процесса, когда старые поэтические системы получают творческую переработку в новом литературном направлении*<sup>31</sup>, как «инициативное и творческое (активно-избирательное и обогащающее) наследование культурного (и, в частности, словесно-художественного) опыта»<sup>32</sup>. Так, М.Поляков полагает, что «<...> традиция – это синтез двух процессов: конфронтации современности и прошлого, традиционного и индивидуального»<sup>33</sup>. Д.С.Лихачев под традицией понимает «поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание <...> умершему»<sup>34</sup>. А Т.С.Элиот, определяя критерии ценности индивидуального таланта на фоне культурной традиции, считает, что «значение художника, его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов»<sup>35</sup>.

Главный вопрос здесь заключается в том, как возможна эта творческая переработка и по каким принципам она осуществляется. Мы полагаем, что ответить на эти вопросы можно только лишь используя системный принцип,

---

<sup>28</sup> Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977. С. 29.

<sup>29</sup> Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 29.

<sup>30</sup> Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977. С. 258.

<sup>31</sup> Абсолютизация же каждого из этих принципов может привести либо к абсолютной статичности без развития (этакому застывшему «классицизму»), либо же – к «повествовательному хаосу» (что прекрасно было выражено в футуристической парадигме).

<sup>32</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 391.

<sup>33</sup> Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978. С. 239.

<sup>34</sup> Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л.: Наука, 1985. С. 52.

<sup>35</sup> Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. М.: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 159.

который отвлекается от непосредственного рассмотрения «текстов и контекстов». Сопоставление, ограниченное непосредственным рассмотрением «источников и влияний» (которое часто приводит к подмене понятия *система* понятием *классификация*), по мысли И.О.Шайтанова, не позволяет увидеть литературу в условиях более общих и важных закономерностей, которые исследователь относит к типологическим<sup>36</sup>. Таким образом, *в роли искомого метода, учитывающего общие закономерности развития литературы, может выступить метод литературной типологии.*

Типология литератур – это особая отрасль литературоведения, призванная путем сравнения «устанавливать универсальные характеристики литературы или разграничивать отдельные ее типы, исходя из допущения, что в сходных историко-культурных условиях могут независимо возникать сходные литературные явления»<sup>37</sup>. Главная особенность типологического подхода в литературоведении заключается в том, что «типологическое сопоставление литератур в принципе не ограничено ни временными, ни пространственными рамками и ориентировано на объекты (литературы), которые не связаны между собой ни генетически, ни контактными (различные формы взаимодействия) отношениями»<sup>38</sup>.

Разработка метода литературной типологии связана с именами таких выдающихся ученых, как Н.И.Конрад (исследовавший в типологическом аспекте литературу арабского мира, Ирана, Центральной и Средней Азии, дальневосточную литературу); Д.С.Лихачев (трансплантации из одной литературы в другую системы текстов, идея о жанровой иерархии, концепция стиля эпохи, идея о вторичных и первичных стилях), С.С.Аверинцев (разрабатывавший типологические сопоставления русской и византийской культуры), Ю.В.Рождественский (идея о типологии литературных систем, выстраивающихся вокруг определенного смыслового ядра), И.П.Смирнов (идея о соположении разных поэтических систем на базе их внутренней логической структуры), Ю.М.Лотман (выявляющий самые общие типологические закономерности развития культуры как целостного семиотического механизма), Вяч.Вс.Иванов (определяющий универсальные закономерности развития литературы на фоне культуры), Г.Н.Поспелов (разрабатывающий проблемы типологии содержания художественного произведения).

Несмотря на разнообразие интерпретаций типологического подхода, ключевым в этой методологии (особенно на современном этапе ее развития) оказывается понятие *типа*<sup>39</sup>, который можно понимать как *систему взаимозависимых и связанных признаков*<sup>40</sup>. Поэтому любая типология

---

<sup>36</sup> Шайтанов И. Указ. соч. С. 19.

<sup>37</sup> Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). М.: Наука, 1991. С. 3.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> См. об этом: Скаличка В. К вопросу о типологии // Вопросы языкознания. 1966. № 4. С. 22-31.

<sup>40</sup> Здесь следует оговориться, что необходимо отличать тип, предполагающий включение в себя ряд конкретных поэтик, и тип как некий абстрактный теоретический конструкт,

предполагает, во-первых, обнаружение этих признаков, во-вторых, установление между ними взаимосвязи.

Характерно, что несоблюдение главного условия типологического сопоставления – системности – и привело Ю.Н.Тынянова к негативному пониманию термина «литературная традиция». В работе «О литературной эволюции» ученый указывает на отсутствие системности в литературоведческой трактовке понятия традиции: «Основное понятие старой истории литературы – “традиция” оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном “амплуа” и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом “амплуа”, - в фиктивно-единый, кажущийся целостным ряд»<sup>41</sup>. И Ю.Н.Тынянов абсолютно прав, когда утверждает, что при анализе литературной преемственности необходимо учитывать «конструктивную функцию элемента», а «вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т.е. без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно»<sup>42</sup>. Тем не менее, кажется, что здесь следует не столько отринуть само понятие литературной традиции, сколько изменить его терминологический смысл.

С учетом вышеизложенного можно выделить основные направляющие тенденции типологического литературоведения: установка на работу с макрообъектами, выявление универсальных закономерностей их развития, определение идеологической базы такого развития и предположение о системности объектов.

Установка на системную интерпретацию типологических явлений литературы с необходимостью приводит исследователей к ориентации на «методологический лингвистический канон» (первые типологические классификации были связаны именно с языковым материалом).

Отличительная особенность современных типологических исследований в лингвистике заключается в том, что единицей сравнения становятся не отдельные элементы системы, но сами системы. Так, Р.Якобсон, рассуждая о типологической лингвистике, приходит к выводам о том, что «не перечень элементов, но система являются основой для типологии»<sup>43</sup>.

При проекции типологического метода из лингвистики на литературоведческую сферу возникает вполне закономерный вопрос: насколько целесообразно типологическое сравнение не отдельных языковых систем, но самих текстов, носителей той или иной языковой (или – художественно-языковой) системы. Видимо, для таких целей необходимо «произвести ряд

---

который реконструируется на основе анализа ряда исторически разных поэтических систем, которые исследователем приводятся к общему смысловому знаменателю. В нашей работе понятие используется во втором значении.

<sup>41</sup> Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 1977. С. 272.

<sup>42</sup> Там же. С. 273.

<sup>43</sup> Якобсон Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. Вып. III. М.: Прогресс, 1963. С. 96.

операций, которые позволили бы перейти от текста к системе»<sup>44</sup>. В нашем случае необходимым условием для типологического сравнения разных художественных текстов нужно считать *вычленение некоего инварианта, лежащего в их семантическом основании, с дальнейшим выявлением трансформаций этого инварианта в разных поэтиках*.

В связи с этим следует вспомнить об одном из проблемных вопросов применения типологического подхода - вопросе взаимодействия общего и индивидуального. Так, М.Б.Храпченко, поднимая эту проблему, утверждает, что типологическая общность не должна исключать индивидуального и особенного<sup>45</sup>. Вопрос заключается в том, *каким образом происходит взаимодействие общего и частного и какие изменения ведут к трансформации системы, а какие – к ее разрушению*<sup>46</sup>.

Один из возможных ответов на этот вопрос связан со структурно-семиотическим подходом, в центре которого оказываются понятия инварианта и варианта. В статусе инварианта, некоей объединяющей модели, может выступать «тип поэтики», который есть не просто набор элементов, но *структурно упорядоченный формально-семантический комплекс*. Неслучайно, что у Ю.И.Лотмана термин «инвариантный» в некоторых работах выступает синонимом термина «типологический». Ср.: «Чем более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче определяться инвариантные – типологические - закономерности»<sup>47</sup>. Сама же типологическая эквивалентность понимается ученым как «способность обслуживать в разных системах инвариантные функции»<sup>48</sup>.

В качестве «вариантов» должны выступать индивидуально-авторские художественные системы, где инвариантные черты типа поэтики воплощаются в конкретном мотивно-образном материале.

*Изменение инвариантных черт ведет к тому, что тип поэтики перестает быть самотождественным, он разрушается; изменения же, которые происходят на уровне вариантов (конкретных художественных систем), знаменуют развитие и эволюцию типа поэтики*.

Таким образом, *реконструируемый нами тип поэтики будет являться определенным морфологическим инвариантом, к которому могут восходить конкретные поэтики*. Основные вопросы, которые интересуют нас в этом аспекте: какие элементы характерны для того или иного типа поэтики, в каких

---

<sup>44</sup> Бурлакова М.И., Николаева Т.М., Сегал Д.М., Топоров В.Н. Структурная типология и славянское языкознание // Структурно-типологические исследования. М.: Академия наук СССР, 1962. С. 7.

<sup>45</sup> Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 8.

<sup>46</sup> См. об этом: Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 12.

<sup>47</sup> Лотман Ю.М. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 126.

<sup>48</sup> Там же. С. 127.

связях эти элементы находятся друг с другом, и какой элемент вызывает с необходимостью появление другого элемента.

По какому же критерию на формальном уровне могут быть сопоставлены разные поэтические системы? Этот вопрос оказывается тем более важным, что зачастую выводы о схожести разных типов поэтик делаются на основе поверхностного сходства мотивов и образов. Однако мотивы и образы в каком-то смысле являются повторяющимися единицами<sup>49</sup>, и внешняя схожесть мотивно-образных систем не позволяет отнести поэтики к одному типу (ибо, используя медицинскую терминологию, одинаковые симптомы могут иметь разную этиологию).

Поэтому главную роль при сопоставлении разных поэтических систем играют не сами единицы, но связи, возникающие между ними (по лингвистической аналогии такие связи могут быть названы «регулярными соответствиями»). В таком контексте особое значение приобретает «типология семантических трансформаций»<sup>50</sup>, позволяющая установить наличие регулярных соответствий в изменениях разных поэтических «семантик». Так, если в хронологически разведенных типах поэтики возникает набор разных элементов, изменяющихся по одинаковым семантическим правилам, - то можно говорить о типологическом сходстве таких систем.

Таким образом, схожесть мотивно-образных систем не является релевантным признаком для отнесения разных поэтик к одному типу. При определении типологических соответствий главным критерием будет *изоморфность структурных принципов их построения*. То есть одна и та же мотивно-образная модель может наполняться разным содержанием, но если *разные единицы входят в одинаковые структурные отношения, то можно установить типологическое сходство*. Если же говорить о совмещении генетического и типологического подходов и поиске критериев отличия заимствования от случайного текстового совпадения, то необходимо отметить следующее: *текстовые переключки можно считать заимствованиями, если они не противоречат законам общего типа поэтики, каждое заимствование должно быть подкреплено системно*.

Результатом применения типологического метода будет являться построение определенной абстрактной модели (типа поэтики), когда задается наиболее полная схема, реализуемая лишь в части случаев, причем взаимосвязь между элементами этой схемы подчиняется определенным правилам. *Если эта*

---

<sup>49</sup> Ср. определение мотива, данное А.Н. Веселовским: «под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся особенно важными или повторявшиеся впечатления действительности» (Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 301).

<sup>50</sup> О такого рода трансформациях, рассматриваемых с «диахронической» точки зрения применительно к языку, см.: Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Т. 2. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. С. 91.



*абстрактная модель обнаруживается в ряде поэтических систем, то они могут быть названы типологически схожими.*

**Модель мира и картина мира.** Если сосредоточиться на подобных типологических совпадениях на уровне поэтики, то методология работы будет совершенно ясна: необходимо выделить ряд общих признаков, которые присущи разным поэтическим языкам, и на основе этих признаков реконструировать определенный *тип* поэтической системы (в нашем случае - символистской).

Такого рода подход мог бы прекрасно «сработать» на сугубо языковом материале, однако для анализа поэзии в аспекте традиции выявления формальных признаков недостаточно<sup>51</sup>.

Во-первых, многие схожие явления в поэтике могут иметь принципиально разный генезис. А.П.Авраменко в связи с этой методологической проблемой отмечает, что «выявление похожих структур, приемов в творчестве разных авторов» отнюдь не исчерпывает вопроса о традиции, и «при всей важности трудоемкости такой работы нужно помнить, что она существенно ограничивает исследователя и требует большой осторожности в выводах, так как часто это может быть оболочка, наполненная другим, по сравнению с первоисточником, содержанием»<sup>52</sup>.

Во-вторых, даже если мы с известной долей вероятности возведем две поэтические системы к одному типу на основе сходных структурных связей между их элементами, то нерешенным останется базовый вопрос: *что же обуславливает такое структурное подобие?*

Отвечая на этот вопрос, следует сказать о том, что, несмотря на разнообразие признаков, которые могут быть положены в основу той или иной типологической классификации, универсальные законы развития литературы или же семантическая трансформация отдельных литературных явлений, всегда зависят от неких «пресуппозиций», в качестве которых может выступать социальная система, та или иная общественная формация (Н.И.Конрад, Г.Н.Поспелов), культура (В.И.Брагинский, Д.С.Лихачев) или же некие внутренние логические факторы, движущие историей (И.П.Смирнов). В нашем случае в статусе такой «пресуппозиции», обуславливающей структурное подобие разных поэтических систем, выступает *модель мира*, поскольку именно модель мира позволяет не только системно описать те или иные заимствования, но и *объяснить* их. И в таком случае, действительно, можно выявить определенный тип поэтики, базирующийся на изоморфизме связей между его элементами и *верифицируемой миромоделью*. Именно так понимаемый типологический подход и будет актуален для нашей работы.

---

<sup>51</sup> Отметим, однако, что такого рода попытки предпринимались. Ср., например: Некрасова Е.А. А.Фет, И.Анненский: типологический аспект описания. М.: Наука, 1991. Исследовательница выявляет и подробно описывает типологию стихотворных текстов по признаку их ассоциативной структуры, выявляющейся в характере связи словесного образа и его денотата.

<sup>52</sup> Авраменко А.П. А.Блок и русские поэты XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 11.

Говоря о модели мира, мы сталкиваемся с методологической трудностью, ведь словосочетания *модель мира* и *картина мира*, несмотря на их частотное употребление в современном литературоведении, имеют размытое терминологическое значение. Часто они используются как синонимы и обозначают определенную систему взглядов на мир того или иного автора (ср. английский аналог терминов –*world-view*).

Для целей типологического анализа целесообразно разграничить понятия «модель мира» и «картина мира». Т.В.Цивьян указывает, что модель мира – это своего рода «каркас, арматура, которая далее должна быть заполнена материалом, реалиями и т. п. самого мира», она «может быть описана по принципу языка» и «может быть уподоблена универсальной грамматике». «Параллельный анализ структуры ММ <модели мира – О.Т.> и структуры языка, – пишет исследовательница, – обнаруживает соответствие набора универсальных семиотических оппозиций ММ набору языковых (лексико-семантических, грамматических) категорий, предполагающее взаимодействие структур в обоих направлениях: от ММ к языку и от языка к ММ. Последнее означает не только то, что ММ может быть описана с помощью языка, но что она может быть описана по принципу языка, например, с выделением грамматики и словаря <...>»<sup>53</sup>.

В этом ракурсе модель мира предстает как «язык» (competence), включающий в себя «словарь» определенных элементов и «грамматику», указывающую на правила их связи. Картина мира же является конкретным «текстом» (performance), который написан на этом «языке».

Развивая эту лингвистическую аналогию, можно утверждать, что уровень модели мира – это уровень парадигматики, в то время как картина мира связывается с синтагматическим измерением. Тогда «переход от ММ <модели мира – О.Т.> к картине мира (или заполнение каркаса) может быть, в свою очередь, уподоблен переходу с парадигматического уровня на синтагматический»<sup>54</sup>.

В качестве единиц миромоделирующего уровня выступают те или иные мировоззренческие инварианты. Парадигматический набор таких инвариантов лежит в основе *модели мира*. Сами же эти семиотические константы могут воплощаться в разных культурно-философских «кодах» и тем самым формировать культурно различные *картины мира*. Говоря иначе, *при переходе от модели мира к картине мира происходит актуализация абстрактных*

---

<sup>53</sup> Цивьян Т.В. Модель мира и ее лингвистические основы. М.: КомКнига, 2006. С. 9

<sup>54</sup> Цивьян Т.В. Модель мира и ее роль в создании (аван)текста: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm> См. также: Головачева А.В. Картина мира и модель мира в прагматике заговора // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М.: Индрик, 1993. С. 196-212; Цивьян Т.В. О лингвистических основах модели мира (на материале балканских языков и традиций) // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М.: Наука, 1989. С. 192-207.

*мировоззренческих инвариантов в конкретных культурно-философских системах.*

В связи с этим, несомненно, что *реконструкция общего типа поэтики должна быть связана с уровнем модели мира*, поскольку в том и в другом случае мы имеем дело с абстрактным «неявным» уровнем. Само же установление типологического сходства на уровне миромодели позволяет сквозь разнообразие ее культурно-философских «воплощений» увидеть один мировоззренческий и поэтический тип.

Один из важных вопросов, который необходимо решить, заключается в следующем: как модель мира может влиять на тип поэтики? Этот момент перехода – от миромодели к поэтике – зачастую не берется во внимание. Исследователи, как правило, просто предполагают, что связь между этими двумя качественно различными уровнями существует, но вопросом о самих механизмах этой связи не задаются.

Мы предполагаем, что эта связь реализуется, прежде всего, на уровне *комбинаторики образов*, ибо модель мира в первую очередь задает способы «сочетания» разнообразных идей и, тем самым, правила комбинации образов, которые эти идеи воплощают. Ср. идею И.П.Смирнова о том, что «<...> поэтические картины мира отличаются не только доминирующими в каждой из них оппозициями, но и способами взаимодействия смыслов, т. е. не только содержанием, но и формой содержания»<sup>55</sup>. Следовательно, важнейший критерий установления типологического сходства (правила связи элементов внутри определенного типа) мотивируется именно моделью мира.

Таким образом, модель мира – это не столько конкретная философская система (это уровень картины мира), сколько система правил, работающая на смысловом уровне. При этом именно модель мира обуславливает специфику восприятия разных культурных традиций, заставляя «работать» их по своим «принципам».

С учетом этих замечаний можно дать следующее рабочее определение модели мира. *Модель мира - это базовая система-интерпретатор, задающая правила комбинирования образов в рамках того или иного поэтического типа*<sup>56</sup>.

*Базовой* эта система оказывается потому, что является глубинным основанием поэтической семантики. *Система-интерпретатор* – потому, что, оказываясь базовым уровнем, она, осваивая чуждые семантические пространства, как бы «встраивает» в себя другие внеположные ей знаковые системы, «интерпретирует» их в соответствии с собственными правилами, формируя тем самым *индивидуальную картину мира*. За счет такого «встраивания» поэтическая система, с одной стороны, экстенсивно расширяется (ибо прибавляются все новые и новые элементы), а с другой стороны, сохраняет свое внутреннее единство (ибо эти элементы объединяются на

---

<sup>55</sup> Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 92-93.

<sup>56</sup> О семантической комбинаторике образов и художественном мировоззрении писал Е.Фарино (Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2004. С. 82-85).

основе неких общих правил, задаваемых миро моделью)<sup>57</sup>. В этом смысле модель мира, как замечает Н.П.Гринцер, может быть «кодом порождающего свойства»<sup>58</sup>.

На основе вышеизложенных методологических предположений можно построить конкретную методику типологического анализа, связанную с такими понятиями, как *модель мира, картина мира, тип поэтики, индивидуально-авторская поэтика*. Если в самом общем виде попытаться определить связи, возникающие между этими категориями, то необходимо сказать, что категории модели мира и картины мира фундируют категории типа поэтики и индивидуально-авторской поэтики.

**Художественное пространство как семиотическая основа модели мира.** Итак, модель мира в самом общем, абстрактном виде оказывается «семантически пустой» логической структурой, которая «распределяет» элементы того или иного поэтического типа и устанавливает связи между ними. Тем не менее эта логическая структура *сама должна быть обусловлена. Нам кажется, что ее обуславливают самые общие мировоззренческие установки, которые реконструируются не на уровне отдельных, авторских поэтик, но на уровне художественного направления.*

Каким способом эти философские установки могут быть воплощены в поэтическом тексте? Естественно, что прежде всего эти мировоззренческие константы связываются с самым поверхностным, тематическим (или же мотивно-образным) уровнем. Однако связь между поэтикой и ее «философским» обоснованием может быть гораздо глубже. Мы полагаем, что *философские установки в первую очередь воплощаются в том или ином типе пространства, а затем уже тип пространства обуславливает специфику построения семантического уровня.*

В исследованиях по семиотике пространства<sup>59</sup> выявляются все его главные свойства: неоднородность, бинарная организация, нагруженность

---

<sup>57</sup> Языковые структуры, взятые в аспекте миро модели, напоминают так называемые «фреймы» - группы слов, связанные в единое целое «внеязыковым опытом». Ч.Филлмор, писавший о «фреймах» в лингвистическом аспекте, говорил о том, что «такие группы слов удерживает вместе то, что они мотивируются, определяются и взаимоструктурируются особыми унифицированными конструкциями знания или связными схематизациями опыта <...>». (Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. С. 54).

<sup>58</sup> Гринцер Н.П. Стоическая доктрина: картина мира и система языка // Балканские чтения 1. Симпозиум по структуре текста. Тезисы и материалы. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1990. С. 16-19.

<sup>59</sup> См. ключевые работы по этой теме: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 250-389; Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1993. С. 413-447; Топоров В.Н. Пространство и текст // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 318-382; Топоров В.Н. Мировое дерево. Опыт семиотической интерпретации // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники

смысловыми признаками, способность моделировать непространственные явления и процессы, его антропоморфность... Однако, на наш взгляд, семиотическое пространство, включенное в модель мира, выполняет еще одну важную функцию: оно организует семантику этой модели мира, это значит, что *структура пространства обуславливает структуру той или иной семантической системы*. Так, именно пространство в некоторых случаях определяет мотивно-образную структуру текста. И.В.Силантьев в связи с этим замечает, что для мотивики характерно возникновение семантических связей с пространственно-временными признаками, а сама структура мотива заполняется семантическими признаками пространства<sup>60</sup>.

*Пространство, рассмотренное в таком ракурсе, является глобальным кодом, который, связывая разные уровни мира, распределяет знаки по разным семантическим группам*, которые при ближайшем рассмотрении оказываются пространственными семантическими парадигмами.

Простейший пример связи пространства и семантики обнаруживается в мифопоэтической картине мира, где группы образов соотносятся с пространственными сферами: смысловые парадигмы неба, земли, подземного мира и проч. Ср. здесь концепцию мирового древа, космологическая функция которого состоит в упорядочивании мира и, соответственно, в упорядочивании смыслов. Эта тенденция понимания пространства как исходной модели сохранилась и в наше время. Так, например, Ю.М.Лотман, выстраивая свою концепцию семиосферы, делает это с помощью пространственных категорий (центр, периферия, граница и проч.).

Взгляд на пространство как на глобальную кодирующую систему в свое время разрабатывал П.Флоренский, который, обосновав концепцию энергийной модели пространства, писал о том, что оно задает силовые линии, по которым происходит формирование образов, наполняющих это пространство<sup>61</sup>. Ср.: «Пространство может быть объяснено силовым полем вещей, как и вещи –

---

Древней Руси, 2010. С. 20-263; Топоров В.Н. Космологические представления и космогонические мифы // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 389-404; Топоров В.Н. Пространство // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 421-434; Никитина И.П. Пространство картины мира и художественное пространство // Философские исследования. 2001. № 2. С. 56-67; Хренов Н.А. Пространство и время в контексте становления интегральной культуры XX века (Возникновение картины мира в ее художественных формах) // Мир психологии. 1999. № 4. С. 50-69.

<sup>60</sup> Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 5.

<sup>61</sup> Такое понимание пространства по своей сути является символично-семиотическим. Общеизвестно, что становление философских взглядов П.Флоренского проходило под знаком влияния младосимволизма. См. об этом: Иванова Е.В. Флоренский и символисты. Жизненные и творческие пересечения // Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7-17.

строением пространства»<sup>62</sup>. Ср. также: «Иначе говоря, опираясь при отношении к действительности преимущественно на пространство, и *на него* возлагая тяжесть воспоstrоения действительности, сознание движется в сторону художественного мировосприятия. Пределом этого рода воспоstrоения действительности было бы почти полное отождествление действительности с пространством, где вещи вполне пластичные подчинялись бы пространству до утраты собственной формы. Такая действительность представлялась бы нам сложенной из светоносного газа, была бы облаками света, покорными каждому дуновению пространства»<sup>63</sup>.

Таким образом, пространство может пониматься как некая форма (силовое поле), которая упорядочивает содержание (объекты, его наполняющие). Это упорядочивание происходит, во-первых, в соответствии с теми границами, которые структурируют пространственный континуум; во-вторых, в соответствии с отношениями, царящими между разными подпространствами одного пространственного континуума.

Универсальная кодирующая роль пространства обусловлена также и тем, что с точки зрения пространственных категорий могут быть истолкованы различные историко-культурные явления и процессы, а «любая пара антиномичных признаков, по которым изначально осознавался мир <...>, а теперь семантически исследуется культура, содержит пространственный компонент <...>»<sup>64</sup>.

Справедливости ради надо отметить, что модель мира связывается не только с пространством – в нее включается еще и элемент времени, логика причинно-следственных отношений, ценностный уровень и проч. Тем не менее, кажется, что пространство оказывается наиболее архаичным компонентом миромодели, что подтверждается его исключительной семиотической значимостью – оно становится своеобразной «подкладкой» других миромоделирующих уровней. Примечательно в этой связи пространственное понимание времени в древних культурах. Ср., например, этимологию слова «время», которая подчеркивает этот пространственный элемент: «время» родственно др.-инд. *vartma* – «колея, рывина, дорога, желоб», сюда же *вертеть*<sup>65</sup>.

М.Бахтин, введший в методологическое поле литературоведения термин «хронотоп», подчеркивает в нем не только пространственное понимание времени, но и обратный процесс: «В литературно-художественном хронотопе, - пишет ученый, - имеет место слияние пространственных и временных примет в

---

<sup>62</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и <времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 91.

<sup>63</sup> Флоренский П.А. Указ. соч. С. 90.

<sup>64</sup> Свирида И.И. Культура и пространство // Культура и пространство. Славянский мир. М.: Логос, 2004. С. 7.

<sup>65</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 2. М.: Прогресс, 1986. С. 361. См. также: Топоров В.Н. Пространство и текст // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 323.

осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>66</sup>.

Однако данные нейрофизиологии свидетельствуют о большей архаичности именно пространственных представлений. Так, пространственное мышление связывается с правым полушарием мозга, функции которого древнее, чем у левого полушария<sup>67</sup>.

Примечательно отражение пространственного кода в лексической структуре языка и когнитивных языковых системах, о чем писал Дж.Лакофф, доказавший, что именно пространственное представление формы лежит в основе многих языковых метафор<sup>68</sup> и целого ряда когнитивных моделей<sup>69</sup>. Развивая идеи о когнитивной базе пространственных представлений, Т.И.Вендина указывает на то, что темпоральные признаки связываются с миром цивилизации, а локальные – с миром дикой природы, что косвенно может свидетельствовать об архаичности локального компонента: «пространственное восприятие мира, - считает исследовательница, - онтологически предшествует его временному постижению»<sup>70</sup>.

Видимо, пространственный компонент модели мира оказывается исключительно архаичной и устойчивой структурой, что отражается не только на лингвистическом, но и на мифологическом уровне. Так, А.К.Байбурин указывает, что основной способ объективации содержания в обрядовом тексте – это перевод основных идей ритуала на пространственный язык<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 235.

<sup>67</sup> Иванов Вяч. Вс. Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 457-463.

<sup>68</sup> См.: Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. Лингвистические выкладки авторов, утверждающих, что исходным концептом в метафорообразовании становится концепт тела, подтверждаются мифопоэтической традицией, в соответствии с которой первоначальное описание мира строилось по пространственной модели человеческого тела (См.: Топоров В.Н. Пространство и текст // Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 330).

<sup>69</sup> Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 368

<sup>70</sup> Вендина Т.И. Пространство и время как параметры дискретизации макрокосма // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М.Толстой. М.: Индрик, 1999. С. 140. См. также: Вендина Т.И. Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования (макрокосм). М.: Индрик, 1998. Анализ пространства в концептуально-лингвистическом аспекте представлен также в монографии Е.С. Яковлевой: Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994.

<sup>71</sup> Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. С. 183. О семиотическом пространстве

Кроме всего прочего, категория пространства оказывается методологически «удобной» для выстраивания разного рода абстрактных типологий (что и является сверхзадачей нашей работы), ибо при исключении фактора времени позволяет выявить четкие и статичные соотношения между разными объектами, его наполняющими. Характерно, что при конституировании В.Проппом структурно-типологической модели сказки на первый план выходил ее пространственный компонент, время же было «опциональной» функцией<sup>72</sup>.

*Универсальность пространственного компонента делает его изучение насущно необходимым при анализе типологических культурных связей.* «Семиотика пространства, - пишет Ю.М.Лотман,- имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры»<sup>73</sup>.

Фактически структура пространства может оказаться одним из возможных параметров типологического сопоставления разных поэтических систем. Одинаковая пространственная «схема» с большой долей вероятности приводит к типологически сходным семантическим системам. Примечательно, что В.Н.Топоров, анализируя «морской комплекс» в творчестве И.С.Тургенева, ориентируется именно на общую пространственную модель, заключающую в себе ряд архетипических образов и мотивов, что и обуславливает разного рода типологические совпадения<sup>74</sup>.

Все это приводит к тому, что «переосмысление пространственных признаков в процессе развития культуры, изменение их состава и соотношения делают возможным рассмотрение их в качестве характеристики отдельных эпох»<sup>75</sup>. «Работа» же самих пространственных признаков обеспечивает функционирование смыслообразующих механизмов культуры, посредством которых «формируются парадигмы культурных эпох, доминантные характеристики отдельных явлений, образный мир культуры»<sup>76</sup>.

Подводя итог сказанному, следует добавить, что образы, взятые вне их пространственных координат, оказываются простыми объектами, которые можно трактовать как угодно. Свои смысловые потенции образ раскрывает только при наличии определенного пространственного локуса. В этом плане пространство является самым крупным символом, который координирует связь вещей и знаков, через которые эти вещи обозначаются. Такое пространство

---

ритуала см. также: Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983.

<sup>72</sup> См.: Комлева Г.А. Пространственная композиция фольклорной сказки // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Художественные и научные категории. Петрозаводск ПГУ, 1992. С. 67-74.

<sup>73</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 275.

<sup>74</sup> См.: Топоров В.Н. Странный Тургенев. М.: РГГУ, 1998.

<sup>75</sup> Свирида И.И. Культура и пространство // Культура и пространство. Славянский мир. М.: Логос, 2004. С. 8.

<sup>76</sup> Там же.



является иерархически устроенным, оно задает разные направления «кристаллизации среды» (П.Флоренский), по которым идет структурирование мира произведения.

Взятое в таком аспекте художественное пространство становится философской метафорой, способом передать и воплотить абстрактные мировоззренческие концепты. В конечном счете, можно сказать, что пространство становится символом, и закономерности его построения схожи с построением сложных символических систем - структура мира повторяет принципы поэтики. И недаром А.Ф.Лосев, определяя символ как «единораздельную цельность», точно таким же словосочетанием характеризовал пространство у неоплатоников. Так поэтика отражается в картине мира и оказывается структурированной по ее образу и подобию.

В соответствии с этой методологией в практической части работы мы не будем искать текстовых совпадений, цитат, связывающих поэтов второй половины XX века с Андреем Белым (и шире - с символизмом). Руководствуясь системно-типологическим методом, чьи координаты мы очертили выше, мы, во-первых, вычленим базовые мировоззренческие установки символизма, во-вторых, покажем, как они воплощаются в логической структуре модели мира, в-третьих, выявим связь модели мира с категорией художественного пространства, и, наконец, в-четвертых, определим, как художественное пространство фундирует уровень поэтической семантики. Все это позволит реконструировать тип «символистской» поэтики и проанализировать продуктивность этого типа в поэзии второй половины XX века.

### **Резюме**

1. Итак, традиция понимается в работе как активный компонент литературного процесса, обладающий смыслопорождающей функцией, связанной с тем, что старые поэтические системы получают творческую переработку в новых литературных направлениях. Выявить эти закономерности можно используя метод литературной типологии, который позволяет системно сопоставить разные поэтики. Системный аспект обеспечивает относительную точность типологических сравнений ибо, в силу того что сравниваются разные поэтические системы (а не их отдельные части), учитывается конструктивная функция элемента.

2. Установка на системность приводит к важному методическому приему: при сопоставлении разных поэтических систем первостепенное внимание уделяется не самим элементам, но семантическим связям, возникающим между ними. Критерием типологического сходства, таким образом, становятся одинаковые структурные отношения, в которые вступают разные единицы. Поэтому тип поэтики должен пониматься как некий морфологический инвариант, образующий совокупность взаимозависимых и взаимосвязанных признаков.

3. Залогом, обеспечивающим корректное сравнение разных поэтических систем, становится общность их моделей мира. В целях типологического анализа необходимо разграничить понятия модели мира и картины мира. Модель мира – это набор самых общих, абстрактных

представлений о мире, которые в разных художественных направлениях воплощаются в конкретных культурно-философских системах, формирующих разные картины мира. Таким образом, модель мира связана с типом поэтики, а картина мира – с индивидуально-авторской поэтикой. Отношения между абстрактным (модель мира – тип поэтики) и конкретными уровнями (картина мира – индивидуально-авторская поэтика) можно описать как «инвариантно-вариантные», они противопоставлены по целому ряду признаков: «статичный - динамичный», «потенциальный - актуальный» и др.

4. Основная семиотическая функция модели мира заключается в том, что она задает правила соединения семантических единиц в рамках той или иной поэтической семантики. Первостепенную роль в этой комбинаторике играет категория пространства, являющаяся одним из базовых компонентов любой микромодели. Фактически структура пространства обуславливает структуру той или иной поэтической смысловой системы. Эта связь обусловлена тем, что язык пространства оказывается глобальным кодом, который через соотношение разных уровней мира, распределяет знаки по разным семантическим группам, являющимися пространственными семантическими парадигмами. Все это приводит к тому, что пространственные категории обретают расширительный смысл и могут использоваться не только для описания становления мира, но и для моделирования иных непространственных явлений и процессов.

## **§ 2. Символистская миромодель и способы ее воплощения в философии и поэзии младосимволизма**

В качестве важнейшей *философской константы* символистской модели мира выступает категория *универсализма*, *воплощающаяся в представлении о мире как о «единораздельной цельности»*<sup>77</sup>. Эта философская константа определяет *логическую структуру* символистской модели мира, которая *зиждется на бинарном противопоставлении ?? и снятии противопоставления с помощью третьего члена, выполняющего медиальную функцию*. Эта медиальная функция оказывается исключительно важной для символистской модели мира: если бы не было «опосредующего» звена, обуславливающего синтез разных уровней мироздания, то речь могла бы идти о романтической миромодели, предполагающей принципиальную неслиянность разных уровней реальности<sup>78</sup>. Тем не менее романтическая модель мира как бы «включена» в структуру символистской миромодели: романтическая бинарность

---

<sup>77</sup> Об универсализме русского символизма в проекции на его эстетическую систему см.: Беренштейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности // Культура и ценности. Тверь: Тверск. гос. ун-т, 1992. С. 132-141.

<sup>78</sup> Ср.: «Пантеизм символистов противопоставляет “двоемирию” — “многомирие” и соответственное снятие иерархии в оценке “миров”» (Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 71).

присутствует в ней в «снятом» виде (возможно, что это дает типологическое основание для романтического текста в символизме).

Таким образом, структура символистской модели мира оказывается *трехчастной*, она связана с бинарностью и нейтрализацией этой бинарности. З.Г.Минц эту «триадичность» трактует как рефлекс соловьевского представления «о триадичности (трехэтапности) всякого развития»<sup>79</sup>. Это приводит к тому, что в символистской миромодели обнаруживаются две разнонаправленные тенденции: «одна состоит в установлении системы антитез, организующих мир пространственно, ценностно и т. д. Другая – в сближении противоположностей, в утверждении универсального изоморфизма всех явлений жизни <...>»<sup>80</sup>.

Установка на символическое понимание бытия как «единораздельной цельности», связанная с «логической триадой», по-разному реализуется в философско-теоретическом и поэтическом творчестве русских символистов.

В первом случае понимание бытия как «единораздельной цельности» приводит к доминированию в теоретических работах символистов *онтологического кода*<sup>81</sup>, через который получают объяснения все иные (эстетические, аксиологические) пласты. При этом выстраивается ряд бинарных оппозиций, которые снимаются с помощью третьего члена-медиатора. Главной философской оппозицией в этой системе становится противопоставление «*сущность - видимость*», к которому сводятся иные бинарные пары.

---

<sup>79</sup> Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 68.

<sup>80</sup> Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 97. Установка на синтез, как доказывает З.Г.Минц, у символистов реализуется не только на уровне структуры картины мира, но и на образно-семантическом уровне поэтического текста. Ср.: «<...> сложные и антиномичные образы символистов всегда тяготеют <...> к амбивалентности, снятию оппозиций и “синтезированию” противоположностей в едином лирическом или объективированном персонаже <...>» (Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 67). Сами же неомифологические механизмы как «средства универсализации» в неклассической литературе раскрыты в работе Е.Б.Скороспеловой «Русская проза XX века: От А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»)» (Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: От А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 52-74).

<sup>81</sup> Ср. подчеркивание исключительной важности онтологического кода в формировании символистской модели мира: «Модель мира – культурологическая доминанта эпохи Серебряного века. С точки зрения культурфилософских исканий символистов, она осмыслена в плане становления и развития: культурологическая модель мира как культурный универсум, как макро-Вселенная и сотворенная автором-теургом микро-Вселенная» (Миронова Е.А. Модель мира в автобиографической прозе А.Белого: культурологическая интерпретация. Автореф. дис. ... к культурологических н. М., 2010. С. 10). Примечательно, что Р.Берд, вписывая русский символизм в общеевропейские философские координаты, в качестве главного признака также выделяет онтологизм символистской философии (Bird R. Martin Heidegger and Russian symbolist philosophy // Studies in East European Thought. Vol. 51. 1999. P. 85-108).

Во втором случае символистское (и шире - символическое) понимание бытия обуславливает определенную *модель пространства*, которое является основанием символистской поэтической семантики и онтологии. Пространство оказывается гетерогенным, разделенным на два уровня, которые можно обозначить с помощью бинарного противопоставления «*сакральный – профанный*». Оппозиция между этими уровнями также снимается с помощью определенных медиальных механизмов, которые будут рассмотрены нами ниже.

**Онтологизм символистской культурфилософии.** Триадическая структура символистской модели мира обуславливает специфику философско-эстетических работ, принадлежащих перу теоретиков-символистов. В этих работах выстраиваются целые парадигмы оппозиций («реальное - идеальное», «феномен - ноумен», «время - пространство» и проч.). И к каждой из этих оппозиций подбирается *третий* член, который эти противопоставления нейтрализует. Думается, что в статусе такого элемента у символистов выступает *категория символического*, которая и нейтрализует все эти оппозиции: реальное и идеальное, феноменальное и ноуменальное сливаются в символе, который является основной теоретической категорией философии и эстетики символизма.

В целом символизм можно определить как «символотворчество», поскольку «характерная для символизма металитературность, поэтика цитат создают и то, что можно назвать метасимволами и метасимволичностью <...>»<sup>82</sup>, что обуславливает потенциальную неисчерпаемость значений художественного образа-символа. Именно поэтому символисты знали, что символ не может быть определен однозначно, более того, они понимали, что сама природа символа противится такого рода точным определениям.

В связи с этим у разных авторов символ определяется с разных теоретических позиций. Однако во всех этих определениях есть одна общая черта: *символ бинарен по своей структуре, и эта бинарность связана с его основной функцией – соединять два разных плана бытия, «две бездны».*

Для А.Белого внутренняя бинарность символа является своего рода переменной, сами же элементы оппозиции могут меняться<sup>83</sup>. И, следуя этому принципу, А.Белый выстраивает целую «иерархию оппозиций», где выделяются базовые противопоставления, формирующие облик символа, на которые накладываются другие бинарные пары. При этом все эти противопоставления, как мы покажем ниже, нейтрализуются.

Этот сугубо символистский способ работы с философскими оппозициями, связанный с представлением о бытии как «единораздельной

---

<sup>82</sup> Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме «символ в культуре» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 42-43.

<sup>83</sup> О главных принципах теоретико-поэтической трактовки символа у А.Белого см.: Афанасьев Г.Н. Философско-художественная интерпретация понятия «символ» в творчестве А.Белого // Художественно-эстетические ценности в системе культуры. Саранск: МГУ, 1990. С. 54-59.

цельности» отражается в теоретическом творчестве и других поэтов-символистов. Так, Вяч.Иванов и А.Блок, следуя за Ф.Ницше, вводят оппозицию дионисийского и аполлонического, А.Блок апеллирует к понятиям стихии и культуры. Тем не менее на глубинном типологическом уровне во всех этих разноречивых концепциях обнаруживается *общее смысловое ядро*. Бытие как «единораздельная цельность» предполагает, с одной стороны, внутреннюю разделенность (характерны в этом смысле заглавия некоторых статей А.Блока, представляющих собой бинарную пару: «Стихия и культура», «Народ и интеллигенция»), а с другой стороны, - диалектическое преодоление этой разделенности. С этой точки зрения все «объяснительные» философские модели бытия на абстрактном типологическом уровне, в сущности, оказываются уравненными.

Категория символа у поэтов-символистов является семиотическим зеркалом символистского бытия: символ, отражая представление о мире как о целостности, соединяет его разные пласты. Ср. у Вяч.Иванова: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение»<sup>84</sup>. Именно поэтому у Вяч.Иванова символ соединяет две стихии творчества, дионисийскую и аполлоническую; способствует претворению множественного в единое, связываясь с категорией соборности; знаменует соединение подсознательного и сверхсознательного. Сам же символизм определяется как «двойное зрение», которое позволяет прозревать в вещах их истинную суть<sup>85</sup>. Таким образом, *«логическая» структура символа тождественна логической структуре символистской модели мира, в которой также нейтрализуются все возможные противопоставления.*

Примечательно, что понимание бытия как «единораздельной цельности», его внутренняя «нераздельность - неслиянность», связанная с нейтрализацией разного рода противопоставлений, обнаруживается и в философии, тяготеющей к символическому видению мира. Так, например, в русской религиозной философии разрабатывалось учение о Софии<sup>86</sup>, которое вобрало в себя целый круг представлений, связанных с каббалой, гностицизмом, европейской мистикой и, как правило, связывается именно с философскими системами всеединства<sup>87</sup>. Несмотря на «разночтения» этого древнего образа мудрости, все эти софиологические учения едины в одном: *София является «посредником» между тварным и идеальным миром, то есть София оказывается тем самым «символическим третьим элементом», который, соединяя разные*

---

<sup>84</sup> Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 536.

<sup>85</sup> Подробнее об ивановской концепции символа в ее соотношении с другими категориями эстетики и философии Иванова см.: Берд Р. Символ и печать у Вяч.Иванова // Memento Vivere. Сборник памяти Л.Н.Ивановой. СПб.: Наука, 2009. С. 231-245.

<sup>86</sup> Об истоках этой древней философии см.: Иванов Вяч.Вс. Новые данные о предыстории мудрости в древневосточных текстах // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 325-333.

<sup>87</sup> Козырев А.П. Софиология // Русская философия. Словарь. М.: ТЕРРА, 1999. С. 465-469.

онтологические уровни мира, обнаруживает единство во множественности и обеспечивает миру целостность.

Таким образом, София, как и символ, оказывается «средним» членом в этой по существу бинарной философской модели. Это обуславливает ее символическую функцию: *она снимает противопоставление материального и идеального, заключая в себе и то, и другое*. Так, по Вл.Соловьеву, София может представлять как «второй полюс потенциальности, непосредственная возможность бытия, первая материя, природа в Боге»<sup>88</sup>. Философ в «Чтениях о Богочеловечестве» подчеркивает эту функцию Софии, которая, будучи посредующим началом, помогает Божеству «осуществиться», актуализироваться. Ср.: «Обнимая собою все живые существа (души), а в них и все идеи, она не связана исключительно ни с одною из них, свободна ото всех, - но будучи непосредственным центром и реальным единством всех этих существ, она в них, в их особности получает независимость от божественного начала, возможность воздействовать на него в качестве свободного субъекта. Поскольку она воспринимает в себя Божественного Логоса и определяется им, душа мира есть человечество - божественное человечество Христа - тело Христово, или София. Воспринимая единое божественное начало и связывая этим единством всю множественность существ, мировая душа тем самым дает божественному началу полное действительное осуществление во всем; посредством нее Бог проявляется как живая действующая сила во всем творении, или как Дух Святой»<sup>89</sup>.

С.Н.Булгаков, систематически развернувший учение о Софии, связывает ее с актуальным и потенциальным бытием. Так, он указывает на то, что «сотворение мира в Начале, т.е. в Софии, или на ее основе, приходится поэтому мыслить как обособление ее потенциальности от вечной ее же актуальности <...> Актуализация потенции софийности и составляет содержание этого процесса»<sup>90</sup>. Поэтому София является связующим началом множественности мира, сводящая ее к Единству и целостности<sup>91</sup>. Таким образом, потенциальность Софии приводит к тому, что она, претворяясь, актуализируясь, проявляет в мире его божественное начало.

Таким образом, в первом приближении концепция бытия как «единораздельной цельности» в философско-теоретических работах символистов связывается с онтологической «триадой», в рамках которой нейтрализуются оппозиции между духовным и материальным, единичным и множественным, личным и коллективным и проч.

Однако здесь возникает вопрос: каким образом организованы эти многочисленные наборы оппозиций? Рассматриваются ли они символистами как эквивалентные или же эта система устроена по иерархическому принципу?

---

<sup>88</sup> Там же. С. 465.

<sup>89</sup> Соловьев Вл. Чтения о богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об Антихристе. СПб.: Художественная литература, 1994. С. 162-163.

<sup>90</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 195.

<sup>91</sup> Булгаков С.Н. Указ. соч. С. 196.

Нам кажется, что верным будет второй подход, а в качестве *основной оппозиции, связанной с символическим пониманием бытия (и символом как таковым), может выступить онтологическое противопоставление двух планов мира, видимости и сущности (феномена-ноумена)*. Выделение этой оппозиции в качестве ключевой обуславливается тем, что предельной функцией символа становится теургическое преобразование реальности, которое базируется не только на слиянии космоса и человека, но и на претворении истинного в видимое. Другие же пары противопоставлений вращаются вокруг этой главной оппозиции, являясь ее смысловыми проекциями в разные культурно-философские и ценностные сферы<sup>92</sup> и обуславливая онтологизм поэтики символизма<sup>93</sup>.

**Художественное пространство в поэзии символистов.** В поэзии структура символистской миромодели, воплощаясь на уровне пространственного кода, обуславливает «нераздельность - неслиянность» поэтического пространства. Это значит, что поэтическое пространство состоит из нескольких уровней, бинарно противопоставленных друг другу; в процессе развития лирического сюжета стихотворения это противопоставление должно быть снято<sup>94</sup>.

**Бинарность символистского пространства.** Главная философская оппозиция «ноуменальное - феноменальное» в данном случае коррелирует с гетерогенностью символистского пространства, которое в самом общем виде делится на две сферы: сферу истинной реальности и сферу ложной реальности.

Истинная реальность в поэтических текстах в полном соответствии с архетипическими культурными установками связывается преимущественно с астральной сферой неба<sup>95</sup>. В то время как ложная реальность часто соотносится с «земной юдолью». При этом противопоставление между этими областями в соответствии с логикой символистской модели мира должно быть нейтрализованным.

---

<sup>92</sup> С.С.Аверинцев, анализируя систему символов в лирике Вяч.Иванова, подчеркивает их «онтологический статус». Видимо, онтологичность символики характерна для поэзии младосимволизма в целом (см.: Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 165-189).

<sup>93</sup> Необходимо отметить, что существует и иное понимание «онтологической поэтики»: «онтологическая поэтика» связывается с сущностно-материальными свойствами знаков. См.: Карасев Л. Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М.: Знак, 2009.

<sup>94</sup> Примечательно, что в некоторых случаях тернарная структура символистского пространства не учитывается, в результате чего пространство романтического типа полностью отождествляется с символистским пространством. См., например: Прокофьева В.Ю. Символизм. Акмеизм. Футуризм. Модели поэтического пространства (лексический аспект). М.: Спутник+, 2011. С. 9-19. В силу вышеуказанных соображений нам такая точка зрения представляется не совсем корректной.

<sup>95</sup> См. об этом: Винтерниц де Вито Р. Звезда в поэзии В.И.Иванова // Secondo Convegno Internazionale di Studi Ivanoviani "Vjaéeslav Ivanov e la cultura del suo tempo", Roma, 24-28 maggio 1983. P. 3-19.

Базовая философская оппозиция символизма, связанная с противопоставлением мира видимого – истинной реальности, реализуется на пространственном уровне в целом ряде конкретных оппозиций: «небо – земля», «небо – вода», «долины – горные вершины», «нижняя бездна – верхняя бездна» и проч. При этом с помощью этих пространственных оппозиций в лирике символистов могут моделироваться совершенно разные ситуации<sup>96</sup>. Ср., например, противопоставление мира горного миру дольному, через которое интерпретируется понятие красоты, в стихотворении Вяч.Иванова «Красота»:

*«Тайна мне самой и тайна миру,  
Я, в моей обители земной,  
Се, грядущу по светлomu эфиру:  
Путник, зреть отныне будешь мной!  
Кто мой лик узрел,  
Тот навек прозрел,-  
Дольний мир навек пред ним иной...»<sup>97</sup>*

Оппозиция мира горного и мира дольного является в лирике Вяч.Иванова одной из самых частотных. В некоторых случаях она выступает структурным принципом организации как отдельных стихотворений, так и циклов. Такое исключительно важное положение этого противопоставления в поэтической семантике Вяч.Иванова мотивируется самим символистским типом его художественного мышления.

В лирике А.Блока одним из доминантных пространственных противопоставлений становится оппозиция «небо – земля», при этом небо (и вся парадигма астральных образов) в ранней лирике связывается с ликом Прекрасной Дамы, Вечной Женственности, обитающей в высших сферах. Множество стихотворений поэта выстроено на этом пространственном противопоставлении, которое, заметим, в поздних стихотворениях поэта эволюционирует и трансформируется.

**Нейтрализация пространственных оппозиций: путь и герой.** Однако понимание бытия как единой цельности предполагает не только внутреннюю раздельность пространства, но и снятие границы между разными пространственными сферами. На уровне индивидуальных поэтических картин мира нейтрализация пространственных оппозиций осуществляется через сюжет пути и образ героя, с ним связанного<sup>98</sup>. В.Н.Топоров считает, что путь для мифопоэтического сознания является квинтэссенцией пространства, «итоном

---

<sup>96</sup> Н.И.Толстой считает, что выделение бинарных оппозиций не в последнюю очередь связано с задачами типологического описания культуры, поскольку бинарные противопоставления являются своего рода культурными универсалиями. См.: Толстой Н.И. Бинарные противопоставления типа правый – левый, мужской – женский // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 151-167.

<sup>97</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 516.

<sup>98</sup> Подробнее о мифологеме пути см.: Минц З.Г., Пустыгина Н.Г. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 140-144.



динамических потенций этого пространства, его конструктивных возможностей и недостатков <...>». Более того, «само пространство определяется через совокупность путей, которые могут находиться в нем», при этом сам путь «в значительной степени соотносен с типом персонажа, который может являться субъектом пути»<sup>99</sup>.

С точки зрения доминантной миродеформирующей оппозиции символистский путь *софиен*<sup>100</sup>, он мыслится не как прямолинейно-направленное движение (что в целом характерно для западного понимания прогресса), но как *претворение потенциального бытия в актуальное, отсюда главная функция пути – вернуть пространству утраченную целостность*. И как София объединяет разные уровни мироздания, так и путь в поэтической семантике символистов призван соединить разные пространственные страты.

Поэтому путь в индивидуальных символистских картинах мира предстает не как традиционное «путешествие», но как объединение противоположностей. В этом смысле показательны многие пространственные мотивы А.Блока – его лирический герой в ранних стихотворениях выполняет «опосредующую» функцию, соединяя земную и небесную сферы (ср., например, «Я шел к блаженству. Путь блеснул...», «В бездействии младом, в передрасветной лени...», «В те дни, когда душа трепещет...» и др.).

В лирике Вяч.Иванова путь выполняет такую же медиальную функцию, при этом в мистический путь может отправляться не только герой (как, например, в стихотворениях «Вожатый», «Вечная память», «Покорность» и др.), но и целый мир. Ср. в стихотворении «Утренняя звезда»:

*Но, незримая, над нами,  
За лазурными волнами  
Чистым гением пребудь!  
Как сестра пред братней битвой  
Дольний мир твоей молитвой  
Проводи в тревожный путь!*<sup>101</sup>

В соответствии с философскими установками в поэтическом пространстве символизма отчетливо вырисовываются два типа пути: *движение по восходящей линии* и *движение по нисходящей линии*. Поэтически эти модели движения особенно ярко воплотил А.Блок. В парадигму так понимаемого пути вписываются мотивы восхождения его лирического героя. Так, «Стихи о

---

<sup>99</sup> Топоров В.Н. Пространство и текст // Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 349. Если В.Н.Топоров уподоблял текст – смысловому пространству, то Т.М.Николаева говорит о тексте как о «пути», что, возможно, свидетельствует об исключительной значимости мотива пути в организации семиотического пространства (Николаева Т.М. Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. М.: Индрик, 1996. С. 336-353).

<sup>100</sup> Примечательно, что путь в символизме может пониматься и в теургическом ракурсе – так, например, у Андрея Белого возникает инициальный комплекс и поиск пути посвящения. См.: Нефедьев Г. Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Русско-итальянский архив П. Салерно, 2002. С. 115-129.

<sup>101</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 524.

Прекрасной Даме» открываются «Вступлением», где герой восходит в небесные сферы по крутой дороге:

*Отдых напрасен. Дорога крута.  
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.*

*Дольнему стуку чужда и строга,  
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.*

*Терем высок, и заря замерла.  
Красная тайна у входа легла<sup>102</sup>.*

Однако у А.Блока гораздо более «сильной» оказывается иная модель пути, связанная с нисхождением Дамы в земную сферу (ср. такие стихотворения, как «Ты отходишь в сумрак алый...», «Небесное умом не измеримо...», «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», «В бездействии младом, в передраассветной лени...» и др.). Мотив нисхождения женственного начала на землю является инвариантным для поэтического мира А.Блока (ср., например, семантический комплекс, связанный с образом Незнакомки и включающий в себя мотив падения-нисхождения).

Кажется, что все эти пространственные инверсии имеют древнейшее философское обоснование, которое, несомненно, оказывается значимым для символизма, - гностицизм. Как и любое онтологическое учение, претендующее на универсальность, гностицизм предлагает и свое учение о пространстве. Пространство в гностицизме состоит из ряда эонов, которые объединяются в целостность, благодаря разным «опосредующим» категориям: Логос, Христос, София. На абстрактном уровне модели мира эти категории функционально восходят к «третьему» элементу, элементу-медиатору, объединяющему две сферы пространства. Поэтому сама тернарная пространственная модель предполагает эволюцию и динамику, которая и осуществляется по двум указанным выше пространственным схемам (восхождения и нисхождения). Ср.: «Живой Иисус ответил и сказал: "Это Слово, бывшее в Небесах прежде, чем начала быть земля - то есть то, что зовется миром сим - вы же, познавая Слово мое, опустите Небеса, а оно поселится в вас. Небеса же эти суть Невидимое Слово Отца, но когда вы познаете всё это, вы опустите Небеса. Что же касается подъема земли в Небеса, то я покажу вам, что это такое, чтобы вы знали это. Отправить землю на небо означает, что слышавший слово гнозиса перестал пользоваться пониманием земного человека, но сделался Небесным Человеком. Его Понимающий (Разум) перестал быть земным, но стал небесным»<sup>103</sup>.

Подобные идеи находим у Вл.Соловьева. Так, А.П.Козырев отмечает, что «видеть современное человечество софиологически означает для Соловьева не только возвышать его до состояния божественного единства (чем, собственно, он и занимался, разрабатывая теократическую утопию), но и низводить Софию

---

<sup>102</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. Стихотворения. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 74.

<sup>103</sup> Первая книга Иеу: [Электронный документ]. – Режим доступа: <http://apokrif.fullweb.ru/gnost/kniga-ieu1.shtml>

до расчлененного мира, заставляя ее страдать вместе с ним. София - это как бы мостик между небом и землей, движение по которому осуществляется в обоих направлениях»<sup>104</sup>.

Что касается поэзии Вяч.Иванова, то здесь мотивы восхождения, нисхождения, а также полета (который оказывается еще одним вариантом онтологического пути) представлены очень широко. В философском аспекте тема восхождения в лирике Вяч. Иванова, как правило, связывается с концепцией платоновского Эроса, который является движителем познания и помогает проникнуть в истинную, мистическую суть вещей<sup>105</sup>. Наиболее ярко комплекс мотивов «полет - восхождение» представлен в стихотворении «Полет». Ср.:

*Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков,  
Стремится Музыка, обвита бурной тучей...  
Ей вслед – погони вихрь, гул бездн, и звон подков  
И светоч пламенный, как метеор летучий...*

*Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий  
Крылатый конь тебя! По грядам облаков,  
Чрез ночь немых судеб и звездный сон веков,  
Твой факел кажет путь и сеет след горючий!*<sup>106</sup>

Мотивы полета, восхождения, нисхождения, привязанные к онтологической функции, появляются во множестве других стихотворений Вяч. Иванова: «Дух» (восхождение, полет), «De profundis» (восхождение, путь, вожатый), «Путь в Эммаус» (восхождение на Голгофу), «Аттика и Галилея» (нисхождение с небес), «Монастырь в Субиако» (восхождение), «Воплощение» (нисхождение), «Аскет» (нисхождение), «На крыльях зари» (восхождение, полет)...

Примечательно, что мотив восхождения в теоретических работах Вяч.Иванова может выступать как метафорический концепт, который моделирует те или иные философские идеи<sup>107</sup>. Ср., например: «К простоте вожденной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте,

---

<sup>104</sup> Козырев А.П. Парадоксы незавершенного трактата. К публикации французской рукописи Владимира Соловьева «София»: [Электронный документ]. – Режим доступа: // <http://www.anthropology.ru/paradoxy.htm>

<sup>105</sup> См. об этом: Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вяч.Иванова // Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация. Материалы международного семинара. Тарту: Tartu ulikooli Kirjastus. 1997. С. 54-69; Мицкевич Д. Принцип восхождения в сонете APOLLINI Вячеслава Иванова // Europe Orientalis XXI, 2002:1, Studi e Ricerche sui paesi e le culture dell'esteuropeo, numero 1 del 2002. С. 251-273; Келесиду А. «Наилучшее из всех видов исступления»: эротическое мышление-познание у Платона. РАШ, вып. 1. М.: РГГУ, 2004. С. 321-336.

<sup>106</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 609.

<sup>107</sup> Подробно эта тема разработана в работе И.В.Кондакова, см.: Кондаков И.В. «Вертикаль» и «горизонталь» в культурфилософии Вяч.Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996. С. 262-274.

– опять повторяю и свидетельствую, – Вефиль и лестница Иакова, – в каждом центре любого горизонта»<sup>108</sup>.

Несмотря на то, что восхождение и нисхождение – это наиболее частотные лирические сюжеты<sup>109</sup>, «сюжетный фонд» символистской поэзии ими не исчерпывается. Бывает и так, что два типа пространства соединяются с помощью иных сюжетов, которые базируются на том, что сакральное и профанное пространства расположены не по ценностной вертикали, а по горизонтали. Ср., например, «повесть в терцинах» Вяч. Иванова: «Феофил и Мария», паломнический сюжет которой связан с путем к святому месту:

*И рассудилось вкупе им, невесте  
И жениху, сходить в недалний скит  
И тайный дать обет в священном месте*<sup>110</sup>.

В данном случае вертикальный путь и путь по плоскости оказываются равнозначными вариантами, поскольку в обоих случаях пространство предстает как гетерогенное, разделенное на сакральную и профанную области. Только в первом случае сакральная область помещается *над* землей (что в целом мотивировано самой культурой), а во втором случае – *на* земле (что может соотноситься с русскими представлениями о сакральной географии).

**Метафора как средство семантической медиации.** Путь и герой не единственные средства медиации в пространстве символистского типа. Символизм использует еще одно исключительно важное средство семантической медиации: пространственную метафору.

В.М.Жирмунский полагает, что метафора для символистов – это поэтический прием познания мира, а метафоричность – главная черта символистского стиля<sup>111</sup>. Важность метафоры для символизма, на наш взгляд, обусловлена тем, что *метафоричность есть имманентное свойство символистской модели мира* (и уже – модели пространства). Это связано с тем, что *соединение двух пространственных рядов в акте синтеза – на семантическом уровне предполагает метафорический перенос признаков одного ряда на другой*. В связи с этим пространственные метафоры в поэзии символизма, близки к символам – они связывают разные сферы реальности через «метафорическую номинацию».

Примечательно, что Б.П.Иванюк, рассуждая о метафоре в литературном произведении, выделяет особую категорию символики – пространственные символы, которые, по его мнению, наиболее полно выражают семантический потенциал символического знака. Ср.: «чаще всего в качестве символического

---

<sup>108</sup> Иванов Вяч. Переписка из двух углов. Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. С. 412.

<sup>109</sup> И.П.Смирнов указывает на то, что они обнаруживаются и в поэзии А.Добролюбова, где встраиваются в такую же ценностную систему, как и у других символистов, что подтверждает типологическую общность этого мотива для символистской поэзии. См.: Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 55.

<sup>110</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 516.

<sup>111</sup> Жирмунский В.М. Метафора в поэзии русского символизма // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 162-198.

образа выступают архетипные пространственные реалии, обладающие глубоким семантическим потенциалом <...>. В этом смысле пространственные символы обнаруживают принципиальную пространственность символа, его установку на семантическую “иную даль”»<sup>112</sup>.

Классическим примером такого символа, связанного с пространственной семантикой, является метафора-символ Незнакомки в лирике и драматургии А.Блока. Эта метафора-символ соединяет в себе два пространственных смысловых ряда: ряд, связанный с пространством земного воплощения героини, и ряд, соотносимый с ее небесной родиной. Поэтому сам образ Незнакомки в одноименной драме оказывается амбивалентным, соединяющим в себе небесное и земное начала. Этой же смысловой амбивалентностью в драме наделяется и образ Голубого. Незнакомка и Голубой связаны с астральным миром звезд, знаменующим вечные истины, эта связь отражается в деталях их облика, которые в контексте «раздвоенного» пространства драмы становятся знаковыми и метафорическими. Так, глаза Незнакомки напоминают звезды, а плащ Голубого осыпан снежными звездами, и на фоне его плаща светится луч. В диалоге между ними эта амбивалентность еще более акцентируется: Незнакомка оказывается одновременно небесной звездой и земной женщиной. Ср.:

*Голубой*  
*Протекали столетья, как сны.*  
*Долго ждал я тебя на земле.*

*Незнакомка*  
*Протекали столетья, как миги.*  
*Я звездою в пространствах текла.*

*Голубой*  
*Ты мерцала с твоей высоты*  
*На моем голубом плаще.*

*Незнакомка*  
*Ты гляделся в мои глаза.*  
*Часто на небо смотришь ты?*

*Голубой*  
*Больше взора поднять не могу:*  
*Тобою, падучей, скован мой взор»<sup>113</sup>.*

Ср. также образ Незнакомки в одноименном стихотворении, где он оказывается *воплощенной символической метафорой*: за вуалью дамы герой видит «...берег очарованный и очарованную даль».

---

<sup>112</sup> Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение. Черновцы-Рута: Черновицкий государственный университет им. Ю.Федьковича, 1998. С. 36.

<sup>113</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т.4. Театр. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. С. 85.

В лирике Вяч. Иванова медиальные метафоры могут связываться с противопоставлением водной глади (нижней бездны) и неба (верхней бездны). Сама ситуация отражения неба в воде оказывается исключительно метафорогенной, и Вяч.Иванов активно эту метафорогенность использует. Ср., например:

*Облаки - парусы  
Влаги лазоревой,-  
Облаки, облаки  
По небу плавают.  
Отсветы долгие  
Долу колышутся -  
Влаги лазоревой  
Облаки белые.  
С небом целуется  
Влага разливная...*<sup>114</sup>

**Метафоры-загадки.** Важной типологической чертой, позволяющей рассматривать разные поэтические системы в едином поле символистской поэтики, становится превращение такого рода метафор в своеобразные семантические загадки. Примечательно, что М.Л.Гаспаров уподоблял некоторые символистские стихотворения «загадкам-ребусам»<sup>115</sup>, которые для адекватного понимания должны быть подвергнуты своего рода «дешифровке»<sup>116</sup>. Загадка в этом случае, как нам кажется, теряет свои жанровые характеристики и становится *моделью для создания сложных поэтических образов*. Как правило, такие загадки в лирике символистов соотносятся с астрально-атмосферным рядом, который проецируется на какой-либо иной (обычно «земной») семантический ряд. *Главная особенность символистских загадок-метафор заключается в том, что в них традиционная «загадочная» двуплановость превращается в амбивалентность*. В обычных загадках (многие из которых также строятся на метафорическом соотнесении разных смысловых рядов) план означающего (текст загадки) семантически подчинен плану означаемого (отгадке), таким образом, эти планы оказываются неравноценными. В символистских метафорах-загадках, напротив, между этими планами устанавливаются отношения семантической эквивалентности. Это значит, что разные уровни метафоры-загадки *равноправны*, и мы подчас не можем определить, что является метафоризирующим, а что – метафоризируемым.

---

<sup>114</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 552.

<sup>115</sup> Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890 - 1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 35-36.

<sup>116</sup> Отметим, что Вяч.Вс. Иванов, посвятивший древним мифопоэтическим загадкам большую статью, проецирует их структуру на некоторые поэтические тексты XX века (см.: Иванов Вяч.Вс. Структура индоевропейских загадок-кеннингов и их роль в мифопоэтической традиции // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихovedение. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 87-112).

Думается, что именно в таких «метафорических загадках» и реализуется с предельной концентрированностью поэтическая семантика символа. Ведь, как пишет Е.В.Ермилова, символ в представлении самих символистов «принципиально противостоит тропу – как неразложимое единство, лишённое оттенка “переносного смысла”. Когда в образе нужно разгадывать заданный “второй план”, - это ложно-символический образ»<sup>117</sup>. Это неразложимое семантическое тождество и обуславливает смысловую эквивалентность обоих планов такой «загадочной метафоры», что, естественно, приводит к отсутствию «второго смысла», ибо два плана метафоры, будучи абсолютно равнозначными, сливаются в третьем.

Огромное количество таких метафор-загадок обнаруживается в поэзии А.Блока. Так, в первом томе его лирики появляется много стихотворений, где возникает образ лирической героини, которая наделяется странными атрибутами<sup>118</sup>: она идет «над храмом» («Покраснели и гаснут ступени...»), связывается с жемчугами («Я искал голубую дорогу...»), исчезает, когда задувают свечу («Она ждала и билась в смертной муке...»), вспыхивает за холмом («Дали слепы, дни безгневны...»), отходит «в сумрак алый» («Ты отходишь в сумрак алый...»), цветет в лазури («Не сердись и прости. Ты цветешь одиноко...»), загорается и пропадает («За туманом, за лесами...»), «течет с солнцем» («В бездействии младом, в передрагасветной лени...»), горит над высокой горой («Ты горишь над высокой горою...»).

Все эти атрибуты указывают на то, что лирическая героиня А.Блока – это звезда. Однако в стихотворениях наряду с астральной семантикой подчеркивается и женская ипостась героини. Поэтому ее облик начинает двоиться, и читатель не поймет, то ли звезда становится метафорой женщины, то ли женщина – оказывается метафорой звезды. Нам кажется, что эти два плана семантически равнозначны, они соединяются в символе, который в данном случае выполняет свою медиальную функцию по соотношению двух уровней мира, астрального и земного.

А.Потебня назвал такие тропы «обоюдными», полагая, что они характерны для мифологического сознания. Думается, что такого рода смысловые тождества мы с полным правом можем назвать авторскими мифами. Тем более что, в стихотворениях-загадках этот мифологический компонент обретает подчас сюжетные очертания. Такие метафорические сюжеты образуются за счет того, что означающий план метафор-загадок, становясь относительно самостоятельным, развертывается в лирическое повествование. Примечательно, что такие мифы у символистов, как правило, связываются с астральными сферами и атмосферными явлениями.

Так, в стихотворении А.Блока «Рассвет» *метафоризация* рассвета превращается в его *мифологизацию* и *символический пейзаж* обращается в

---

<sup>117</sup> Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. С. 14.

<sup>118</sup> Об этих «странных атрибутах» писала Д.М.Магомедова, которая впервые указала на двойной, астрально-земной план блоковской Дамы. См.: Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1990-е – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 98-103.

«пейзаж-миф»<sup>119</sup>: ситуация рассвета сюжетно «разыгрывается», дается «лицах»; и рассветные облака зари уподобляются женщине, кормящей голубей. Ср.:

*Я встал и трижды поднял руки.  
Ко мне по воздуху неслись  
Зари торжественные звуки,  
Багрянцем одевая высь.*

*Казалось, женщина вставала,  
Молилась, отходя во храм,  
И розовой рукой бросала  
Зерно послушным голубям.*

*Они белели где-то выше,  
Белея, вытянулись в нить  
И скоро пасмурные крыши  
Крылами стали золотить.*

*Над позолотой их заемной,  
Высоко стоя на окне,  
Я вдруг увидел шар огромный,  
Плывущий в красной тишине<sup>120</sup>.*

Такие стихотворения-загадки (правда, в меньшем количестве) встречаются и у Вяч.Иванова. Так, стихотворение «Вчера во мгле неслись титаны...» представляет собой метафорическую зарисовку грозы. Во фрагменте «Падающие звезды» из «Ночи в пустыне» процесс падения звезд описывается с помощью ряда усложненных, практически барочных метафорических соответствий, каждое из которых представляет собой маленькую загадку: звезды – это «вечности слезы», «алмазные звенья эфирных цепей», «зарницы забвенья» и проч.

**Образы-медиаторы.** Последним средством медиации, соединяющим разные уровни символистского пространства, становятся *образы-медиаторы*, парадигма которых в символистской поэзии практически неизменна. В эту парадигму входят образы горы, дерева, храма, креста, зеркала. Иногда по

---

<sup>119</sup> Примечательно, что мифологизация и символизация пейзажа была характерна и для художников начала века, тяготеющих к символистским художественным формам выражения. Так, И.А.Вакар отмечает, что в картинах Врубеля, Нестерова и Сомова второй идеальный план воплощается в пейзажных формах, что связывается «с мифологизацией природы в символизме, отождествлением природного и духовного» (Вакар И.А. Проблема живописного пространства: от символизма к авангарду // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 107). Возможно, что такого рода мифологизация есть типологическая черта символистского художественного стиля. Символико-мифологические пейзажи такого рода можно обозначить как «пейзажи воображения», которые раскрывают «высшую реальность духовных миров» (Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...» М.: Высшая школа, 1990. С. 186).

<sup>120</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т.1. Стихотворения. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 368-369.



принципу парадигматической логики в символистских стихотворениях присутствует сразу несколько таких образов, выступающих в качестве своеобразных контекстуальных синонимов. Так, в стихотворении Вяч.Иванова «La selva oscura» одновременно возникают образы горы, леса и креста:

*Всё горы, за грядой гряда;  
Всё черный, старый лес.  
Светлеет ночь. Горит звезда  
В дали святой небес.*

*О, дольний мрак! О, дольний лес!  
И ты - вдали - одна...  
Потир земли, потир небес  
Истили мы до дна.*

*О, крест земли! О, крест небес!  
И каждый миг - «прости»!  
И вздохи гор, и долго - лес,  
И долго - крест нести!<sup>121</sup>*

Надо отметить, что в лирике Вяч.Иванова достаточно много горных пейзажей, которые, конечно же, должны прочитываться как символические зарисовки, отражающие структуру мироздания. В некоторых случаях горы у Вяч.Иванова прямо наделяются признаком сакральности святости. Ср. в стихотворении «Днепровье»:

*Вот они, нагоря  
Дальние синеются;  
Ясно пламенеются  
Пламенники Божии:  
Станы златоверхие  
Воинства небесного,  
Града святокрестного  
Главы огнезарные...<sup>122</sup>*

Ср. также «Стих о святой горе», где возникает образ горы, соединяющей небо и землю. Гора в этом тексте центрирует земное пространство и становится вариантом образа Мирового древа, которое структурно и функционально оказывается прототипом любого медиального образа. Примечательно, что у Вяч.Иванова и в этом стихотворении наблюдается своеобразная «синонимия» медиальных образов: мировая гора соотносится с образом храма. Думается, что это соотношение задано фольклорно-христианской картиной мира, где оно было достаточно частотным. Ср. у Вяч.Иванова:

*Ты святися, наша мати - Земля Святорусская!  
На твоём ли просторе великом,  
На твоём ли раздольи широком,*

---

<sup>121</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 521-522.

<sup>122</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 554.

*Что промеж Студеного моря и Теплого,  
За теми лесами высокими,  
За теми озерами глубокими,  
Стоит гора до поднебесья.  
Уж и к той ли горе дороги неезжены,  
И тропы к горе неторены.  
А и конному пути заказаны,  
И пешему заповеданы;  
А и Господь ли кому те пути открыл -  
И того следы неслежены.  
Как на той на горе светловерхой  
Труждаются святые угодники,  
Подвизаются верные подвижники,  
Ставят церковь соборную, богомольную<sup>123</sup>*

В лирике А.Блока в качестве медиального образа часто выступает храм, который, оказываясь пограничным местом, связывает героя с его Дамой. Ср. хрестоматийное стихотворение «Вхожу я в темные храмы...». Эта же функция храма возникает в стихотворениях «Servus-reginae», «Она росла за дальними горами...», «Посвящение», «На темном пороге тайком...», «Покраснели и гаснут ступени» и др.

### **Резюме**

1. Таким образом, в лирике символистов возникает ряд семиотических констант, связанных с категорией поэтического пространства. Во-первых, пространство разделяется на две противопоставленные сферы, которые, оказываясь ценностно нагруженными, соотносятся с сакральной и профанной реальностью.

2. Во-вторых, между этими сферами возникают отношения семантической медиации, механизмами которой оказываются герои и сюжет, метафора (метафоры-загадки) и образы-медиаторы.

3. Эти константы являются типологически общими для символистского пространства, следовательно, они соотносятся с абстрактным уровнем модели мира. На уровне же частных картин мира эта типологическая общность оборачивается разнообразием. Так, например, у Вяч.Иванова доминирующим образом-медиатором становится гора, а у А.Блока – храм. У Вяч.Иванова пространственные медиальные метафоры связываются с концептом отражения верхней бездны в нижней, а у А.Блока таким метафорообразующим потенциалом обладает концепция Вечной Женственности... Однако исключительно важную роль и у Вяч.Иванова, и у А.Блока играет мотив пути. Это связано, во-первых, с тем, что путь прекрасно «встраивается» в общую модель символистского пространства, а во-вторых, с тем, что путь, понимаемый как актуализация потенциального, оказывается

---

<sup>123</sup> Там же. С. 557.

«третьим» элементом в бинарном символистском пространстве и является главным условием единства космоса.

## ГЛАВА 2. Философия культуры А.Белого: онтологический код и «символические понятия»

### § 1. Онтологизм культурфилософии А.Белого

Выше мы указали, что миромоделирующая установка на универсализм приводит к доминированию в философии и эстетике символистов *онтологического кода*, через который получают объяснения *эстетический* и *аксиологический уровни*. Проанализируем этот аспект в культурфилософии А.Белого и рассмотрим, как базовая миромоделирующая установка на универсализм воплощается в его теоретических работах<sup>124</sup>. Анализ этих работ мы дадим на фоне общесимволистских исканий, для того чтобы выявить «личный вклад» А.Белого в создании символистской картины мира.

**Онтология и эстетика.** *Доминирование онтологического компонента в теории символизма приводит к тому, что многие эстетические вопросы понимаются сквозь призму онтологии.* Особенно ярко это проявляется в философии Вяч.Иванова, где сам творческий процесс соотносится с восхождением художника к миру горнему (являющему собой ноуменальную реальность) и нисхождением в мир дольний (представляющему феноменальную реальность). Поэтому учение Вяч.Иванова о творчестве из-за сильного пространственного элемента, в нем присутствующего, в своей глубине неожиданно оказывается *онтологическим*. Это связано с теургической концепцией поэта, в соответствии с которой процесс творчества понимается как пересотворение мира, а художник оказывается тем, кто возвращает реальности ее целостность. Ср.: «В деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т.е. истинных художников»<sup>125</sup>. В конечном счете, Вяч.Иванов рисует величественную картину реальности, насквозь пронизанную такого рода динамическими тенденциями: «Брать и давать – в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют – восхождение и нисхождение»<sup>126</sup>.

П.Флоренский фактически предлагает такую же «символистскую» модель творчества в работе «Иконостас». Характерно, что философ использует те же

---

<sup>124</sup> О философских взглядах А.Белого и их связи с символистской эстетикой см. работы Э.И.Чистяковой: Чистякова Э.И. К вопросу об эстетико-философских взглядах А.Белого // Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 10. М.: МГУ, 1977. С. 211-220; Чистякова Э.И. О символизме Андрея Белого // Вестн. Моск. ун-та. Сер. философия. 1978. № 3. С. 39-48.

<sup>125</sup> Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 629-630.

<sup>126</sup> Там же. С. 633. О принципах восхождения и нисхождения применительно к художественной форме см.: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 210-211.

самые пространственные метафоры, к которым обращался и Вяч.Иванов, что еще раз свидетельствует о том, что речь действительно идет об одной из символистских универсалий, связанной с общесимволистской моделью мира<sup>127</sup>. Ср.: «Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напिताвшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение»<sup>128</sup>.

**Онтологическая функция художественного символизма.** Что касается философско-теоретического творчества А.Белого, то здесь также постулируется связь онтологии и эстетики: онтология является призмой, сквозь которую А.Белый смотрит на эстетические процессы<sup>129</sup>. Однако (в отличие от Вяч.Иванова) А.Белый предлагает гораздо более сложную и разветвленную «эстетико-онтологическую» систему, связанную не только с выявлением сущности символистского искусства, но и с попыткой дать типологию искусств, основанную на точных критериях.

Так, онтологическая оппозиция «ноуменальное - феноменальное» обуславливает целый ряд эстетических противопоставлений: «классицизм – романтизм», «форма – содержание», «пространственные искусства – временные искусства», «музыка – зодчество».

*Проекция онтологии на эстетику приводит к тому, что вопрос о сущности искусства связывается А.Белым с вопросом о сущности мира.* Так, для того чтобы понять, что такое искусство, нам необходимо, считает А.Белый, определить, что такое действительность.

Опираясь на некоторые философские и психологические данные, Белый делает важное для понимания его теории символизма умозаключение, связанное с базовым противопоставлением ноуменального феноменальному: *видимость не равна действительности.* При этом истинная действительность соотносится с *внутренним опытом переживания* (что связано с модернистским принципом предельной «субъективизации» зрения художника), а видимость соотносится с *внешним миром.* Именно об этом идет речь в статье «Смысл искусства», где говорится о том, что внешний опыт есть всего лишь часть опыта внутреннего! Фактически внешний опыт – это внутреннее переживание действительности, данное в пространственно-временных формах. Таким

---

<sup>127</sup> Факт взаимовлияний, которые, несомненно, имели место, этой мысли не противоречит, ибо такие взаимовлияния возможны только на базе общего мировоззрения.

<sup>128</sup> Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 18.

<sup>129</sup> Ср., например, сведение А.Белым в категории символа - эстетического и онтологического начал: «<...> Я писал о символе, - сообщает А.Белый в письме П.Флоренскому, - как об определенной эстетической единице, как о мере художественного измерения, как о едином неоплатоников» (Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 465).

образом, видимость, соотносимая с внешним опытом, есть лишь малая часть действительности<sup>130</sup>. Какую же функцию здесь выполняет искусство?

*Постулируя зависимость внешнего опыта от внутреннего, А.Белый считает, что одна из важных функций искусства состоит в выражении этой зависимости. И способом такого выражения служит художественный символизм. Этот способ осуществляется в свободе отношения к образам видимости, как к моделям безобразных переживаний внутреннего опыта. Образы видимости у А.Белого должны выполнять моделирующую функцию, а самим объектом моделирования становится внутренний опыт переживания действительности. Следовательно, образы служат всего лишь «одеждой» для внутренних переживаний, при этом А.Белый подспудно приравнивает это внутреннее переживание действительности – самой действительности. Ср.: «<...> изменяя видимость или насыщая ее своими переживаниями, художник остается верным действительности, поскольку он остается верным и переживанию, и основным схемам построения образов видимости <...>». Именно поэтому, «оставаясь в пределах видимости, и творя как будто бы недействительные миры – художник остается реалистом в отношении к действительности и одновременно превращается в символиста по отношению к видимости»<sup>131</sup>.*

Таким образом, *художественный символизм с онтологической точки зрения есть способ соединения видимости и действительности, или, что более точно – способ вернуть опыту переживания мира целостность*<sup>132</sup>.

**Онтологическая функция символа и типология искусств.** В философско-теоретических работах А.Белого, входящих в его знаменитую «трилогию», *онтологическая функция обуславливает структурную типологию искусств; говоря иначе, онтологический компонент обуславливает эстетический*. Ключевую роль в этой типологии искусств играет категория символа, который понимается А.Белым в «бытийственном» ракурсе.

А.Белый нигде не дал однозначного определения символа, однако, понимая символ «и как цель, и как результат творчества»<sup>133</sup>, А.Белый во всех своих определениях устанавливает две константы: функциональную и структурную<sup>134</sup>. С функциональной точки зрения символ всегда выражает единство мира и тем самым связывается с онтологическим началом; со структурной точки зрения символ предстает в виде триады. *Функция и*

---

<sup>130</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусaget, 1910. С. 205.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> О метапоэтическом подходе А.Белого к символизму см.: Пискунова С., Пискунов В. Realiora. Андрей Белый – интерпретатор русского символизма // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 202-211.

<sup>133</sup> Сычева С.Г. Гносеология и онтология символа. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2005. С. 72.

<sup>134</sup> См. подобный структурно-функциональный анализ категории символа в следующей работе: Асламазишвили Д.Н., Игнатов Н.А. Роль символа в духовных процессах культурных переходов. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010.

структура символа в данном случае тесно связаны и взаимообусловлены: основная роль символа – моделировать внутреннее переживание в образах видимости – предполагает его триадичность (он является *образом-медиатором* между *видимостью* и *сущностью* мира)<sup>135</sup>.

Так, в статье «Смысл искусства» *символ предстает в виде триады, структура которой связывается с бинарной оппозицией и третьим членом-медиатором, нейтрализующим противопоставление*. А.Белый эти отношения обозначает «алгебраически», приписывая им абстрактный смысл, который затем реализуется в ряде оппозиций, связанных с категориями художественной формы и содержания. А.Белый указывает на то, что «<...> художественный символ всегда есть символ того, что единство (а), предопределяет дуализм между “b” и “с”. И художественный символ всегда триада “abc”, где “b” – функциональная зависимость элементов формы, “с”- субъектная (переживаемая) причинность, “а” – образ творчества»<sup>136</sup>. Говоря иначе, дуализм «b» и «с» можно трактовать как дуализм образа видимости (внешний опыт) и переживания художника (внутренний опыт), «а» же – это символическое «объединяющее».

Как видим, этим «переменным» символа приписывается онтологическая функция: видимость (*внешний опыт*), действительность (*внутренний опыт*) и символическое объединяющее. Далее эта «формула» обуславливает деление искусств на типы в зависимости от семантических отношений, которые возникают внутри нее.

Если «а», например, предшествует дуальной паре «b» и «с» (то есть, если для художника первично символическое единство, которое затем распадается в образ видимости и внутреннее переживание), то здесь возникает мотив «эпифании» в конкретном материале: «Некоторое реальное единство (Бог) открывается художнику в образе видимости (в виде человека или животного), вызывая в душе его соответствующие переживания <...>»<sup>137</sup>. Здесь художник является *символическим реалистом*.

Если же в дуальной паре элементы меняются местами, то некая целостность (Бог) является художнику не в образе видимости, но в переживании, которое он затем претворяет в определенную материальную форму, «не заботясь о том, существует ли образ природы, соответствующий

---

<sup>135</sup> Как мы покажем ниже, символ у А.Белого становится универсальным способом объединить в единое целое все понятийные, онтологические и эстетические ряды. «<...> Понятие “символа”, - пишет Белый, - обуславливая все виды понятийных рядов, не укладывается ни в один из них; оно раздвигает перед нами совершенно новые композиционные и вариационные горизонты, говоря образно, иное и высшее измерение всякой композиционной схемы, сколько бы измерений мы не положили им, ибо само измерение, данное в счете, есть символ; представление о сфере символа как о сфере последней действительности, есть представление о божественности <...>» (Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+, 1999. С. 393).

<sup>136</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 213.

<sup>137</sup> Там же. С. 214.

данному образу»<sup>138</sup>. Здесь могут появиться фантастические существа, в которых воплощается переживание художника.

Эти два случая относятся к религиозной области: независимо от того, из чего исходит художник (образ видимости или переживание) – *этой дуальной паре всегда предшествует некая онтологическая целостность*. Художник как бы отталкивается от нее, «нисходит» по терминологии Вяч.Иванова.

Однако есть и другие комбинации, когда *дуальная пара предшествует единству*. Первый случай, который рассматривает Белый, – это случай «bc - a». Здесь художник исходит из образа видимости (b), который вызывает в нем определенные переживания (c), и через соединение этих двух элементов восходит к целостности, Богу, к некоей скрытой сущности, которая раскрывается в самом процессе творчества<sup>139</sup>.

Если же в дуальной паре на первый план выдвигается внутреннее переживание (c), то формула обретает иной вид: «cb-a». Соответственно здесь меняется вектор творчества. Художник исходит из внутреннего переживания, которое воплощается в определенном образе видимости.

Эти четыре «случая творчества» А.Белый объединяет под эгидой *реалистического символизма*, так как художественный образ здесь понимается как нечто само по себе реальное. А искусство интерпретируется как символическая деятельность по соединению двух рядов: видимости (внешний опыт) и действительности (внутренний опыт). У этого соединения есть цель – гармоническое единство и снятие оппозиции между видимостью и действительностью, приводящее к религиозной метафизике и мистике, которые связываются с теургическим преобразованием жизни<sup>140</sup>.

Однако существует еще и *религиозный символизм*, в котором присутствуют те же структуры, но между ними возникают отношения иного порядка (так, А.Белый вводит еще четыре «модели творчества»). Этот род символизма Белый называет идеалистическим. Его основная черта заключается в том, что онтологическое единство «а» здесь дается под покровом майи, а сам «образ божества дан как бы под вуалью идеализма»<sup>141</sup>. И если в первом случае смысл искусства *явно* религиозен, то во втором случае эта религиозность оказывается скрытой. При этом и религиозный, и идеалистический символизм связываются А.Белым с категорией символа, который понимается как единство, проявляемое в соединении внешнего образа (внешней природы) и внутреннего переживания (внутренней природы).

Во всех этих моделях творчества (их всего восемь) возможны романтические, классические и реалистические приемы. И здесь А.Белый

---

<sup>138</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 215.

<sup>139</sup> Там же.

<sup>140</sup> Думается, что теургизм не в последнюю очередь повлиял на рецепцию символизма авангардом, где утопический код был исключительно сильным. Об эстетической утопии в русском модернизме в этом аспекте см.: Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.

<sup>141</sup> Белый А. Указ. соч. С. 217.



выделяет две ключевые формы искусства: классицизм и романтизм, которые также функционально зависимы от «символического триединства» и отношений между видимостью и действительностью. В первом случае (классицизм) образ вызывает переживаемое сознания, во втором случае (романтизм) – переживание вызывает образ. Для художника-классика на первый план выдвигается образ внешней природы и, как следствие, - понятие формы предмета, которая дается в пространстве. В этом смысле классицизм являет собой тип «научного творчества», которое связано с практическим разумом. В этом искусстве главную роль играет слово, оно соотносится с «принципом творчества».

Художник-романтик, напротив, ориентирован на переживание, на внутреннюю природу. Именно поэтому свое внутреннее «я» он проецирует на окружающий его мир, в результате чего в романтическом искусстве на первый план выдвигается не принцип творчества (форма, внешняя природа), а его содержание.

Эта дихотомия приводит А.Белого к утверждению новой оппозиции: *если классическое искусство – это слово без плоти, то романтическое – бессловесная плоть*. Таким образом, классицизм вступает в противоречие с содержанием собственной души, поскольку в качестве доминирующего принципа выдвигает внешнюю природу, а романтизм – с законом собственного сознания, Разума, поскольку в качестве основания для творчества видит чистое внутреннее переживание.

Все эти внутренние противоречия, по мнению А.Белого, снимает символизм, который постулирует единство *внешнего и внутреннего*. (Ср., также определение символа в работе «Проблема культуры», где символ трактуется как «образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы»<sup>142</sup>).

С учетом всего сказанного выше, становится понятным, почему А.Белый понимает символ как определенную трехчленную формулу. *Символ может интерпретироваться как образ видимости, который вызывает переживание; как аллегория, которая выражает идейный смысл образа и как призыв к творчеству жизни. Таким образом, символ конкретен, идеен и теургичен*<sup>143</sup>. Это трехчленное построение символа конкретизируется в другом трехчлене:

---

<sup>142</sup> Белый А. Проблема культуры // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 8.

<sup>143</sup> Теургичность символа может быть своеобразным «архаическим остатком», свидетельствующим о древнем прасостоянии символа. Так, возникновение символически ориентированных текстов З.Г.Минц связывает с попыткой «возродить целостную ситуацию архаического восприятия искусства с художником-“магом” или “теургом”, “шаманом”, а позже, в годы первой русской революции, - с идеей театра-мистерии, народа – “хора” и художника – “мистагога”. По-видимому, в символе заключена память не только о его значениях, но о его исконно целостном бытии, о его культурной функции» (Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме «символ в культуре» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 443-444).

символ может пониматься как образ (плоть), идея (слово) и живая связь между ними. Акценты на разные составляющие этого единства обуславливают разные типы творчества, и как следствие, разные методы творчества. Так, художник-символист с гипертрофией первого элемента ряда – это В.Брюсов, художник-символист, подчеркивающий второй член формулы – это Ф.Ницше; и художник-символист, прозревающий живую теургическую связь между словом и идеей – это А.Блок.

Таким образом, модель символа, предложенная в статье «Смысл искусства», по сути своей является смыслопорождающей, она позволяет А.Белому выстроить некоторые «грамматические правила» творчества. Так, разные комбинации «элементов» символа, разные «значения», которые приписываются этим «переменным», позволяют воссоздать разные типы творчества. Однако в основе этой «грамматики творчества» у Белого лежат онтологические категории, и отношения между этими онтологическими категориями моделируют отношения между категориями эстетическими.

Характерно, что такой «смыслопорождающий подход» А.Белый обосновывает и применительно к теории символизма в целом. Он пишет, что теория символизма есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации, «безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств»<sup>144</sup>. Таким образом, А.Белый предлагает не просто структурную концепцию символистского творчества, но концепцию динамическую, где учитывается сам «вектор творчества» и процесс воплощения переживания в материале<sup>145</sup>. Для описания закономерностей этого процесса А.Белый выделяет некие элементы-атомы творчества и показывает, что разное их соотношение дает разные концепции творчества. Теория искусств здесь обретает смыслопорождающее значение: А.Белый, создавая «грамматику творчества» и концептуализируя правила «вывода», предполагает, что с их помощью можно описать эстетическую систему в ее динамическом становлении и «предсказать» возможные эстетики.

Этот динамизм связан с одной из важнейших мировоззренческих установок А.Белого: увидеть явление в его становлении. Именно поэтому теория искусства, полагает А.Белый, должна изучать процессы творчества с момента их возникновения в душе художника до последнего мазка. Этот «генетический посыл» лежит в основе смысловой архитектоники многих его произведений, где он по-разному оформляется в их внутренних сюжетах. Так, в «Глоссолалии» - это создание мира и слова, в «Котике Летаеве» - становление детского сознания...

---

<sup>144</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 228.

<sup>145</sup> Возможно, что это связано с общим пониманием культуры А.Белым, которая определяется им как динамическая деятельность. Л.Силард в связи с этим замечает, что «<...> “музейно-статическому пониманию” культуры Андрей Белый противопоставляет понимание культуры как динамики жизни <...>» (Силард Л. Несколько примечаний к культурологии Андрея Белого // Русская литература XIX и XX в. в зеркале современной науки. М.: ИМЛИ, 2008. С. 148).

**Время и пространство, музыка и зодчество.** Основой для типологии искусств могут быть не только отношения между видимостью и действительностью, внешней природой и внутренним ее переживанием, но и онтологические категории *пространства* и *времени*. Пространство и время у А.Белого – это «функции зависимые», они, как и все другие противопоставления его философии, связываются с базовой оппозицией «феноменальное – ноуменальное»<sup>146</sup>. Ноуменальные признаки приписываются времени, а феноменальные – пространству. Оппозиция «время – пространство», в свою очередь, мотивирует два крайних полюса классификации искусств А.Белого: *зодчество* как предельное выражение пространственного компонента и *музыка* как искусство, которое имеет дело с чистым временем<sup>147</sup>.

Этот онтологический ракурс позволяет объяснить, почему в статье «Формы искусства» в качестве теоретической точки отсчета в классификации искусств Белый выбирает *отношение искусства к действительности*<sup>148</sup>. Предвосхищая некоторые поздние семиотические идеи, он полагает, что между действительностью и искусством возникают сложные взаимодействия, которые не сводятся к миметическому «принципу отражения». Искусство, считает А.Белый, не просто отражает, но *преображает*, перерабатывает и моделирует действительность, причем эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающего мира. Под анализом действительности А.Белый понимает вынужденную «избирательность» искусства, которое из-за своей ограниченности в технических средствах не может передать всю полноту реальности.

Для того чтобы смоделировать истинную реальность, искусство должно разложить ее на фундаментальные составляющие. В качестве таких основ мира в статье «Формы искусства» выступают две важнейшие онтологические категории: время и пространство. Именно эта дихотомия обуславливает деление искусств на два типа: пространственные искусства, которые останавливаются на представлении, и временные искусства, имеющие дело со

---

<sup>146</sup> Такое понимание времени и пространства связано с философией Канта, который «придает времени и пространству значение “чистых форм чувственного созерцания”» (Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Вып. 2. Художественные и научные категории. Петрозаводск ПГУ, 1992. С. 47).

<sup>147</sup> О музыке, понимаемой А.Белым в теургическом аспекте, см.: Жукоцкая З.Р. Свободная теургия: культурфилософия русского символизма. М.: РГГУ, 2003. С. 247-260. Примечательно, что А.Ф.Лосев, тяготеющий к философии русского символизма, также определил музыку как чисто временное искусство, имеющее дело с категорией становления. См.: Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405-603.

<sup>148</sup> Эта работа, по мнению некоторых исследователей, может служить и своеобразным провозвестником авангардистского отношения к искусству, что еще раз подчеркивает пограничное положение А.Белого между символизмом и принципиально новым искусством авангарда. Ср. о лекции «Формы искусства», где «<...> первые теоретические основания беспредметного творчества были нащупаны Андреем Белым до реального появления “зауми” и беспредметных форм живописи» (Адашкина Н.Л. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 11).

сменой представлений во времени<sup>149</sup>. Пространство и время для А.Белого – это категории, лежащие в основе схематизации действительности, или, говоря современным языком, эти категории фундируют ту или иную модель мира, которая создается в разных типах искусств.

Кажется, что эта классификация является достаточно традиционной, однако это деление А.Белый мотивирует, выстраивая свою собственную систему аргументации. Так, в классификацию искусств вносится элемент *оценки*, и градация искусств «зодчество – скульптура – живопись – поэзия – музыка» есть градация ценностная: высшее место в этой иерархии занимают искусства времени, низшее – пространственные искусства. *А поскольку чисто временным искусством является музыка, постольку истинная ценность любого другого вида искусства определяется близостью к ней.*

Общеизвестно, что музыкальный код являлся для символистов универсальным: «музыкальность» в символистской среде зачастую становится главным критерием определения истинной ценности того или иного произведения. И.П.Смирнов пишет, что «возведение музыки в ранг сверхискусства означало, в частности, что семантика естественного языка преодолевалась и “остранялась” символистами в таких формах словесного творчества, которые имитировали семиотическое своеобразие музыкальных форм»<sup>150</sup>.

Практически каждый из младосимволистов подчеркивал значимость музыки для своего творчества, встраивая ее в свою философскую систему. Так, Вяч.Иванов полагал, что дионисийская стихия вдохновения связывается с музыкальным началом, которое, в свою очередь, коррелирует с мотивами полета и восхождения. Кроме того, музыка соотносится у Вяч.Иванова с теургией, она знаменует мистическое преобразование мира и, в конечном счете, является «не иконотворчеством, а житнетворчеством»<sup>151</sup>. Именно поэтому музыка связана с «трагедией», понимаемой в теургическом ключе, она предвосхищает «рождение соборного слова в ясных хоровых и хороводных песнопениях»<sup>152</sup>.

В публицистике А.Блока музыка становится своеобразным «метафорическим концептом», с помощью которого моделируются внутренние переживания, связанные преимущественно со стихийно-дионисийским началом. Именно поэтому одна из самых контекстуально устойчивых связей в статьях А.Блока – это связь музыки и революции. Ср.: «Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся “бескровной идиллией” февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто и не было тех недавних, таких древних и далеких годов; а поток,

---

<sup>149</sup> Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 147.

<sup>150</sup> Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 66.

<sup>151</sup> Иванов Вяч. Заветы символизма // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 599.

<sup>152</sup> Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действо // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 83.

ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, - вот он опять шумит, и в шуме его - новая музыка»<sup>153</sup>.

*А.Белого же интересует не столько содержательная сторона музыкального искусства, сколько общая формальная типология искусств, где музыке отводится вполне определенное место. Положение того или иного искусства в эстетической иерархии, которую выстраивает А.Белый, зависит не только от материала искусства, но и от того, какая действительность моделируется. А.Белый полагает, что низшие, пространственные формы искусства имеют дело с видимостью, то есть с конкретными пространственными формами, которые на поверку оказываются иллюзорными. Музыка же, будучи искусством времени и занимая высшее место в этой классификации, воссоздает истинную реальность, которая таится под видимыми пространственными образами. «<...> Всякая форма искусства, - пишет А.Белый, - имеет исходным пунктом действительность и конечным - музыку, как чистое движение. Или, выражаясь Кантовским языком, всякое искусство углубляется в "ноуменальное". Или, по Шопенгауэру, всякое искусство вдет нас к чистому созерцанию мировой воли. Или, говоря языком Ницше, всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки. Или, по Спенсеру, всякое искусство устремляется в будущее»<sup>154</sup>.*

Таким образом, музыкальность у А.Белого связывается не только с вниманием к звуковой фактуре стиха, но и с общими вопросами онтологического порядка: «тяготение словесных текстов к музыкальным, - полагает И.П.Смирнов, - соотносится с развернутыми символизмом смысловыми структурами, доминантой которых мог становиться временной код <...>. Музыкальное построение преобразует пространство во время. А.Белый именно на этом основании устанавливал возможность перекодировки словесной фразы в музыкальную <...>»<sup>155</sup>.

Таким образом, *противопоставление пространственных и временных искусств у А.Белого проецируется на более общую философскую оппозицию, имевшую для символизма решающее значение, - противопоставление мира феноменального и ноуменального. Ср.: «Во всех религиях существует противоположение между нашим миром и каким-то иным, лучшим. В искусствах мы имеем такое же противоположение между формами пространственными и временной»<sup>156</sup>.*

Следовательно, каждое искусство можно уподобить своеобразной кибернетической системе, на входе у которой оказывается иллюзорная действительность, а на выходе - чистая ноуменальная реальность<sup>157</sup>. И чем

---

<sup>153</sup> Блок А. Интеллигенция и революция // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. Проза. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 11.

<sup>154</sup> Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 166.

<sup>155</sup> Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 66.

<sup>156</sup> Белый А. Указ. соч. С. 165.

<sup>157</sup> Понимание искусства как приема, «способа переработки» материала действительности, близко к формалистским представлениям о творчестве (об истории отношений А.Белого с

более искусство освобождается от пространственных образов видимости, тем выше его статус: «начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют»<sup>158</sup>.

*Поэзия в классификации искусств А.Белого.* Внутри оппозиции временных и пространственных искусств действует «теургическое правило», согласно которому их элементы должны соединяться в некоем «третьем». И здесь А.Белый подходит к важному вопросу о том, каков статус поэзии в этой иерархии искусств? На этот вопрос А.Белый дает недвусмысленный ответ: поэзия – это мост, перекинутый от пространства к времени. Говоря иначе, *поэзия, которая в этой эстетической иерархии предшествует музыке, является собой симбиоз пространственных искусств и музыки. Отсюда ее парадоксальная двойственность: с одной стороны, она оперирует пространственными образами-представлениями, а с другой стороны, - ее материалом является смена этих представлений во времени.*

Связь поэзии и музыки обусловлена самим способом существования этих искусств: поэзия и музыки – «одномерны», они разворачиваются по оси времени. «Одномерное пространство, - пишет А.Белый, - символ поэзии; одномерное пространство связано с временем. Отсюда близость поэзии, чисто временной форме, к музыке мы выводим a priori»<sup>159</sup>.

Близость музыки и поэзии – одна из мировоззренческих констант символистской теории. Вяч.Иванов в статье «Мысли о поэзии» формулирует эту тему следующим образом: «Первоначальный стих – заклинание. В заговоре ни одного слова ни опустить нельзя, ни переставить, ни подменить другим словом: силу потеряет заговор. Но еще древнее заговора-нашепта чародейный напев <...>. Из напевной ворожбы вышел стих, как устойчивый звуковой состав размерной речи»<sup>160</sup>. Музыкальная составляющая, считает Вяч.Иванов, есть одна из самых архаических составляющих стиха. Музыкальность и напевность древних стихов, выполняющих магико-заклинательную функцию, и обуславливает, по мысли поэта, суггестию поэтического слова.

*Эта традиционная для символизма установка, связывающая музыкальное и поэтическое творчество, дополняется у А.Белого рядом важных деталей. Указывая на ряд соответствий между музыкальным и поэтическим кодом, А.Белый делает дополнение, касающееся природы музыкальной и поэтической образности. Поэзия и музыка – это «опосредованные» искусства: «Посредственность изображаемого является одной из типичнейших черт поэзии. В других искусствах мы или созерцаем*

---

формалистами см.: Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001).

<sup>158</sup> Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 165-166.

<sup>159</sup> Там же. С. 161.

<sup>160</sup> Иванов Вяч. Мысли о поэзии // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. С. 650.

пространственные формы, или слушаем, т. е. созерцаем последовательное чередование звуков. В обоих случаях наши созерцания носят характер непосредственности. В поэзии, на основании читаемого, мы воссоздаем образы и смену их. Верность наших созерцаний будет зависеть от верности воспроизведения сознанием описываемых образов и явлений. Поэзия всеобъемлюща, но не непосредственна»<sup>161</sup>.

Семиотическая «опосредованность» поэзии приводит к тому, что эстетическая драма разыгрывается в сознании реципиента, поскольку поэзия лишена пространственности в том, смысле, в каком она присутствует, например, в живописи. Несколько раз повторяя эту важную мысль в статье, А.Белый в конце концов приходит к тому, что эта опосредованность роднит поэзию с музыкой, поскольку в музыке также не существует пространственных образов. «Непосредственное изображение видимости отсутствует в поэзии. Словесное описание этой видимости его заменяет <...> Поэзия в данном случае играет роль пространственного эквивалента музыки <...>»<sup>162</sup>.

Но для того чтобы показать смену образов (пусть даже и опосредованных) во времени – необходимо пространство. Именно поэтому поэзия, которая способна изображать как представления, так и их смену – является *узловой* формой искусства, которая связывает пространство и время. Отсылая к А.Шопенгауэру, который определил причинность как узел между временем и пространством, А.Белый выводит основное, качественное отличие поэзии от музыки: поэтические образы, череда которых разворачивается во времени в соответствии с законами ритма (музыкальное начало) – причинно обусловлена. И эта причинная обусловленность, оказывающаяся связующим звеном пространственно-временного континуума, и обеспечивает *поэтическому искусству его уникальное пограничное положение, которое позволяет преодолеть семиотическую ограниченность каждого отдельного искусства через использование средств многих искусств. И поскольку поэзия занимает срединное положение между временным и пространственными искусствами, постольку она может объединить их средства выражения и художественные техники.*

Отсюда у А.Белого позже появляются *две ключевых стратегии определения поэтического образа: через принадлежность его к музыкальному и живописному рядам.* Говоря иначе, поэтический образ связывается с музыкой и живописью - так в его теоретическом творчестве возникает сначала музыкальная, а затем и живописная метафора.

В статье «Принцип формы в эстетике» онтологическая тема соотношения ноуменального и феноменального также проецируется на эстетическую оппозицию пространственных и временных искусств, выраженную в противопоставлении зодчества музыке. При этом А.Белый объявляет, что музыкальность является сущностной чертой творческого символа. Это вполне

---

<sup>161</sup> Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 151-152.

<sup>162</sup> Там же. С. 162.

закономерное утверждение, вытекающее из всего хода рассуждений А.Белого, базируется на идее о том, что музыка – это душа любого искусства; музыка, как и символ, призвана «прозревать» ноуменальное в феноменальном. А поскольку категория ноуменального связывается А.Белым с душой и временем, постольку музыкальность соотносится в его эстетике с внутренним переживанием (временность есть основание музыки и сознания). Если же это внутреннее переживание реальности соединяется с формой образа, то мы получаем символ, «вот почему всякий истинный символ произвольно музыкален, т.е. произвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства»<sup>163</sup>.

Особенное внимание в этой статье А.Белый уделяет поэтическому искусству. Если в статье «Формы искусства» он рассматривал поэзию с общих философско-эстетических позиций, то здесь его размышления конкретизируются, и связь поэзии с музыкой анализируется более подробно. Так, А.Белый полагает, что элемент временности, который объединяет музыкальное и поэтическое искусства, на непосредственном формально-эстетическом уровне выражается в *ритме*. Ср.: «В поэзии элемент временности, чистый ритм, так сказать, обрастает образами. <...> Музыка – скелет поэзии»<sup>164</sup>. Так у А.Белого появляется еще одна узловая категория, обладающая исключительной важностью и оказывающаяся одним из смысловых центров его эстетики.

Однако, памятуя о пограничности феномена поэзии, которая является «узлом времени и пространства», нужно подчеркнуть один важный момент в рассуждениях А.Белого. На чистый музыкальный *безобразный* ритм в поэзии накладываются конкретные образы видимости, что указывает на элемент пространственности в поэтическом искусстве. Именно поэтому образы поэзии, «нарастая» на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, «обременяют» ее видимостью. Это сочетание музыкального ритма и образов приводит к появлению мифа (то есть, в терминологии А.Белого, - сюжета). Если же эти образы видимости разрастаются, то они расчлняют музыкальную стихию, что «<...> удаляет элементы чистого искусства от его первоначальной, музыкальной основы». Это удаление осложняет формальные элементы искусства, и образы видимости, которые складываются в сюжет, подчиненный логике причинно-следственных связей, делает музыку «далеким фоном»<sup>165</sup>.

**Форма и содержание.** В ряд ключевых противопоставлений, связанных друг с другом по закону символистских соответствий с семантическим уравниванием их элементов по смысловой вертикали (видимость-сущность, пространство-время, зодчество-музыка), у А.Белого включается еще одна оппозиция «материальная форма - духовное содержание».

---

<sup>163</sup> Белый А. Принцип формы в эстетике // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусaget, 1910. С. 179.

<sup>164</sup> Там же.

<sup>165</sup> Там же. С. 180.



Оригинальную интерпретацию этих двух категорий обнаруживаем и у Вяч.Иванова, где они проецируются на его излюбленные оппозиции «Аполлон - Дионис»<sup>166</sup> и «восхождение - нисхождение». Применительно к творчеству аполлоническое начало соотносится с совершенством формы, а дионисийское начало – с «музыкальным», «неоформленным» духом. Ср.: «Вглядимся ближе в процесс возникновения из эротического восторга мистической эпифании, из этой эпифании – духовного зачатия, сопровождающегося ясным затишьем обогащенной, осчастливленной души, из этого затишья – нового музыкального волнения влекущего дух к рождению новой формы воплощения, из этого музыкального волнения – поэтической мечты, в которой воспоминания только материал для созерцания аполлинийского образа, долженствующего отразиться в слове стройным телом ритмического создания, – пока, наконец, из желания, зажженного созерцанием этого аполлинийского образа, не возникнет словесная плоть сонета»<sup>167</sup>.

Форма и содержание у Вяч.Иванова соотносятся между собой по аристотелевскому принципу как потенциальное и актуальное. Таким образом, эти два «школьных» термина понимаются совершенно в ином аспекте – *форма и содержание становятся динамичными (содержание – восхождение – потенциальное – Дионис; форма – нисхождение – актуальное – Аполлон)*. Все это обуславливает динамическое и нераздельное взаимодействие формы и содержания в рамках одной смысловой структуры, и именно это динамическое взаимодействие приводит к созданию художественного произведения.

Интересно проследить, как эта концепция неожиданно реализуется в XX веке, например, в эстетике С.Эйзенштейна, где категории восхождения и нисхождения заменялись категориями прогресса и регресса<sup>168</sup>. Вяч.Вс.Иванов, анализируя монографию С.Эйзенштейна «Grundproblem», замечает, что для режиссера «без тенденции к регрессу в искусстве нет формы, как без тенденции к прогрессу – нет содержания». При этом, как утверждает сам С.Эйзенштейн, «процесс «переложения идеи» в последовательность «живых образов», по существу, состоит в том, чтобы тезу содержания «перевести» с языка логики на

---

<sup>166</sup> Оппозиция «Аполлон - Дионис» была исключительно важна и для творчества А.Белого, где она играла подчас структурообразующую роль. Так, например, в романе «Петербург» эта ницшеанская оппозиция организует нарратив и мотивно-образную систему. См. об этом: Mann R. Apollo and Dionisus in Andrey Bely' s Peterburg // The Russian Review. Vol. 57. № 4. P. 507-525.

<sup>167</sup> Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 630.

<sup>168</sup> Отметим, что Вяч.Вс.Иванов указывает на некоторые соответствия между работами С.Эйзенштейна и П.Флоренского, что опять же может свидетельствовать о символическом коде, которым пользовался С.Эйзенштейн, тем более что само обращение С.Эйзенштейна к мифологической архаике с необходимостью этот символический код предполагает. См.: Иванов Вяч.Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 310. См. также: Иванов Вяч. Вс. Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточно-фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 86.

язык чувственного мышления. Единство обоих в законченном художественном произведении определяет собою диалектику художественного образа», то есть обуславливает создание произведения как некой целостной образной структуры, которая понимается как результат динамического взаимодействия двух разнонаправленных векторов<sup>169</sup>.

Здесь мы сталкиваемся с исключительно интересными механизмами культурной памяти и традиции, когда *базовая миромоделирующая пространственная схема, попадая в новый культурный контекст, начинает выражаться в иной картине мира и, как следствие, - в иной символической системе*. Естественно, что С.Эйзенштейн, обращаясь к категориям регресса и прогресса, трактует их отнюдь не в гностико-идеалистическом духе (как Вяч.Иванов), он берет только *основную пространственную структуру* и воплощает ее в новой культурно-философской модели. В частности, эту оппозицию он сводит к фрейдистскому противопоставлению чувственного и логического типов познания.

Что касается интерпретации этих понятий А.Белым, то он также полагает, что форма и содержание – не статичные, а динамичные категории, которые могут объединяться в символическую целостность. С этой позиции они становятся углами зрения, методическими приемами. «Когда мы говорим форма искусства, - пишет А.Белый, - мы разумеем способ рассмотрения данного художественного материала. Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений по группам. Эти группы и суть формы искусства. Здесь форма и содержание только методические приемы изучения данного нам художественного единства. Таким единством является символ»<sup>170</sup>. Ср. также в работе «Проблема культуры»: «"Форма дается в содержании", "содержание дается в форме" – вот основные эстетические суждения, определяющие символ в искусстве»<sup>171</sup>.

Рассматривая отношения формы и содержания, А.Белый выводит важный эстетический закон: материальная форма и духовное содержание находятся в отношениях обратной пропорциональности. То есть, чем более материальна форма, тем меньший «объем содержания» она может передать. Именно поэтому наименее материальное искусство музыки передает наибольший объем содержания, в то время как зодчество, отличающееся исключительной «материальностью», передает эстетической информации на порядок меньше. Однако не следует забывать, что все противопоставления в эстетике А.Белого должны сниматься, именно поэтому музыка может трактоваться как семиотическая основа всех искусств, проявляющаяся в них в разной степени. Это приводит к феномену, получившему название «синтез искусств».

---

<sup>169</sup> Эйзенштейн С.М. Чет-нечет // Восток - Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988. С. 238.

<sup>170</sup> Белый А. Принцип формы в эстетике // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 175-176

<sup>171</sup> Белый А. Проблемы культуры // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 136.

**Синтез искусств.** Установка на синтез искусств была важной константой символистского типа творчества. На становление принципов синтетического подхода к искусству в символистской эстетике повлияли некоторые работы Вл.Соловьева, где постулируются основные принципы такого синтеза, связанные с «целокупным» пониманием мира и неприятием «искусства ради искусства»<sup>172</sup>.

В самом общем плане синтетизм – это сочетание разных видов искусств, его следует отличать от мифологического синкретизма: «Синтез искусств, – пишет А.И.Мазаев, – есть совершенно новое – по сравнению с синкретизмом – единство, восстанавливаемое из полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества»<sup>173</sup>. Говоря иначе, если мифологический синкретизм – это «прасостояние» искусства, когда разные его виды еще не выделились из общего «родового» целого, то синтетизм предполагает вторичное взаимодействие отдельных искусств. Наиболее характерным примером подобного синтетического творчества является замысел знаменитой «Мистерии» А.Н.Скрябина, где предполагалось соединение цветового и звукового кодов: «Скрябин писал светомузыку, исходя из предположения, что каждой тональности соответствует определенный цвет. Например, до мажор – красный, если воспользоваться примером, отмеченным в связи с этими идеями Скрябина в записной книжке Блока. Замечено, что, если устанавливать соответствия между тональностями и цветами по системе Скрябина, то для его произведений окажется характерным сине-фиолетово-пурпурный колорит, напоминающий Врубеля. У “Прометея” по Скрябину – фиолетовая атмосфера, в начале – духовный фиолетовый цвет Fis-dur»<sup>174</sup>.

Установка на синтез искусств является типологической чертой не только символизма, но и всего искусства XX века<sup>175</sup>. У самих поэтов-символистов установка на синтетизм, реализуясь в разнообразных философских контекстах, получает разное звучание. Так, у Вяч.Иванова синтез искусств связан, скорее, с их первоначальным синкретизмом, который, в свою очередь, соотносится с проблемами мифа, хора и теургии. Синтетическое искусство, основанное на мифо-синкретическом смешении, оказывается для Вяч.Иванова главным теургическим средством преобразования человеческой личности: «Если возможно говорить, как Вл.Соловьев, о поэтах и художниках будущего как теургах, возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через

---

<sup>172</sup> К этому ряду можно отнести следующие работы: «Философские начала цельного знания», «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «О лирической поэзии», «Первый шаг к положительной эстетике», «Предисловие к Упырю Толстого», «Что значит живописность».

<sup>173</sup> Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. С. 6. О развитии символистской идеи синтеза искусств в культуре XX века см.: Галеев Б.М. Эволюция идей «Gesamtkunstwerk»: от соборного искусства символизма к авангардистским соборам конструктивизма // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 91-105.

<sup>174</sup> Иванов Вяч.Вс. Заметки по исторической семиотике музыки: [электронный документ]. – Режим доступа: [http://www.ashtray.ru/main/texts/Ivanov\\_mus.html](http://www.ashtray.ru/main/texts/Ivanov_mus.html)

<sup>175</sup> Ср., например, поиск С.Эйзенштейном «абсолютных соответствий звука и цвета» (Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 1. Чувство кино. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. С. 111).

них. Необходимо для этого, согласно Вл.Соловьеву, чтобы прежде всего религиозная идея владела ими, как некогда она владела древними учителями ритма и строя божественного»<sup>176</sup>.

Особую роль в деле синтеза искусств у Вяч.Иванова играет живописный код. Так, анализируя творчество М.К.Чурлениса в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств», Вяч.Иванов отмечает особую мифологичность и музыкальность его художественного стиля, которая «выводит» художника к границам живописного искусства<sup>177</sup>. К границам искусства, за которыми начинается теургически «пересотворенная» жизнь, подходит и А.Н.Скрябин, который подчинял все искусства «единой цели, поставленной вне и выше всякого искусства, – цели литургической и сакраментальной»<sup>178</sup>.

Что касается статей А.Блока, то для него, как мы уже указывали, чрезвычайно важной оказывается звуковая метафора, соединяющая в себе собственно звуковой и поэтический планы. Наряду со звуковой метафорой у А.Блока также присутствует и «живописная метафора», где в единое целое увязываются слова и краски. Именно об этом идет речь в статье со знаковым названием «Краски и слова». Из контекста статьи становится ясной причина обращения А.Блока к теме синтетического слияния слова, звука и краски: слово как таковое не может передать всю полноту бытия, оно «сухой знак», который не способен выразить внутренние душевные переживания художника. Ср.: «Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели “жадно берегут в душе остаток чувства”». Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но – ослепли, отупели к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта - только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это - словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический»<sup>179</sup>. «Душа писателя, - продолжает А.Блок, - поневоле заждалась среди абстракций, загрузила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя - понимание зрительных впечатлений, уменьше смотреть?»<sup>180</sup>.

*В философско-эстетических работах А.Белого концепция синтеза искусств, вписываясь в иные методологические координаты, получает другую интерпретацию, связанную со сверхзадачей автора создать точную эстетику, базирующуюся на онтологических категориях сущности и видимости.*

Базовая онтологическая категория сущности, проецируясь в иные смысловые области, соотносится с временем, внутренним миром и музыкой;

---

<sup>176</sup> Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. С. 559.

<sup>177</sup> Иванов Вяч. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. С. 147-170.

<sup>178</sup> Иванов Вяч. Скрябин и дух революции // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. С. 187.

<sup>179</sup> Блок А. Краски и слова // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. Проза. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 21.

<sup>180</sup> Там же. С. 22.

категория видимости связывается с пространством, внешним миром и зодчеством. Однако в символистской модели мира оппозиция между сущностью и видимостью должна сниматься: по теургическому принципу «мир сущностей» должен актуализироваться в «мире видимости». *Снятие этой онтологической оппозиции приводит к снятию оппозиций между разными типами искусства* (поскольку, как мы показали выше, их классификация зависит от онтологического компонента).

Таким образом, установка на синтез искусств – это не просто дань символизму, она обусловлена специфическим теургическим пониманием мира А.Белым: *как сущность должна претвориться в видимость, так все остальные виды искусства (связанные с пространством, с видимостью) должны трансформироваться в чистую музыку (связанную со временем, с сущностью)*. Таким образом, аналитический подход здесь заменяется синтетическим, и виды искусства не отделяются друг от друга непроходимой чертой, но являются разными манифестациями Единого, истинной реальности.

Такое размывание границ между разными видами искусств связано на мировоззренческом уровне с тем, что любая бинарность в символистской системе должна быть преодолена, поскольку она мешает целостному познанию *истинного мира*, явленного человеческому сознанию в *образных формах видимости*.

Сама эстетическая шкала, в основе которой лежит оппозиция ноуменального и феноменального, где «каждое выше лежащее искусство, заключает в себе все ниже лежащие, переводя их на свой язык»<sup>181</sup>, свидетельствует о специфике подхода А.Белого к формам искусства. Его цель не аналитически классифицировать, но *синтетически объединить*, показав проходимость семиотических границ между разными формами искусства. Эти границы размываются и, в конце концов, исчезают в музыке, которая становится универсальным семиотическим кодом: «Существует полный параллелизм между каждым искусством, с одной стороны, и теми или иными формальными чертами музыки - с другой»<sup>182</sup>. Этот параллелизм выражается в синестетической системе соответствий: «Причинная смена образов заменена ритмом различных тонов. Семи цветам спектра соответствуют семь октав европейской гаммы. Качество вещества – высоте тона. Количество – силе тона и т.д. Все искусства встречают аналогичные черты в музыке, но язык музыки объединяет и обобщает искусство»<sup>183</sup>.

**Категория ритма.** Ориентация на синтез искусств (в частности, на поиск музыкального начала в иных, внеположных музыке искусствах) приводит А.Белого к эстетическим категориям, которые по своей природе являются «синтетическими». В статусе одной из таких категорий выступает *ритм*,

---

<sup>181</sup> Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 156.

<sup>182</sup> Там же. С. 168.

<sup>183</sup> Там же.

который связывается как с музыкой, так и с поэзией. А категория ритма, в свою очередь, обуславливает интерес А.Белого к области стихосложения, где он выступил первопроходцем, разграничив метрическую и ритмическую схему стиха<sup>184</sup>.

Синтетическая природа ритма в статьях А.Белого выражается не только в утверждении о том, что ритм – это общее начало для музыки и поэзии<sup>185</sup>, но и в самом способе его описания. *А.Белый чисто временную категорию ритма описывает с помощью «пространственного» способа, что еще раз, но по-иному, актуализирует соединение временного и пространственного начал в эстетике А.Белого.*

В чем же заключается этот «пространственный» способ описания ритма? *Гармонию ритма стихотворения А.Белый выражает графически.* Так, анализируя пиррихии («полуударения») в четырехстопном ямбе в статье «Лирика и эксперимент», А.Белый пишет, что «уже в пределах четырехстопного ямба, как метрической формы, мы получаем ряд ритмических отступлений, индивидуальных для каждого поэта; таким образом, дается возможность ритм любого поэта <...> изображать наглядно, графически, изучая по графикам особенности этих отступлений <...>»<sup>186</sup>.

Суть этого графического способа проста: в строфах стихотворения пиррихии отмечаются точками, которые затем соединяются прямыми, в результате чего получается то, что А.Белый называет «ритмическими фигурами». Эти ритмические фигуры являются знаками иконического типа, их можно классифицировать как идеограммы, то есть знаки-иконы, выражающие отношения между элементами<sup>187</sup>. Таких идеограмм у А.Белого множество, он дает им образные названия: крыша, опрокинутая крыша, квадрат, лестница, ромб, крест...

Фигуры, образованные пиррихиями, разнообразны, и их можно классифицировать по некоторым графическим признакам. Так, А.Белый пишет, что бывают фигуры простые, сложные и симметрические. При этом

---

<sup>184</sup> Так, М.Л.Гаспаров замечает, что разграничение метра и ритма обусловило «переворот в стиховедении, начатый Андреем Белым, продолженный в трудах В.М.Жирмунского и Б.В.Томашевского, заверченный Н.С.Трубецким Р.О.Якобсоном» (Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 5). См. об этом также: Тарановский К. Четырехстопный ямб Андрея Белого // Тарановский К. О поэтах и поэзии. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 300-319.

<sup>185</sup> И.Роднянская, рассматривая эту связь на уровне звуковой организации стиха в лирике А.Белого, отметила, что «то, что не может сказаться словом, может сказаться размером – элементом “чистой музыки” (Роднянская И.Б. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. Сборник статей. М.: Просвещение, 1964. С. 196). О функции ритма и интонации в поздней лирике А.Белого см. также: Гаспаров М.Л. Слово между мелодией и ритмом. Об одной литературной встрече М.Цветаевой и А.Белого // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 148-162.

<sup>186</sup> Белый А. Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 259.

<sup>187</sup> См.: Пирс Ч.С. Икона, индекс и символ // Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. М.: ЛОГОС, 2000. С. 202.

наибольшая ритмическая гармония присуща именно последним (крыша, квадрат и их соединения – ромб и крест). Так трудноуловимая стихия ритма у А.Белого вдруг обретает свои графические очертания и оказывается подвластной анализу.

Являясь ритмической схемой стихотворения, эти идеограммы выражают намечающуюся у А.Белого тенденцию к синтезу графического и звукового кодов, связанных с пространственным и временным измерениями. Крайне характерно, что именно графические изображения фигур ритма оказываются мерилем его богатства. Ср., например, такое утверждение А.Белого: «сложность и богатство ритма характеризует скорее не сумма полуударений, а сумма фигур, образованных ломаной линией <...>»<sup>188</sup>. Бедный же ритм образуют вытянутые линии и точки, которые не могут быть соединены линиями. Все это позволило ему сформулировать два правила для богатого ритма: «1) Наиболее гармоническими для уха фигурами являются те, полуударяемые стопы которых, будучи приближенными друг к другу, являются в графическом начертании фигурами симметрическими или двояко симметрическими, т.е. такими, которые носят ось симметрии в продольном и поперечном сечении. 2) Наиболее гармонической для уха совокупностью фигур будет та совокупность, симметрические фигуры которой друг относительно друга расположены ассиметрично»<sup>189</sup>.

Подробный анализ ритмических фигур А.Белого применительно к его же поэзии (на примере книги «Урна») дает А.П.Авраменко в статье «О некоторых особенностях поэтики сборника А.Белого “Урна”». Исследователь доказывает, что метод А.Белого, кажущийся на первый взгляд исключительно объективным (ибо выводы базируются на статистических данных), при ближайшем рассмотрении является предельно субъективным: «Нельзя делать вывод о ритмическом богатстве поэта, если выводы делаются только на рассмотрении трехстопного и четырехстопного ямба в его стихах»<sup>190</sup>. Тем не менее для А.Белого в данном случае, видимо, было важным не столько дать полный анализ ритмики и метрики классической русской поэзии, сколько открыть себе путь к новым поэтическим экспериментам: так, сборник «Урна» является «своеобразной и оригинальной иллюстрацией к его теоретическим работам о стихе»<sup>191</sup>.

В «ритмических фигурах» А.Белого графический и звуковой код совмещаются по принципу соединения означающего и означаемого в рамках знака. Основное правило такого соединения – условность связи между этими элементами. И в самом деле идеограмма здесь выполняет свою прямую функцию – указывает на расположение частей, на их отношение, но сама не является образным подобием объекта.

---

<sup>188</sup> Белый А. Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет. С. 267.

<sup>189</sup> Там же. С. 273.

<sup>190</sup> Авраменко А.П. О некоторых особенностях поэтики сборника А.Белого «Урна» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. филология. 1968. № 6. С. 67.

<sup>191</sup> Там же. С. 73.

Однако позднее в выражении «ритмическая фигура» реализуется скрытый метафорический смысл: А.Белый в единое синтетическое целое соединяет звук, ритм и иконический знак. Думается, что это соединение выражает пресловутое символическое единство, которое обретает метафоропорождающую силу. Так, в его теоретическом творчестве возникают такие метафоры как «танцовщица звука» и «звуковой жест» и проч. Но это уже не научные метафоры, которые строятся на аналогии, а маленькие художественные метафоры-загадки, которые базируются на принципе воображения. Однако в любом случае «ритмические фигуры» - это предвестник феномена звуко-символизма А.Белого, который основан на том, что звуку и ритму приписывается иконическая функция.

**Онтология и гносеология.** *Онтология в символизме обуславливает не только эстетику, но и гносеологию.* И здесь А.Белый оказывается воистину первопроходцем, которому удалось предопределить некоторые векторы развития современной гуманитарной науки. Соотношение онтологического компонента с гносеологическим в своем *чистом* виде - среди символистов, пожалуй, интересовало только А.Белого, увлеченного неокантианством и связанными с ним вопросами познания. И здесь он предлагает свою теорию познания (ибо только в ней «можно найти основания научной философии»<sup>192</sup>).

Обусловленность гносеологического компонента онтологическим приводит к тому, что *базовая онтологическая оппозиция «сущность – видимость» (или «ноуменальное – феноменальное») проецируется на ряд гносеологических оппозиций, таких как, «критицизм – догматизм», «рассудок – чувство», «идея – образ», «творчество – познание», «субъект – объект», «объективно данное бытие – теоретическое познание».*

**Научные методы.** Так, в статье «О научном догматизме» на онтологическое противопоставление видимости и действительности накладывается проблема *соединения-синтеза разных типов научного знания*, которое в настоящий момент, как пишет А.Белый, раздроблено на множество несвязуемых «логий»<sup>193</sup>. Такое смысловое соотнесение в рамках теории символа А.Белого вполне закономерно: если мир понимается как некая «единораздельная целостность», то научный способ изучения этой целостности также должен быть «синтетическим»<sup>194</sup>.

Раздробленность же научного знания, его «механистичность», соотносится с тем, что в науке на первый план выходит догмат метода, который

---

<sup>192</sup> Риккерт Г. Философия жизни. Киев: Ника-Центр, 1998. С. 18.

<sup>193</sup> Белый А. О научном догматизме // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 13.

<sup>194</sup> Связь онтологии и гносеологии у А.Белого обуславливается и тем, что «экзистенциальная онтология А.Белого – поиск путей адекватного, если не сказать аутентичного, выражения подлинного существования, и здесь язык, онтология языка представлены и раскрываются по-своему» (Мазаева О.Г. Г.Г.Шпет и А.Белый в феноменолого-герменевтическом горизонте Серебряного века // Вестн. Томского гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2009. № 2. С. 168).



дробит мир. Этому фрагментарному научному познанию, не позволяющему охватить мир как органическое целое, соответствует раздробленность души – все это мешает найти выход к новому онтологическому единству<sup>195</sup>. Именно поэтому *сам процесс символизации знаменующий, по мысли А.Белого, принципиально новый тип постижения мира, соотносится им с феноменом критицизма, который разбивает научный догматизм.* Феномены критицизма, символизма и догматизма подробно рассмотрены А.Белым в статье «Критицизм и символизм». Здесь под догматизмом понимается установка на рациональное познание мира, ограниченное методом той или иной науки. Критицизм же, будучи основанием самой теории познания, показывает относительность любого метода в деле получения целостного познания мира: научные методы только дробят мир и тем самым увеличивают незнание. Какова же в этом триединстве функция символизма?

Учение А.Белого о символизме, рассмотренное с гносеологических позиций, опирается на философские идеи И.Канта и А.Шопенгауэра и связывается с глубинным онтологическим уровнем, фундирующим все остальные гносеологические и аксиологические категории. Если И.Кант открыл противопоставление сущности и видимости, то А.Шопенгауэр дает путь преодоления этой дихотомии: вещь в себе познать невозможно, но можно познать самих себя (познаваемый субъект тоже является вещью в себе) и таким образом выйти к истинной природе. Так, А.Белый сочувственно цитирует А.Шопенгауэра: «<...> мы должны стараться понять природу из самих себя, а не себя самих из природы...»<sup>196</sup>. Как видим, для А.Белого, во-первых, ключевой оказывается метафизическая оппозиция «природа (внешний мир) – душа (внутренний мир)», во-вторых, чрезвычайно важными становятся смысловые отношения внутри этой оппозиции: вектор познания мира как символического единства предполагает, что двигаться нужно от *внутренней субъективности к объективной данности*. Такое движение, в свою очередь, обуславливает снятие оппозиции между объективным и субъективным началами (А.Шопенгауэр), которые соотносятся с категориями сущности и видимости (И.Кант) и указывает на «соединяющий смысл символического познания»<sup>197</sup>.

Однако А.Белый на этом не останавливается. Развивая эту мысль, он на главную онтологическую оппозицию накладывает другие пары противопоставлений и сопоставляет сущность с *идеей*, а видимость - с *образом*. И вследствие этого он приходит к очередной лаконичной формуле: «подчеркнуть в образе идею значит претворить этот образ в символ»<sup>198</sup>.

Все это ведет к тому, что символизм, нейтрализуя противопоставление субъекта и объекта, сущности и видимости, идеи и образа - снимает оппозицию между *догматизмом и критицизмом*: «Символизм, рожденный критицизмом, в противоположность последнему, становится жизненным методом, одинаково

---

<sup>195</sup> Белый А. О научном догматизме // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 13.

<sup>196</sup> Там же. С. 28.

<sup>197</sup> Там же. С. 29.

<sup>198</sup> Там же.

отличаясь и от догматического эмпиризма и от отвлеченного критицизма преодолением того и другого»<sup>199</sup>. Именно символизм позволяет получить целостное знание о мире, а символ становится средством такого познания. Критицизм, полагает А.Белый в статье, - это «призма, разбивающая свет души на радужные краски; символизм – обратно поставленная призма, собирающая эти радужные краски»<sup>200</sup>.

В конце концов, вопрос о противопоставлении внешнего и внутреннего мира, связанный с оппозицией критицизма и догматизма, может быть переведен в плоскость противопоставления *рассудка* и *чувства*; символизм помогает преодолеть и эту пропасть. Функция символа в таком случае – это функция соединения рационального и чувственного начал. Ср.: «Следует уничтожить источник заблуждений – раскол между рассудком и чувством. Ум, высшим выражением которого является догматизм, не способен ни отрешиться от чувственности, ни преодолеть, ни соединиться с ней. Все это – задача следующих ступеней познания, характеризуемых критицизмом и символизмом»<sup>201</sup>. Символ «соединяет рассудок и чувство в нечто отличное от того и от другого, их покрывающее».

В «Эмблематике смысла», ключевой статье книги «Символизм», А.Белый предлагает рассмотреть символ с онтологической и гносеологической позиций как основание бытия и сознания. Бытие, ценность, познание, норма – вот основные понятия, вокруг которых вращается мысль автора в этой фундаментальной статье, которая, по его признанию, служит «пролегоменами к теории символизма».

Здесь А.Белый определяет символ с иных, неокантианских методологических позиций. Символ связывается с ценностью. При этом ценность понимается А.Белым как базовое гносеологическое понятие, которое не может быть сведено к другим понятиям. «Символ, - пишет Белый, - в этом смысле есть последнее предельное понятие <...>»<sup>202</sup>. При этом в символе снова подчеркивается его «синтетическая» функция: «<...> символ есть всегда символ чего-нибудь; это “что-нибудь” может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к познанию (еще менее к знанию); символ в этом смысле есть соединение чего-либо с чем-либо, т.е. соединение целей познания с чем-то, находящимся за пределом познания <...>»<sup>203</sup>. *Это функциональное определение символа в очередной раз указывает на его базовые составляющие: пара противопоставлений и снятие («соединение») этих противопоставлений в акте творчества.*

Символ, понятый с ценностных позиций, обуславливает новый тип философии, связанный с жизнетворчеством: «Но если смысл определить

---

<sup>199</sup> Белый А. О научном догматизме // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 29.

<sup>200</sup> Там же. С. 21.

<sup>201</sup> Там же. С. 25.

<sup>202</sup> Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 66.

<sup>203</sup> Там же. С. 67.

ценностью, - пишет Белый, - то падают твердыни теоретической философии, мировоззрения становится творчеством; философские системы приобретают символический характер; в познавательных терминах символизируют они представление о ценности и смысле жизни <...>»<sup>204</sup>.

Именно поэтому «теоретическая философия через метафизику все более и более переходит в теорию творчества; искомая нашей эпохой теория творчества была бы в сущности теория символизма»<sup>205</sup>. Так символ через категорию «ценности» снимает еще одну оппозицию – противопоставление *творчества* и *познания*.

Это символическое единство, полагает А.Белый, должно осуществляться через творческую деятельность, поскольку только через творчество можно познать бытие. «Деятельность, понятая как творчество (в мире данном), - пишет автор, - воздвигает лестницу действительностей: и по этой лестнице мы идем: каждая новая ступень есть символизация ценности; если мы ниже этой ступени, она – зов и стремление к дальнему, если мы достигли ее, она – действительность; если мы ее превзошли, она кажется мертвой природой»<sup>206</sup>.

Символ соединяет не только творчество и науку, но он также является средством соединения объективно данного бытия и чистого теоретического познания: «<...> чистое познание, прикасаясь к деятельности, наделяет ее символической значимостью; термины чистого знания и познания – только символы деятельности; но когда в терминах этих мы подходим к деятельности, мы можем говорить о ней лишь в символических образах: она сама живой образ, неразложимый в термин <...>»<sup>207</sup>.

**Художественные методы.** Таким образом, гносеология понимается А.Белым не только как научное познание мира, но и в аспекте творческого отображения реальности. Соответственно категория метода, который в неокантианском смысле трактуется как способ символизации действительности, интерпретируется А.Белым в двух аспектах: научном и творческом. Говоря иначе, *методы научной символизации действительности встанут в один ряд с методами творческой символизации*. Ср. подобное понимание творческого метода у Вяч.Иванова: «Но метод есть путь, и гениально-творческая сила не может понизить его до манеры, т.е. подчинить исключительно цели технической. Для нее форма и содержание одно, и художественный метод оказывается средством оформления души»<sup>208</sup>.

А.Белый же в статье «Смысл искусства» пишет, что в триаде «творчество – метод – форма», старые эстетики акцентировали свое внимание на двух последних элементах, что существенно обедняло понимание творческого процесса. Метод оформляет творческую энергию, а оформленное творчество

---

<sup>204</sup> Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 68.

<sup>205</sup> Там же. С. 70.

<sup>206</sup> Там же. С. 72.

<sup>207</sup> Там же.

<sup>208</sup> Иванов Вяч. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1979. С. 153.

облекается в форму (понимаемое как «вещество»). Именно такая «вещественная форма» лежала в основе классификации искусств. И она могла бы послужить прекрасной базой для эстетики, если бы классификация искусств не стала бы уделом догматической метафизики. С другой стороны, в основу классификации искусств был положен метод творчества. Так возникали догматики, предписывающие творчеству тот или иной методологический прием, в результате чего канонизировался один метод. Теория символизма снимает это противопоставление, она освобождает искусство от «грубого фетишизма форм и более тонкого фетишизма метода», она ставит акцент на энергии творчества, которая сама по себе является источником разнообразных художественных методологий...

Ориентация на установку, связанную с относительностью разных художественных методов, дающих разные углы зрения на мир, каждый из которых не является абсолютным, соотносится с неокантианской установкой на относительность любого научного метода. *Именно поэтому Белый строит теорию творчества как аналог неокантианской теории знания. Ср.: «Как теория символизма решает вопрос о значении той или иной школы искусства, теория знания решает вопрос о значении той или иной науки...»<sup>209</sup>. Теория знания – это «замкнутая окружность, от которой расходятся лучами системы методологических дисциплин. Теория символизма в искусстве есть, так сказать, окружность, параллельная первой окружности, от которой лучами расходятся методологические формы творчества»<sup>210</sup>. И если теория знания есть знание о знании, то теория творчества есть теория построения форм творчества.*

Отсюда и специфическое понимание сущности и функции символизма. Символизм, полагает А.Белый, - это не просто искусство, символизм – это методологическое обоснование школ и форм искусства: «Искусства рассматривает он, не как застывшие, самодовлеющие формы, а как комплекты известных методологических приемов, приводящих нас к той или иной форме, к той или иной школе»<sup>211</sup>. Символизм – это чистая энергия творчества, которая использует метод не как нечто самодовлеющее, но как средство воплощения этой энергии. Именно поэтому цель каждой художественной школы для символизма есть очередной метод, которым он пользуется, для того чтобы освободить энергию творчества.

**«Магия слов».** В знаменитой статье «Магия слов» А.Белый сводит в единое системное целое все базовые категории своей эстетики, интерпретируя с их помощью словесный материал художественного произведения.

Осмысляя словесный образ с философских позиций, А.Белый в духе своего учения о символе как о соединении ноуменального и феноменального миров уравнивает внутреннюю человеческую природу с внешней. Однако на этот раз эти оппозиции нейтрализуются через третий член-медиатор – слово,

---

<sup>209</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 229.

<sup>210</sup> Там же.

<sup>211</sup> Там же.

которое берет на себя медиальную функцию символа. Слово – это «выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы». Из этого утверждения А.Белый делает вывод о том, что «если бы не существовало слов, не существовало бы мира»<sup>212</sup>.

Однако если ранее единство мира и человека А.Белый осмыслял абстрактно, в духе А.Шопенгауэра и И.Канта, то в этой статье показываются *способы существования* этого единства: оно существует только *в процессе слияния «я» и мира в звуке слова*. Если учесть, что ранее А.Белый рассуждал о слиянии внутренней и внешней природы в символе, то становится понятным, почему звук у А.Белого выполняет символическую функцию<sup>213</sup>. *В его картине мира происходит функциональное «уравнивание» звука, символа и слова: звук, символ и слово играют опосредующую медиальную роль*. Именно поэтому звук оказывается символическим по существу. Ср.: «Мое “я”, оторванное от всего окружающего не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже; “я” и “мир” возникают только в процессе соединения их в звуке»<sup>214</sup>. И если раньше А.Белый абстрактно постулировал единство мира и человека, то теперь он утверждает, что это единство осуществляется в процессе именованя: «Внеиндивидуальное сознание, как и внеиндивидуальная природа соприкасаются, соединяются только в процессе наименования»<sup>215</sup>.

Примечательно, что термин «звук» здесь оказывается своеобразным контекстуальным синонимом слова как значащей единицы. Здесь возникает своего рода метонимия, когда часть (звук) заменяет целое (слово)<sup>216</sup>. Эта метонимия не является случайной. Кажется, что уровень слова с его четко очерченным понятийным значением и семантическим полем оказывается нерелевантным для концепции А.Белого. Он выстраивает своеобразную семантическую шкалу – *на одном ее конце находится символ как абсолютный семантический потенциал, на другом – звук как минимальная единица смысла*. Слово же это относится к срединному уровню, приближаясь то к чистому звуку, то к символу.

Так, обращаясь к понятию «слово», А.Белый приписывает ему такую же медиальную функцию, как символу и звуку, поэтому в контексте теоретических построений автора эти понятия могут легко заменяться, вследствие того, что у них одинаковая смысловая дистрибуция. Ср., например: «Слово создает новый,

---

<sup>212</sup> Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 429.

<sup>213</sup> Звуковой принцип доминирует и в поэтике А.Белого, поскольку «звуковое единство стиха для поэта важнее смыслового» (Авраменко А.П. Поэзия Андрея Белого. Автореф. дис. ... к. филол. н. М., 1970. С. 22). См. также: Белый А. Об аллитерациях в поэзии Блока // Труды РАШ. Вып. 2. М., 2004. С. 353-365.

<sup>214</sup> Белый А. Указ. соч. С. 429.

<sup>215</sup> Там же. С. 430.

<sup>216</sup> Установка на звукопись является константой для символистской поэзии начала XX в., она обнаруживается не только в лирике А.Белого, но и в поэзии А.Блока (См.: анализ звукового образа в творчестве А.Блока: Краснова Л. Поэтика Александра Блока. Очерки. Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1973. С. 83-97).

третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные <...><sup>217</sup>. Слово, символ и звук здесь оказываются «взаимодополнительными» категориями, каждая из которых как бы «уточняет» смысл других.

Совпадение внешней и внутренней природы в слове, а также утверждение А.Белого о том, что внешняя действительность есть всего лишь переработанная внутренняя реальность - приводит к одной из важнейших идей в его философии смысла: художник, человек в своем предельном воплощении оказывается словом. Ср.: «<...> в слове и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я – слово и только слово»<sup>218</sup>.

Если слово – это символ, значит, оно тоже должно выполнять соединительную функцию, именно поэтому слово, считает А.Белый, соединяет время и пространство. (Ср. выше его рассуждения о поэзии как об узловой форме искусства, базирующейся на законе причинности, который, по А.Шопенгауэру, есть соединение времени и пространства). В статье А.Белый конкретизирует эту идею: слово соединяет доступное зрению пространство (внешний мир) и глухозвучащее внутреннее чувство, связанное со временем (внутренний мир)<sup>219</sup>.

Возникает вопрос, каким способом в слове осуществляется это соединение? А.Белый отвечает на него следующим образом: «В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом – звуком; пространство изображается тем же феноменом – звуком <...>»<sup>220</sup>. Таким образом, утверждение о том, что слово есть символ, соединяющий внешнее и внутреннее, время и пространство, трансформируется в утверждение о том, что таким символом оказывается звук. «Звук, - пишет А.Белый, - есть объективация времени и пространства». В звуке соприкасаются время и пространство, «и потому-то звук есть корень всякой причинности»<sup>221</sup>. А поскольку слово есть звук, постольку слову приписывается и медиальная функция звука-символа. Следовательно, слово и звук («звуковое слово») для А.Белого символичны по существу. Именно это их свойство и позволяет совершать подобные функционально-семантические «подмены» звука словом.

Если слово и звук есть символы, которые, объединяя внешнее и внутреннее, творят новую, «третью» действительность, то поэту вполне закономерно приписывается функция теурга. Он становится ономатетом, который, нарекая вещи именами, вызывает их к жизни из небытия. Ср.: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда я начинаю называть предметы, т.е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения,

---

<sup>217</sup> Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 430.

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Там же.

<sup>220</sup> Там же.

<sup>221</sup> Там же. С. 431.

я в сущности защищаюсь от враждебного мне непонятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии <...><sup>222</sup>.

Эта теургическая функция поэта соотносится с магической функцией слова. Если слово есть основание причинности (так как в звуке соединяются время и пространство), то создание слов – это причинное объяснение мира явлений, которое на первых порах подобно заклинанию и заговариванию. Слово-символ уже в силу своей теургической природы должно быть магически действенным, иначе оно обращается в «звук пустой». «Удачно созданным словом, - пишет А.Белый, - я проникаю глубже в сущность явления, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими <...><sup>223</sup>.

Связывая категорию причинности со словом-звуком и приводя примеры такой связи, А.Белый по сути дела размышляет не о причинности вообще, а о *причинности мифологического толка* - мифологическая логика бриколажа часто базируется на имени предмета, предполагая, что оно заключает в себе его суть. Ср. примету, которую приводит А.Белый: в день Тихона солнце идет тише. Соединение двух явлений действительности на основе сходства их словесных обозначений – черта, необходимо присущая первобытно-мифологической мысли. Однако эта живая символическая речь утеряна, слова «кристаллизовались» и потеряли свой внутренний огонь. Отсюда задача: вернуть живую образную речь, которая есть квинтэссенция речи как таковой. И здесь А.Белый подходит еще к одной важной для его теоретического творчества оппозиции: слово-образ противопоставляется слову-термину.

Образная живая речь связывается с творчеством, поскольку ее основная цель – моделирующая: творить образы в сознании реципиента. Она находится по ту сторону логики и соотносится с творческим действием, что указывает на ее теургическую функцию. Если же мы вспомним мысль А.Белого о том, что слово лежит в основе феномена причинности, то станет понятным, почему живое образное слово есть начало нового познания. И если «отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеком», то из живой речи, как пишет А.Белый, человечество воздвигает храмы познания<sup>224</sup>. Поэтому живое слово «срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает девственной, варварской пестротой»<sup>225</sup>.

Итак, живое слово связывается А.Белым с творчеством, а творчество – с познанием. А поскольку смысл живого слова, как было замечено выше, А.Белый сводит к его звуковому составу, постольку звук становится залогом познания. Если же мы вспомним о том, что внутренняя и внешняя природа встречаются в слове и творят новую «третью» реальность, то становится понятным, почему в этой работе звук у А.Белого начинает выполнять

---

<sup>222</sup> Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 430.

<sup>223</sup> Там же. С. 431.

<sup>224</sup> Там же. С. 433-434.

<sup>225</sup> Там же. С. 434.

«миротворящую» функцию и становится элементом Вселенной. Ср.: «<...> только словесный фейерверк, возникающий на границе двух не переступаемых бездн, создает иллюзия познания; но это познание - не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ и неизменяем <...>»<sup>226</sup>. Как видим, звуку приписывается функция элемента, атома мира; позже такая трактовка звука найдет свое отражение в звуковой поэме, «Глоссолалии».

Отдельное внимание А.Белый уделяет процессу порождения значений (выше мы отмечали его интерес к феномену становления). Смыслорождение связывается А.Белым с символизацией. Опираясь на учение о слове А.Потебни, А.Белый последовательно рассматривает этапы символизации, которые связываются с выделением у предмета ряда признаков<sup>227</sup>. Предположим, в слове «месяц» выделяются два признака – «белый» и «острый». Сплавление этих признаков в единый комплекс порождает метафору «месячно-белый рог». Фактически здесь А.Белый показывает сам процесс возникновения метафоры, которая оказывается синонимом символа (ибо символ, как и метафора – это «соединение двух предметов в одном»). На языке компонентной семантики, к которому А.Белый подошел в этой статье, это определение может быть переформулировано следующим образом: символ есть соединение нескольких сем, принадлежащих к разным семантическим полям, в одном слове. Полученный таким образом символ наделяется независимым бытием, он оживает и начинает «действовать самостоятельно», а «белый рог месяца» превращается в рог фантастического существа, «месяц теперь есть внешний образ тайноскрытого от нас небесного быка или козла»<sup>228</sup>.

Таким образом, слово в философско-эстетической системе А.Белого выполняет опосредующую, медиальную функцию, которой также наделяются звук и символ. С точки зрения смысловой дистрибуции эти категории

---

<sup>226</sup> Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 438.

<sup>227</sup> Думается, что именно эта установка А.Белого – на выявление механизмов порождения значения оказалась близка лингвистическим установкам А.Потебни, который в языке «видит не столько социальное установление, сколько плод непрекращающегося индивидуального творчества» (Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. С. 244). О влиянии лингвистической философии А.Потебни на некоторые прозаические произведения А.Белого см.: Какинума Н. «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 235-253. Ориентация А.Белого на «лингвофилософию» А.Потебни вписывается в общий контекст символистских представлений о языке, ориентированных на канон «романтического языкознания»: «Идея Гумбольдта о языке как о творчестве сомнению среди символистов не подвергалась» (Белькинд Е.Л. Теория и психология творчества в неопубликованном курсе лекций Вяч.Иванова в Бакинском гос. университете (1921-1922) // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 210). Кроме того, идеи романтического языкознания были близки А.Белому потому, что «Белый принимал учение Гумбольдта о языковом творчестве, в силу того что оно совпадало с его пониманием символизации <...>» (Goering L. Bely s Symbolist Abyss // The Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 39. № 4. P. 568-584).

<sup>228</sup> Белый А. Указ. соч. С. 446-447.



оказываются контекстуальными синонимами. Именно поэтому онтологическая функция символа по соединению разных уровней реальности как бы «распыляется», «интерферирует» и приписывается слову и звуку, поскольку в «структуре значения» статьи они занимают одно и то же место. В результате чего слово оказывается посредником между внутренней и внешней природой человека (с учетом символистского принципа «энтелехии» идеального в реальное – плоть в предельном смысле есть слово), а звук становится атомом-элементом реальности.

## Резюме

1. Принцип «триады», лежащий в основе символистской модели мира, обуславливает специфику культурфилософии А.Белого. Она строится на системе многочисленных бинарных оппозиций, противопоставление между элементами которых снимается с помощью третьего члена-медиатора.

2. Ключевой оппозиций в философско-эстетических работах А.Белого становится противопоставление видимости и сущности (феноменального и ноуменального). Это онтологическое противопоставление связывается с рядом эстетических и гносеологических оппозиций. В первом случае оно мотивирует классификацию искусств; во втором случае оно обуславливает классификацию методов (научных и творческих). Такое положение онтологического кода связано с базовой философской установкой символизма на универсализм и понимание бытия как «единораздельной цельности».

3. Связь эстетического уровня с онтологическим выражается в том, что для выстраивания типологии искусств (которую А.Белый мыслил как шаг к «точной эстетике») в качестве главного критерия выступают критерии онтологического порядка («время - пространство», «внутренняя природа – внешняя природа» и проч.). При этом типология искусств выстраивается А.Белым по тому же принципу триадичности. Эстетические оппозиции соотносятся с онтологическим противопоставлением видимости и действительности и нейтрализуются с помощью третьего члена-медиатора, в статусе которого у Белого выступает символизм (соединяющий классическое и романтическое типы искусства), поэзия (соединяющая искусства времени и искусства пространства), символ, слово и звук (объединяющие в художественном творчестве внутреннее переживание и внешнюю действительность).

4. Снятие базовой *онтологической оппозиции между видимостью и действительностью, ее претворение в символическом, приводит к снятию оппозиций между разными типами искусств.* В связи с этим классификация искусств, предложенная А.Белым, выполняет не разграничивающую, но объединяющую функцию. Отсюда проистекает установка на синтез искусств, который связывается с теургическим видением мира: претворение сущности в образах видимости подобно растворению всех искусств в музыке (которая в картине мира А.Белого соотносится с ноуменальной сутью мира).

5. Связь гносеологического уровня с онтологическим выражается в том, что гносеология А.Белого теснейшим образом соотнесена с его

представлениями о мире. Именно поэтому ключевая оппозиция «видимость - действительность» проецируется на ряд гносеологических оппозиций: «критицизм – догматизм», «рассудок – чувство», «идея – образ», «творчество – познание», «субъект – объект», «объективно данное бытие – теоретическое познание». При этом классификация методов, научных и творческих, также строится А.Белым по принципу нейтрализации оппозиций - на этот раз противопоставление критицизма и догматизма снимается через символизм.

6. Таким образом, категория символического понимается А.Белым очень широко, она может нейтрализовать практически все противопоставления, что подтверждается идеей о символе как о «триаде», отражающей логическую структуру символистской модели мира

7. Все эти системы оппозиций связываются друг с другом, в результате чего возникает сложная иерархическая система, состоящая из пар противопоставлений, элементы которых по смысловой вертикали оказываются семантически эквивалентными. Таким образом, в философско-теоретическом творчестве Белого возникает две терминологические парадигмы, при этом термины одной парадигмы сопоставляются друг с другом и становятся смысловыми коррелятами; термины же из разных парадигм всегда противопоставлены. Здесь возникает семиотическое правило «рекомбинации элементов», заключающееся в том, что какой-либо термин из одной парадигмы может выступать в корреляции с любым другим термином из той же парадигмы и противопоставляться любому другому термину из противоположной парадигмы. Все это приводит к очень сложным и «разветвленным» теоретическим построениям, которые, однако можно свести к простым базовым составляющим.

8. Это правило рекомбинации напоминает символическую логику бриколажа, которая, как писал Леви-Строс, тоже имеет дело с некими семантическими совокупностями (парадигмами), внутри которых происходит разного рода смысловые трансформации. Таким образом, символ и символическое - это не просто тема, объект и предмет рассуждения А. Белого – символическим становится сам принцип архитектоники его статей<sup>229</sup>.

9. Эта символическая (бриколажная) логика приводит к специфике смысловой структуры его работ, которую можно назвать круговой, циклической. Это значит, что в каждой статье, оперируя одним и тем же набором терминов и понятий, А.Белый по-разному их группирует: в каждом отдельном случае он выделяет ту или иную пару понятий, делает ее центральной, а остальные пары служат «объяснительным материалом». Именно поэтому мысль Белого развивается не экстенсивно, но интенсивно, он как бы углубляется в тему, рассматривая ее под разными углами зрения. В этом, как полагал А.Белый, и заключена суть символического мышления.

---

<sup>229</sup> Говоря иначе, миф здесь является не только образом, но «получает функцию “языка”, “шифра”, проясняющего тайный смысл происходящего» (Ощепкова А.И. Традиции обрядовой поэзии в повести Андрея Белого «Серебряный голубь» // Вестн. СВФУ им. М.К. Аммосова. 2009. Т. 6. № 3. С. 104).

## § 2. Образ как понятие: роль метафоры в философско-эстетических работах А.Белого

Символистичность и символичность мышления А.Белого приводит к смешению в его статьях разных стилей: художественно-метафорического и сугубо научного<sup>230</sup>. *Основной принцип метафоризации в философско-эстетических работах А.Белого заключается в том, что метафоризируются ключевые для его эстетики термины.* При этом, чем больше подбирается для термина метафорических обозначений, тем выше его удельный вес. Как видим, здесь возникает интересная семиотическая закономерность, связанная с пропорциональным распределением прямых и переносных значений базовых понятий той или иной культурной системы: чем существеннее прямая роль данного понятия, тем активнее его метафорическая трансформация.

*Нерасторжимая связь прямого (научного) и метафорического (художественного, переносного) значений в философии и эстетике А.Белого на мировоззренческом уровне диктуется всё тем же стремлением к онтологическому единству, которое, будучи спроецированным на семиотический, текстовый уровень, выражается в смешении двух стилей, научного и художественного<sup>231</sup>.* В результате чего у его терминов часто обнаруживается метафорическая подкладка, а у метафор в остатке возникает терминологический смысл<sup>232</sup>.

Примечательно, что облечение терминов в образную плоть было отрефлектировано самим А.Белым: «Понятие менее отвлеченное по сравнению с понятием более отвлеченным есть образ; между понятиями существуют степени наглядности; существуют понятия более или менее образные; понятие научное есть один предел в этом ряду; наоборот: я могу систему строгих

---

<sup>230</sup> Так, Д.Е.Максимов указывает на то, что «символистская критика в своем господствующем русле стремилась превратиться в особый род словесного искусства <...>» (Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1975. С. 191). По мнению А.В.Лаврова, такое смешение - это характерный признак символистского творчества, когда «тексты, понимаемые обычно как “нехудожественные” <...> вбирают в себя <...> все признаки художественной организации» (Лавров А.В. Мифотворчество аргонатов // Миф-фольклор-литература. Л.: Наука, 1978. С. 158). Примечательны в этом смысле рассуждения самого А.Белого, утверждавшего, что «понять Гете в “Фаусте” без его теории цветов — значит понять плоско, ибо и “Теория цветов”, и “Метаморфоза растений”, и “Фауст”, и ясные, легкие лирические стихотворения — они все пересекаются в нутряной глубине гиганта Гете» (Памяти Александра Блока. Томск: Водолей, 1996. С. 12).

<sup>231</sup> Характерно, что в единый свертхтекст в творчестве А.Белого объединяются не только научный и художественный дискурсы – сюда могут включаться и разнообразные «речевые жанры». См. об этом: Магомедова Д.М. Переписка как целостный текст и источник сюжета // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 244-262.

<sup>232</sup> Подобная метафоризация понятий сходна с процессом слияния в исследованиях А.Белого точных и гуманитарных наук; слияние разных научных систем оказывается одной из главных черт его эстетики и философии. См. об этом: Клинг О.А. Андрей Белый: идея синтеза «точных знаний» и гуманитарных наук // Вестн. Моск. ун-та. Сер. филология. 2009. № 6. С. 29 – 35.

научных понятий заменить системой понятий более образных, так или иначе облекающих научные понятия; аллегории в этом смысле являются понятиями, приближающими условные, научные и гносеологические понятия к образам действительности (так, образ хаоса может быть аллегорией дурной бесконечности, сама бесконечность – образ, аллегория числового ряда) <...><sup>233</sup>.

Как видим, между образом и понятием у А.Белого нет непроходимой границы. Скорее, они располагаются на разных концах одной шкалы, и между ними существует множество переходных форм. *Возможность такой смысловой градации вскрывает в понятиях их образный потенциал, а метафорика его статей оказывается связующим звеном между теорией и творчеством.*

С учетом основного положения эстетики А.Белого – примата творчества над познанием – становится понятной его установка на доминату художественного мышления над научным. Однако у этой двойственности есть еще один аспект, связанный с общими вопросами генезиса понятия как такового. О.Фрейденберг доказала, что исторически понятие возникает из нерасчлененных образно-мифологических тождеств<sup>234</sup>. Именно такие семантические комплексы, связанные с единством абстрактного и конкретного, развертываются во многих статьях А.Белого, в сознании которого очень сильна мифо-архетипическая подоплека. Иногда возникает ощущение, что А.Белый *показывает сам процесс рождения понятий из мифологических образов и наоборот – процесс воплощения абстрактных терминов в мифологические мотивно-образные схемы.*

Однако мифологизм научных статей А.Белого связывается не только с метафоризацией ключевых терминов его эстетики, но и со *способом комбинирования этих терминов.* Используя лингвистические понятия, можно сказать, что этот мифологизм обнаруживается не только на конкретном «речевом» уровне, но и на уровне самого кода: *термины у А.Белого группируются по художественно-мифологическому принципу.* Это значит, что термины объединяются в парадигмы, внутри которых значение как бы распыляется, в результате чего многие термины выступают по отношению друг к другу как неполные «синонимы», смысл которых, как и в случае с художественными образами, часто определяется только контекстуально. Примечательно, что Ю.М.Лотман, описывая общие законы художественной поэтики А.Белого, указывает на этот же принцип парадигматических связей между образами, когда семантика выходит за пределы одного слова и как бы «размазывается» по тексту<sup>235</sup>. *Именно поэтому поэтика и метапоэтика А.Белого должны рассматриваться в их структурном единстве.*

---

<sup>233</sup> Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 91.

<sup>234</sup> Фрейденберг О. Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 223-623.

<sup>235</sup> Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 681-688.

Диалектическая связь между терминологическим и метафорическим началами приводит к тому, что борьба понятий у А.Белого предстает как борьба образов, данная в ее сюжетном развитии. Говоря иначе, *«рассудочное» взаимодействие понятий метафоризируется, каждый термин воплощается в тот или иной (мифологический) образ, и логическое развитие мысли реализуется в мифологическом или художественном сюжете.* Эти художественные сюжеты базируются, как правило, на развернутых метафорах<sup>236</sup>, в которых всегда отчетливо проступает их «двойной» смысл, связывающийся с двойным сюжетом (образно-мифологическим и логическим). Рассмотрим эти метафорические системы в трех главных философско-теоретических книгах А.Белого.

**«Символизм».** В системе метафор, возникающих в философско-эстетических работах А.Белого, чаще всего встречается пространственная метафора. Такое привилегированное положение пространственной метафоры объясняется доминированием в картине мира А.Белого онтологического компонента. *Онтологизм на конкретном текстовом уровне претворяется прежде всего в пространственном измерении, ибо именно пространство моделирует первичные координаты реальности.*

Пространственные метафоры, выражающие базовые термины книги А.Белого «Символизм», появляются в статье «О научном догматизме». Здесь они выполняют пояснительную и иллюстрирующую функции. Так, статья открывается метафорической морской аналогией, в которой «мысль, как отважный челн, бороздила поверхность моря здесь и там <...>»<sup>237</sup>. Береговая грань в рамках этой аналогии уподобляется методам, о которые разбивается как истина, так и ложь. Морская метафора в этой статье соотносится с *горизонтальным пространственным измерением* и, как следствие, с беспорядочным хаотическим движением. Ср. уподобление сознанию челну, который бороздит море бессознательного в работе «О границах психологии»<sup>238</sup>.

Вторая группа метафор, обозначающих структурированную научными методами мысль, напротив, связывается с *вертикальной пространственной координатой*, которая у А.Белого всегда соотносится с семантикой структурированного и осмысленного космоса. Сюда входят метафоры здания (башни), горы (скалы, кручи), крепости.

---

<sup>236</sup> Подобное развертывание сюжета из метафоры характерно для фольклорно-мифологических текстов (см., например: Юдин Ю.И. Метафора в бытовой сказке // Юдин Ю.И. Дурак, шут, вор и черт. (Исторические корни бытовой сказки). М.: Лабиринт, 2006. С. 232-235), что еще раз характеризует поэтику А.Белого как *мифопоэтику*.

<sup>237</sup> Белый А. О научном догматизме // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 11.

<sup>238</sup> Белый А. О границах психологии // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 147-148.

С помощью образа здания (башни) метафоризируется тщетное стремление человека к абсолютному синтезу, именно поэтому башня оказывается Вавилонской<sup>239</sup>.

Научное познание (еще один базовый термин эстетики «Символизма») метафорически уподобляется вершине горы – так в статье появляется еще одна пространственная метафора. Ср. о знании: «То, что недавно казалось ледяной вершиной знания, оказывается белым облачком, повисшим над горой»<sup>240</sup>. Развитие этой метафоры приводит А.Белого к цитированию стихотворения М.Лермонтова «Утес», главные образы которого (тучка, утес и проч.), попадая в смысловую систему А.Белого, меняют свое наполнение. Фактически *все стихотворение становится большой метафорой-аналогией, выражающей представление А.Белого о взаимодействии знания и догмата*<sup>241</sup>.

Еще одна метафора, с помощью которой А.Белый выражает суть научного знания в этой статье, – это метафора знания как крепости: «Осажденная войсками различных национальностей, крепость взята. Со всех сторон по горным тропинкам шествуют победоносные отряды; каждый отряд завоевал самостоятельно себе путь к вершине. На вершине они сталкиваются <...>. Каждая часть желает водрузить свой флаг на крепости. Невольные союзники оказываются врагами»<sup>242</sup>.

Как видим, все метафоры статьи соотносятся с пространственным измерением, а разделение их на группы связывается с принципом вертикального и горизонтального членения пространства.

В статье «Критицизм и символизм» также доминирует пространственный метафорический код. Однако здесь метафорическое взаимодействие трех базовых терминов (критицизм, догматизм, символизм) происходит уже в рамках определенного сюжета.

Так, критицизм уподобляется призме и мечу. Общая семантика этого уподобления связывается с рассечением и разрушением. Догматизм же метафорически соотносится с образом брони, которую разрушает «меч критицизма»<sup>243</sup>. Связь критицизма с военной метафорой, обусловленная функцией критических методов в философии А.Белого, усиливается сравнением, где критицизм предстает как «главная батарея против несметных проявлений философского догматизма <...>»<sup>244</sup>. Таким образом, если

---

<sup>239</sup> Белый А. О научном догматизме // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 13.

<sup>240</sup> Там же. С. 14.

<sup>241</sup> Примерно так же «работают» стихотворения, включенные в тексты некоторых исследований Вл.Соловьева. См., например, функции стихотворных «вставок» в знаменитой работе философа «Смысл любви» (Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Соч. в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 493 - 548).

<sup>242</sup> Белый А. Указ. соч. С. 15.

<sup>243</sup> Белый А. Критицизм и символизм // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 21.

<sup>244</sup> Там же. С. 21.

догматизм это крепость, то критицизм – это военное оружие, с помощью которого эта крепость разрушается.

Символизм в этой тройке терминов метафоризируется совершенно иным образом. Мы помним, что категория символа является категорией медиальной, а символизм у А.Белого выполняет опосредующую функцию. Именно поэтому в этой статье символизм становится тем самым «третьим элементом», снимающим оппозицию между критицизмом и догматизмом. На образном уровне это выражается в уподоблении символизма горному перевалу, занимающему в пространстве пограничное положение. Ср.: «Горные путешественники, поднявшись по одной только тропинке на вершину, могут созерцать с вершины все пути восхождения. Мало того: они могут, опускаясь в низины, выбирать любой путь. Эта свобода выбора – завоевание культуры. Она принадлежит нам, пришедшим к символизму – этому кряжу сознания – сквозь туманные дебри мысли. <...> Мы на перекрестке дорог. Для окончательного суждения об этих дорогах следует самому побывать на них. Нельзя обвинять, стоя на перевале между двумя долинами, что жители одной долины не видят происходящего в другой. Но и обратно: бессмысленно обвинять стоящих на перевале в силу их положения»<sup>245</sup>.

Таким образом, *метафорический сюжет оказывается своеобразным семантическим дублем логического развития мысли*. И ключевая идея этой статьи (о снятии оппозиции между критицизмом и догматизмом через посредство символизма) существует в двух смысловых измерениях: научном, где А.Белый *доказывает* эту мысль, и образно-метафорическом, где он *показывает, разыгрывает* ее с помощью образов-метафор.

В «Эмблематике смысла», «пролегоменах к теории символизма», где «<...> сам процесс познания подчиняется законам художественного мышления»<sup>246</sup>, возникает множество метафор. Такая избыточная метафоричность статьи связана с ее исключительной важностью в философско-эстетической системе А.Белого.

Большинство из метафор, задействованных в статье, появлялось и в других работах писателя. Так, например, геологическая и строительная метафоры, которые объединяются в «вертикальную» метафорическую парадигму, призваны обозначать научные методы, уподобляющиеся зданию и горам. Ср.: «Перед нами взлетали фантастические чертоги “научных мировоззрений” и рушились; из обломков материализма взлетал льдистый кряж “синтетической философии” Спенсера - рассыпался»<sup>247</sup>. Эти две метафоры (гора и здание) в картине мира А.Белого являются «взаимодополнительными» и в разных контекстах могут «подменять» друг друга, что указывает на их смысловую близость, которая обусловлена их

---

<sup>245</sup> Белый А. Критицизм и символизм // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусaget, 1910. С. 30.

<sup>246</sup> Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 64.

<sup>247</sup> Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусaget, 1910. С. 54.

пространственной семантикой, связанной с вертикальным членением пространства.

При этом вертикальное пространственное измерение (задающее семантику упорядоченности и структурированности) соотносится в семиотической системе статьи А.Белого с горизонтальным членением пространства, которое, напротив, связывается с бурлящим хаосом, понимаемым А.Белым как «колыбель мира». Ср. это соотношение: «Стоя на круче познания и познанием же определяя творчество как нечто, что мы должны, мы видим, что лики этого Творчества – игра солнечных лучей над океаном бушующего хаоса». Если ж мы бросаемся в этот хаос, то видим, что «хаос переживания – не хаос вовсе: он космос»<sup>248</sup>.

Бинарная пространственная организация этого фрагмента дает возможность появиться минисюжету, связанному с преодолением пространственных границ: «герой погружается в волны бушующего хаоса и выходит обновленным». В результате чего происходит претворение хаоса в космос.

Следует отметить, что эта космологическая тематика, оказываясь устойчивой в творчестве А.Белого, как правило, соотносится со сферой пространственных образов и самой моделью пространства. В этом плане «спациумные» образы дают возможность А.Белому не только аллегорически оформить ту или иную идею, но и позже, выступая в статусе художественных, они мотивируют появление сюжета преодоления границы.

Граница может пролегать не только между небом и землей, но и между микро- и макрокосмосом. С учетом эквивалентности этих типов пространств границы между ними тоже оказываются функционально эквивалентными, а снятие оппозиции между микро- и макрокосмом также реализуется в космологической метафоре уподобления вселенной человеческому телу, которое призвано обозначать нейтрализацию противопоставления между объективно данным бытием и познанием. Это приводит А.Белого к фантастической картине, где движение теоретической мысли автора зашифровано в красочные символические образы. Здесь основная теоретическая идея – о соединении бытия и познания через символ – превращается в мифологический сюжет о соединении земли и неба, спроецированный на каббалистическую мистику и герметическую мудрость. Ср.: «<...> небо познания, как и земля жизни, отныне – твердь, в которой земля и небо смешиваются в единстве <...> земля здесь – символическая земля Адама Кадмона <...>»<sup>249</sup>. И в этом символическом акте творчества жизни, где сняты противопоставления между бытием и познанием, субъектом и объектом «мы идем от себя, как ничтожной песчинки бытия, к себе как Адаму Кадмону <...>»<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 111.

<sup>249</sup> Там же. С. 72.

<sup>250</sup> Там же. С. 73.



Образ Адама Кадмона, каббалистического «всечеловека» здесь не случаен. Этот мифологический образ помогает выразить мысль А.Белого о снятии оппозиции между микрокосмом и макрокосмом. В этом смысле Адам Кадмон есть образ символический по существу. Позднее для иллюстрации соединительной функции символа А.Белый обращается к образу Христа-Логоса, который являет идею художника как воплощенного слова<sup>251</sup>. Но если Адам Кадмон – это символ соединения микрокосма и макрокосма, то Христос-Логос – это символ соединения слова и плоти. И недаром одно из ключевых определений символа, которое несколько раз повторяется в статье, связано с его логосной природой: символ – это слово, ставшее плотью<sup>252</sup>.

Вертикальное членение пространства, метафорически представленного в статье, верхняя сфера которого выражается в образах кручи, горы, здания, а нижняя сфера соотносится с горизонтальным движением по океану хаоса, с необходимостью приводит к появлению в этой системе *образов-медиаторов*, соединяющих разные уровни мира. К таким образам в этой статье относятся образы лестницы, пирамиды и треугольника.

Лестница является метафорой символического познания, предполагающего соединение разных уровней космоса. Ср.: «<...> деятельность (понятая как творчество) в мире данном воздвигает лестницу действительностей; и по этой лестнице мы идем; каждая новая ступень есть символизация ценностей; если мы ниже этой ступени, она – зов и стремление к данному, если мы достигли ее, она – действительность; если мы ее превзошли, она кажется мертвой природой»<sup>253</sup>.

Подобную медиальную функцию выполняют образы-символы пирамиды и треугольника. Они, как и образ лестницы, связаны с мотивом восхождения, но их функциональный смысл все-таки в другом. Главная сема этих символов – это сема объединения (ср., например, графические пирамиды А.Белого, призванные выражать его «плюро-дуо-монистическое» мировоззрение). «Чистый смысл, – пишет А.Белый, – выдавливается из познавательного ряда, создав пирамиду из методов, трансцендентальных форм, категорий и нормы; пирамида познаний, основание которой есть мир, оказывается или висящей в пустоте, или соединенной в вершине своей символическим, запредельным

---

<sup>251</sup> Эта идея оказывается лейтмотивом теоретического творчества А.Белого, где подчеркивается идея о «чисто словесной знаковой природе самой личности» (Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 157). О концепции личности в символизме см. фундаментальное исследование Л.А.Колобаевой (Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. М.: МГУ, 1990), где она подробно анализирует новый тип человека, провозглашенный символистами. Примечательно, что логосное понимание человека характерно и для философии А.Ф.Лосева, который в своих мировоззренческих основаниях близок русскому символизму. См.: Коваленко Е.М. Концепции символа в философии культуры XX век. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2006. С. 18.

<sup>252</sup> Белый А. Указ. соч. С. 95.

<sup>253</sup> Там же. С. 71-72.

единством»<sup>254</sup>. Таким образом, пирамида связывается с символическим мотивом объединения множества в единое.

Думается, что пирамида является ключевым графическим символом «Эмблематики смысла»<sup>255</sup>. Во-первых, потому, что именно он позволяет графически точно представить теоретические суждения автора. Во-вторых, потому, что сама архитектоника статьи задана этим графическим символом: им предопределяется движение теоретической мысли А.Белого от множества к единству. Такая исключительная значимость символа пирамиды связана с тем, что излюбленная формула символа писателя – соединение А и С в Б – уже заключена в этом образе. Ср.: «На высотах познания (А З), как и на высотах творчества (С З), мы вынуждены постулировать некоторым единством (В) <...>»<sup>256</sup>.

Сходную медиальную функцию выполняет и треугольник, который, являясь проекцией пирамиды, также указывает на соединение множественного в единое. Треугольник оказывается элементом пирамиды - «символическая пирамида» строится А.Белым из ряда треугольников, соединенных по принципу троичности. Ср. «Символическое единство предстает перед нами сначала как триединство, потом как три триединства: после три триединства повторяются три раза, образуя пирамиду треугольников (триад), выводимых из символического единства»<sup>257</sup>.

Отдельного внимания в связи с этим здесь заслуживает символика числа «три», которое трактуется не только как числовое выражение графического символа треугольника, но и как прямое указание на некое символическое единство, когда «два, соединяясь в третьем, становятся одним» (недаром А.Белый часто упоминает о том, что символ – это «третье» звено, которое преодолевает дуальность)<sup>258</sup>.

Символ пирамиды и символ лестницы в каком-то отношении являются вариантами. И инвариантная сема, которая их объединяет – это сема «иерархичность». Лестница познаний, о которой шла речь выше, соответствует пирамиде символического единства, где «всякий треугольник, изображенный на чертеже и находящийся в вершине, господствует над нижними

---

<sup>254</sup> Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусaget, 1910. С. 78.

<sup>255</sup> Л.Силард полагает, что пирамида в «Эмблематике смысла» – это «творческий принцип природы, осваиваемый человеком и реализуемый в принципах геометрии <...>»; при этом пирамиды А.Белого, считает исследовательница, восходят к пирамидам каббалы, Раймонда Луллия, Агриппы и проч. См.: Силард Л. О символах восхождения у Андрея Белого. К постановке вопроса // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 25-26.

<sup>256</sup> Белый А. Указ. соч. С. 85.

<sup>257</sup> Там же. С. 86.

<sup>258</sup> Примечательно, что А.Белый интерпретирует символ как «высший треугольник», и в этом он, безусловно, «следует оккультной традиции, где треугольник имеет сакральный смысл и символизирует миры, порождаемые Абсолютом из себя <...>» (Глухова Е.В. «Записки чудака» Андрея Белого как опыт духовной биографии // Русская литература XIX и XX в. в зеркале современной науки. М.: ИМЛИ, 2008. С. 177).

треугольниками <...>»<sup>259</sup>. Ср. также смысловое соположение лестницы и пирамиды: «<...> лестница наших восхождений росла; <...> поднимаясь к вершине нашей графической пирамиды, мы убеждались, что пирамида знаний - мертва»<sup>260</sup>.

С этими образами-символами, указывающими на членение пространства, связывается несколько сугубо символистских сюжетов, главными из которых являются сюжеты восхождения и нисхождения, которые парадоксально соединяются друг с другом. Так, погружение в первичный океан-хаос (нисхождение) одновременно оказывается первой ступенью «лестницы творчеств» (восхождение). Ср.: «<...> тогда нам начинает казаться будто некий образ посещает нас в глубине жизненного водоворота и зовет за собой; если мы последуем за зовущим образом – мы вне опасностей: искуc пройден; окончена первая ступень посвящения. Так начинается восхождение наше в ряде творчеств <...>»<sup>261</sup>.

Метафорическая модель, представленная в процитированных выше отрывках, пространственна. Она представляет собой следующий символический ландшафт: пирамида творчеств, пирамида познания, а между ними волны бушующего хаоса, который символизирует переживание. Поднявшись на вершину познания, человек должен «спуститься» и погрузиться в воду первичного хаоса, чтобы затем подняться на вершину пирамиды творчества. Это, по А.Белому, есть два вида посвящения, которые знаменуют познание истинного (пирамида познания) и ценного (пирамида творчества). Дальнейшее нисхождение обуславливает соединение этих двух вершин – истина и ценность сливаются в символическом единстве, и это единство по-новому освещает разные области человеческого знания (метафизику, психологию, гносеологию) как мосты между познанием и творчеством. Что касается пирамиды творчества, то здесь это единство реализуется в ряде эмблем-образов. Теургическое творчество – Лик Божества, религия – образ Софии Премудрости, эстетика – образ Аполлона и Диониса.

Так на латентном образном уровне возникает двойственный парадоксальный сюжет – нисхождения и восхождения, характерный для символистской поэзии. Этот сюжет прекрасно вписывается в общую «логику» развития мировоззрения А.Белого, где символ предстает как единство, которое снимает противопоставление не только между творчеством и познанием (теоретический уровень), но и между верхом и низом (образный уровень).

Во второй части книги «Символизм» метафор на порядок меньше, чем в первой. Тем не менее принцип аналогии между образом и понятием и здесь остается в силе. Если в первой части «Символизма» термины зашифровывались в художественных образах, а само развитие авторской мысли представало в сюжетных формах, восходящих к мифологическим сюжетам, то теперь в качестве такого кода выступают законы и формулы точных наук. Именно на

---

<sup>259</sup> Белый А. Указ. соч. С. 86-87.

<sup>260</sup> Белый А. Указ. соч. С. 111.

<sup>261</sup> Там же. С. 112.

такой аналогии базируются осевые идеи статьи «Принцип формы в эстетике». Так, закон сохранения энергии проецируется А.Белым на «закон сохранения творчества». Последующие формулы и аналогии (материал искусства как материя, скорость как фактор времени, энергия как энергия творчества и проч.) восходят к этой проекции, где «формальные законы эстетической символизации» отождествляются с «верховным законом теоретической физики»<sup>262</sup>. Возникает парадоксальная ситуация: *термины точных наук и художественные образы выполняют одинаковые семантические функции, служат материалом для аналогий, которые позволяют полнее и точнее выразить авторские идеи.*

Такая смена ориентиров связана с тем, что два раздела книги соотносятся с двумя различными исследовательскими установками. Первая часть – философско-теоретическая, поэтому художественные и мифологические образы лучше выражают мысли А.Белого; вторая часть – «техническая», поэтому А.Белый прибегает к терминологическому арсеналу точных наук. Однако в любом случае и образы, и термины точных наук служат А.Белому для выстраивания своих эстетических моделей. Думается, что эта установка имеет свои истоки в рассуждениях писателя о термине и образе как о двух полюсах мышления, которые он мастерски использует в своих статьях, в результате чего точные понятия метафоризируются, а «расплывчатые» эстетические понятия обретают твердую терминологическую базу.

Однако в некоторых статьях этого раздела возникают и образные аналогии. Так, в «Смысле искусства» появляется пространная развернутая аллегория, где художественный образ уподобляется горной вершине, склоны которой покрыты виноградником идей. Ср.: «Художественный образ уподобляется горе, склоны которой покрыты виноградником идей; здесь у склона выделывают вино новое – вино новой жизни; но не как вино даны здесь идеи: не прямо они получаются из образа; нужна работа претворения, понимания, угадывания со стороны лиц, воспринимающих искусство; <...>. Вершины же горы покрыты облаками эмоций <...> и только в разрывах облак сверкают нам ледяные вершины долга, способными, однако, стать кратером, выбрасывающим к небу столб огня <...>. Вот чему уподобляется истинный образ искусства – образ-символ»<sup>263</sup>.

В «Магии слов» противопоставление живого образного слова и слова-термина реализуется и на метафорическом уровне. Для его выражения А.Белый обращается к органической метафоре, уподобляя художественный образ человеческому телу<sup>264</sup>. Ср.: «<...> Слово-образ подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание»<sup>265</sup>.

---

<sup>262</sup> Белый А. Принцип формы в эстетике // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 185.

<sup>263</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 207.

<sup>264</sup> Возможно, что органическое понимание искусства у А.Белого восходит к эстетике немецкого романтизма, где предполагалось, что «принципы, действующие в природе, реализуются в искусстве в более чистом, более концентрированном виде» (Тодоров Ц.

Такое творческое слово есть слово воплощенное, слово-плоть, в то время как слово-термин есть костяк, скелет. Отношения между звуковой плотью и «костяком» (то есть между живым словом и термином) – это отношения динамические, подчиняющиеся ницшеанскому правилу «вечного возвращения». Так, эта динамическая модель может восходить к противопоставлению аполлонического и дионисийского начал, которое понято А.Белым в историософском ницшеанском ключе. Как процесс истории культуры как бы «колеблется» между варварским стихийным дионисийством (эпоха творчества) и рациональным аполлонизмом – так и жизнь слова проходит между этими двумя полюсами. Сначала живая речь воздвигается в ряде образов и мифов, затем, когда тьма природы побеждена ею, она обращается в термины и отрывается от жизни. Этим двум эпохам в жизни слова соответствуют эпохи творчества и вырождения. Затем цикл повторяется. Ср.: «Вырождение переходит в здоровое варварство; причины вырождения смерть слова живого; борьба с вырождением – создание новых слов; во все упадки культур вырождение сопровождалось особым культом слов; культ слова предшествовал возрождению»<sup>266</sup>.

В этой идее А.Белого заключена не только ницшеанская подоплека, но и некоторые представления «романтического языкознания», представители которого полагают, что человеческий язык проходит несколько стадий своего развития. Так, А.Шлейхер, опираясь на философию истории Гегеля, выделяет две стадии развития языка: стадию юности, творческую стадию, когда язык «растет» и развивается, и стадию старения, когда он распадается. А.Белый эти две стадии соотносит с двумя ипостасями слова: живое слово и мертвое слово-термин. Примечательно, что, описывая «жизнь слова», А.Белый использует органическую метафору, так же, как и А.Шлейхер, который, будучи представителем «натуралистической» ветви языкознания, уподоблял язык живому организму со всеми его стадиями развития.

Таким образом, теоретическая мысль А.Белого в книге «Символизм» находится между двумя полюсами – между образом и термином. При этом и образ, и термин, по сути выполняют одну, «метафорическую» функцию, которая базируется на абсолютном для мышления А.Белого принципе аналогии. Такое соединение задано самой логикой символа, который у А.Белого всегда выполняет медиальную соединительную функцию. Следовательно, писатель здесь не только на тематическом уровне рассуждает о символе и символизме – принцип символичности оказывается глубинным принципом архитектоники его книги.

**«Луг зеленый».** Следующая книга А.Белого, «Луг зеленый», отличается от «Символизма» своим импрессионистическим пафосом, что мотивирует и

---

Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. С. 200). Именно по этой причине философы-романтики для характеристики искусства используют органическую метафору.

<sup>265</sup> Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 436.

<sup>266</sup> Белый А. Указ. соч. С. 436.

обилие метафорики. Те ключевые метафоры-анalogии, которые в «Символизме» исполняли служебную функцию (иллюстрировали теоретические идеи автора), здесь часто оказываются «смысловыми» центрами статей и обуславливают логику движения мысли писателя. Яркие примеры таких «смыслопорождающих метафор» находим в первом эссе книги - «Луг зеленый».

В этой статье центральной оказывается не философско-эстетическая, но социальная проблематика: А.Белый рассуждает о структуре современного ему общества и о типах социального устройства. Эти рассуждения облачаются в метафорическую форму, при этом, говоря о социуме, писатель использует те же метафоры, которые были задействованы им в книге «Символизм» при анализе эстетических вопросов! Это свидетельствует о том, что *метафоры в его статьях выполняет не только функцию аллегорий и аналогий; метафоры у А.Белого близки к символам, ибо семантическая область их применения чрезвычайно широка, в разных контекстах они наделяются разной означивающей функцией. Этот феномен свидетельствует о генетической первичности метафорики по отношению к тем темам, которые они призваны «изобразжать».*

Так, например, в статье «Луг зеленый» появляется органическая и механистическая метафоры. Но если в «Магии слов» эти метафоры иллюстрировали противопоставление слова-термина и слова-образа, то теперь с помощью этой метафорической модели А.Белый разграничивает два типа общества. Ср.: «Или общество – машина, поедающая человечество, - паровоз, безумно ревуший, затопленный человеческими телами. Или общество – живое, цельное нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное Существо <...>»<sup>267</sup>.

В дальнейшем оппозиция органической и механической культуры, символически выраженная в образах Красавицы и Чудовища, оказывается движителем внутреннего сюжета статьи. При этом «означивающие» символы как будто бы отделяются от того, что они обозначают, и начинают играть практически самостоятельную роль. Это приводит к тому, что символика статьи начинает притягивать сходные мифологические и литературные сюжеты – так появляется сюжет об Орфее и Эвридике и гоголевской Катерине из «Страшной мести». Такое парадигматическое нанизывание разных сюжетов дает интересный семантический эффект: разноплановые символы, которые служат означающими исходной ситуации (противопоставление механической и органической культур), как бы показывают эту ситуацию с разных аспектов, углубляют ее понимание.

Органическая метафора в этой статье, как и в книге «Символизм», может выражаться в соположении человеческого тела и земли. Однако это древнее уподобление в «Луке зеленом» воплощается в гораздо более развернутом виде. Так, в статье обнаруживаются метафоры, которые по структуре представляют собой наложение двух концептуальных рядов, связанное с проекцией человеческой телесности на «телесность мира». Ср. об Айседоре Дункан: «В ее

---

<sup>267</sup> Белый А. Луг зеленый // Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 5.

улыбке была – заря. В движеньях тела – аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой»<sup>268</sup>.

Такого рода метафоры мифологичны по существу, поскольку они представляют синкретические смысловые единства, где человек, как завиток орнамента, вписан в мировую целостность. Эти метафоры находятся «в полной зависимости от мифологической семантики образа»<sup>269</sup>, это значит, что для их интерпретации необходим более широкий мифологический контекст. Здесь возникает вопрос: о каком мифе в данном случае может идти речь? Специфика семантики таких метафор и их структура свидетельствуют о том, что миф, лежащий в основе этой метафорической парадигмы, может восходить к архаической вегетативной мифологии, предполагающей тесную связь между растением и человеческим телом.

В реконструкции О.Фрейденберг вегетативный сюжет выглядит следующим образом: исчезновение (растение или бог растительности умирает, засыхает, срывается, уходит в чрево земли); страдание (уйдя в землю растение-бог становится жертвой и претерпевает страдания); поиск (другой герой отправляется на поиск умершего); обретение (вегетативное божество найдено и выходит на поверхность земли)<sup>270</sup>. Очевидно, что некоторые из мотивов этого сюжета появляются и в статье А.Белого, что позволяет говорить о ее скрытом символическом сюжете, который восходит к древнему растительному мифу.

Так, в статье возникает мотив, подтверждающий наличие растительной символики в образе Айседоры Дункан: мотивы разорванного тела и распятия, часто сопутствующие вегетативным мифам (ср., например, миф об Осирисе и Дионисе). В данном случае отчетливо проявляется дионисийско-христианская символика, которая «поддерживается» появлением вакхических мотивов в третьем фрагменте статьи: «Вспоминается время, когда под луной на зеленом лугу взвивались обнаженные юноши <...> Бархатно-красные, испещренные пятнами леопарды, ласково мяуча, скакали вокруг юношей»<sup>271</sup>. Обнаженные юноши, кружащиеся в танце, леопарды, растительная семантика – все эти признаки-атрибуты характерны для вакхических плясок.

Что же касается «заключительного» мотива вегетативного мифа («вегетативное божество найдено и выходит на поверхность земли»), то он в явном виде возникает в конце шестого фрагмента и может прочитываться как возвращение божества на землю в виде растения: «Белый камень, мне данный, прорастет благоухающими лилиями и розами. Я стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу»<sup>272</sup>. Примечательно, что мотив произрастания-оживления становится лейтмотивом в теоретическом творчестве А.Белого,

---

<sup>268</sup> Белый А. Указ. соч. С. 8.

<sup>269</sup> Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 122.

<sup>270</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 224-226.

<sup>271</sup> Белый А. Белый А. Указ. соч. С. 5.

<sup>272</sup> Белый А. Луг зеленый // Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 14.

достаточно вспомнить ключевую метафору воскрешения слова в «Жезле Аарона», где «Ааронов Жезл - процветет»<sup>273</sup>.

Миф об умирании-воскрешении (а также растительные метафоры, ему сопутствующие) выполняет в статье отнюдь не орнаментальную функцию. *Он системно связан с содержательно-тематическим планом работы*, ключевой темой которой оказывается воскрешение человека и общества к новой жизни: «Так преображается мертвенная жизнь общества в жизнь как вином озаренную жертвенной кровью любовного причастия»<sup>274</sup>. Таким образом, *растительный миф, скрытый в подтексте статьи, становится своеобразной «моделью» для теоретических рассуждений А.Белого, он их структурирует и центрирует вокруг главной темы*. Ключевым символом здесь становится лейтмотивный образ зеленого луга, задающий растительно-дионисийскую символику<sup>275</sup>.

Таким образом, в этой статье-зарисовке выстраивается парадигматический ряд образов-символов, каждый из которых оказывается смысловым центром того или иного фрагмента. Каждый такой образ восходит к одной центральной идее, но при этом «в деталях» они различаются между собой как разные варианты, связанные с одним смысловым инвариантом. Такая структура символики дает возможность А.Белому выстроить специфический символический сюжет статьи, который можно обозначить как *внутренний сюжет смены форм имени*. Изначальная мысль, предзаданная исходной оппозицией – противопоставление механического и органического начал и победа органического – здесь *не развивается, но воплощается* в разных образно-символических формах. Возникает своего рода «стоячий рассказ», который базируется на том, что центральная идея, как в зеркалах, отражается в разных образах и мифолого-литературных реминисценциях.

Импрессионистический пафос этой статьи связывается с синестетической метафорикой, обращение к которой, несомненно, мотивировано произведениями Н.Гоголя (где А.Белый особенно выделял метафоры такого рода). Так в его статье появляется «изобразительно-звуковая» метафора, соединяющая в себе зрительный и слуховой ряды. Ср.: «Есть несказанные лица. Есть улыбки невозвратные. Есть бархатный смех заликовавших о лазури уст. Есть слова, веющие ветром <...>»<sup>276</sup>. *Если в книге «Символизм» возможность такой метафорики была описана теоретически, через постулирование соединения разных видов искусств, то здесь А.Белый это соединение осуществляет практически.*

Таким образом, в этой статье метафоры выполняют не только функцию аллегории, как это было в «Символизме», они оказываются семантическим двигателем внутреннего сюжета. Из статуса означающего они переходят на

---

<sup>273</sup> Белый А. Жезл Аарона (о слове в поэзии) // Скифы. Сборник 1-й. М.: Книгоиздательство «Скифы», 1917. С. 212.

<sup>274</sup> Белый А. Луг зеленый // Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 14.

<sup>275</sup> Позже вегетативные метафоры такого рода были осмыслены на теоретическом уровне в «Глоссолалии», где они связывались с мифологическим соположением макрокосмоса и микрокосмоса.

<sup>276</sup> Белый А. Указ. соч. С. 9.



композиционный уровень и связывают в единое целое разные фрагменты текста.

Иногда в статьях А.Белого мы встречаем поэтические тексты, они могут принадлежать как самому автору, так и другим поэтам. Однако в любом случае стихотворения, включенные в текст статьи, обладают общей функцией: они служат своеобразной метафорической моделью, в которой воплощается теоретическая мысль автора. Так, в статье «Символизм» («Луг зеленый») появляется отрывок из стихотворения А.Белого «Жизнь» (входит в «Урну»):

*...бирюзовую волною  
Разбрызганная глубина.  
Своею пеною дневною  
Нам очи задымит она.  
И все же в суетности бренной  
Нас вещи смущают сны,  
Когда стоим перед вселенной  
Углублены, потрясены, -  
И отверзается над нами  
Недостижимый край родной  
Открытою над облаками  
Лазуревую глубиной.*

Метафоры этого стихотворения служат «означающими» для теоретических понятий статьи, поэтому его статус меняется, и оно получает метапоэтическое толкование. Теперь это не просто отдельный поэтический текст, но своего рода *метафорическая модель* ключевых идей статьи.

Для этого поэтического отрывка системообразующей идеей оказывается мысль о «вертикали мироздания», которая соединяет два разных космических уровня. Эта художественная мысль коррелирует с ключевой философской идеей статьи о двух образах природы (видимой и истинной).

Эта корреляция приводит к тому, что метафорам стихотворения А.Белый как бы приписывает конкретный философский смысл. Так, «небесный купол», фигурирующий в стихотворении, оказывается «границей представления», за этой границей обнаруживается подлинное «я». При этом мотив единения внешней и внутренней природы приводит А.Белого к развитию метафоры о небе, которая получает символический смысл: «<...> небо выросло из меня, а в небе образовалась земля, и на ней мой видимый образ. Видимая природа – мой сон; это бег облаков в голубом небе <...>»<sup>277</sup>.

Таким образом, А.Белый недаром выбрал именно *это* стихотворение для иллюстрации своих теоретических идей. Те метафоры, которые он подбирал к ним ранее, носили пространственный характер. Это стихотворение также построено на пространственной метафорике (небо, купол и проч.), именно поэтому оно прекрасно выполняет роль метафорической модели, как бы вмещающая в свое художественное пространство иной, «точный» смысл.

---

<sup>277</sup> Белый А. Символизм // Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 23.

Другим важным фактором обращения именно к этому тексту становится семантика его ключевых образов, главным из которых являются образы неба и моря (понимаемого как бездна). Эти образы трансформируются А.Белым в «двойную» метафору: «волна неба», чье семантическое развитие задействует смысловые потенции обоих рядов, небесного и морского. Эта метафора в контексте статьи нагружается иным, не художественным смыслом. А.Белый пишет, что «бирюзовая волна неба – вот подлинная природа жизни; природа видимости – пена на гребне этой волны». Как видим, художественный образ также аллегорически «разлагается» на составляющие и служит всего лишь «моделью выражения» для идеи о противопоставлении видимой природы природе истинной<sup>278</sup>.

Следовательно, само стихотворение становится развернутой метафорической аналогией, в которой «закодированы» авторские идеи. Примечательно, что эти идеи могут одновременно выражаться в образном и философско-теоретическом рядах, что указывает на то, что они, являясь своеобразными «константами», относятся к обобщенному уровню миромодели и в разных случаях могут репрезентироваться с помощью разных способов.

Иногда для иллюстрации своих теоретических положений А.Белый прибегает к мифологическим образам, которые выполняют такую же функцию, как и стихотворения, включенные в тексты статей: они являются своеобразными семиотическими моделями, которые позволяют «переложить» теоретические идеи в образную, наглядную формулу. Так, в статье «Символизм» возникает два мифологических образа, олицетворяющие собой два типа творчества: Гелиос и Орфей. Если Гелиос освещает в природе то, что уже дано, то Орфей вызывает в мир действительности «призрак», новый образ, не данный в природе.

Отношения между этими типами творчества строятся по закону компенсаторики. Первый путь, путь классиков, предполагает, что художник исходит от видимых форм, углубляется в их сущность и там прозревает истинную природу вещей. Однако в конечной точке этого углубления он осознает относительность любого образа природы и сталкивается с действительностью, которая не подчинена его творческому сознанию, эта действительность предстает перед ним как «грозный хаос».

Другой путь искусства предполагает иной, противоположный вектор движения: от своей души к природе. Однако и этот романтический путь завершается трагически: романтический произвол сокрушается законом необходимости.

Таким образом, классическое и романтическое искусства мыслятся А.Белым как две крайние точки, в каждой из которых художник испытывает свою трагедию творчества. Выход из этой дихотомии ясен – он заключается в символическом творчестве. Если классическое искусство ориентируется на слово, романтическое – на видимую природу (плоть), то для художника символиста предначертан третий путь – *слово, ставшее плотью*. И этот

---

<sup>278</sup> Белый А. Указ. соч. С. 23.

евангельский образ есть третья мифологема, которая снимает противоречие между Орфеем и Гелиосом.

«Арабески». В книге «Арабески» также сильно выражено метафорическое начало: основные философско-эстетические идеи А.Белого, обозначенные им в «Символизме», здесь развертываются в разнообразных метафорических системах. При этом образно-метафорический ряд относится к теоретическому, так же, как означающее относится к означаемому. Сам А.Белый в предисловии к «Арабескам» указывал на теоретическую «вторичность» идейного содержания этой книги по отношению к «Символизму» и подчеркивал, что в «Арабесках» он старается «не доказывать, а показывать», что влечет за собой «некоторую образность языка».

Однако базовые идеи «Символизма» в некоторых статьях обновляются и интерпретируются по-новому. Так, в статье «Театр и современная драма» главный теоретический вопрос – это вопрос о жизни мифа. Миф понимается А.Белым как воплощенная идея, реализация вымысла. «Образы вымысла, - пишет А.Белый, - как вампиры пьют кровь жизни – и вот они рядом с вами – Лир, Офелия, Гамлет! И вот актер, живой человек, загипнотизированный вымыслом, отдает ему свою личную жизнь, претворяясь в героя изображаемого действия. <...> Люди здесь становятся существами мифическими. Возносятся они, как боги, в лучах мифа»<sup>279</sup>.

Возможно, что А.Белого *драма интересует именно с позиции его излюбленной идеи воплощения слова в плоть, которая здесь трактуется как персонификация мифа в живом конкретном человеке*. Однако все эти мотивы, связанные с воплощением духовного начала в материальное, восходят к одному смысловому инварианту, лежащему в основании символистской модели мира: гармоническому соединению разных космических сфер по принципу энтелехии<sup>280</sup>.

Мотив воплощения мифического начала в человеке есть лишь частный случай инвариантного мотива воплощения Логоса в плоть, при этом такая воплощенная идея есть для А.Белого жизнь более ценная, «нежели данная нам жизнь». Это утверждение соотносится с базовым постулатом писателя о том, что творчество, которое понимается им как воплощение, более глубоко проникает в самую суть действительности (в книге «Символизм» эта идея была обоснована теоретически следующим образом: поскольку внешний мир есть лишь часть переживаемого внутреннего мира, постольку образы «внутренней природы» лучше выражают суть действительности). Именно поэтому драма выражает символическую суть искусства, понимаемую как претворение слова в

---

<sup>279</sup> Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 17.

<sup>280</sup> Воплощение здесь описывается в теоретическом ракурсе, однако позже в «Глоссолалии» и других своих произведениях А.Белый не просто *описывает* этот мотив, но *реализует* его. Так, в «Глоссолалии» звук, воплощаясь в те или иные мифологические образы, персонифицируется. Думается, что этот прием персонификации можно свести к «реализации аналогии» (реализация же метафоры есть лишь частный случай буквального понимания аналогии).

жизнь, а «драматическая поэзия, как в фокусе, собирает все лучи поэтического вымысла»<sup>281</sup>.

Воплощение мифа в живом актере вполне закономерно подводит А.Белого к очередному символистскому тезису о теургическом преображении жизни, понимаемом как слияние образа внешней природы с внутренней идеей и преобразование этого образа. Именно драма в силу своей художественной специфики и позволяет осуществить это слияние, драма – это настоящая действительность, расширенная музыкальным пафосом души.

Одна из базовых метафор статьи – атмосферная. Связываясь здесь с вертикальным членением мира, она появляется, когда А.Белый рассуждает о специфике драмы и показывает, что не только драма может пониматься как жизнь, но и жизнь как драма: «<...> и встань мы над сном, как подобает нам, людям, грозные тучи рока опоясали бы нам грудь, а чело наше, озаренное блеском, вознеслось бы в иную жизнь – живую жизнь. И черные тучи рока, окружающие наш сон, оказались бы белоснежными волнами мягкого поднебесного шелка, омывающими нашу грудь»<sup>282</sup>.

Эта развернутая метафора базируется не только на аллегорическом сопоставлении, в ней обнаруживается архаический остаток, связанный с представлением о некоем сакральном центре вселенной, с одной стороны, и с космологическим образом Первочеловека - с другой стороны. Примечательно, что оба мифологических мотива связаны с космологической семантикой вертикальной организации мирового пространства. Так первочеловек здесь становится «мировой осью», центром вселенной, а его телесность обретает отчетливый космологический смысл.

Этой вертикальной метафоре противостоит пространственная метафора ограниченного закрытого пространства, которое понимается А.Белым как тюрьма. И если теургическая драма есть преодоление рока, то сам рок интерпретируется как «узилище». Ср.: «В ту минуту, когда рок превращает вселенную только в тесную нашу тюрьму, художник отвертывается от тюрьмы, занимаясь в тюрьме какими-то праздными забавами. Эти забавы – художественное творчество. <...> Будет день, и художник бросит свой яростный снаряд в тюремные стены рока. Стены разлетятся. Тюрьма станет миром»<sup>283</sup>.

Как видим, здесь возникает еще одна важная для А.Белого метафора – метафора взрыва<sup>284</sup>. Искусство уподобляется снаряду, который разрушает

---

<sup>281</sup> Белый А. Указ. соч. С. 18.

<sup>282</sup> Там же. С. 19.

<sup>283</sup> Там же. С. 21.

<sup>284</sup> Эта метафора оказывается одной из лейтмотивных метафор творчества А.Белого. Связываясь с мотивом «расширения», на психофизиологическом уровне она, возможно, соотносится с постижением иного, «сакрального пространства» (см. анализ мотива «расширения» с этой позиции: Цивьян Т.В. Опыты «проживания» сжатого времени и пространства // В поисках «балканского» на Балканах. М.: Институт славяноведения РАН, 1999. С. 118-120). В этой связи понятно, почему Х.Шталь соотносит образ бомбы в «Петербурге» с оккультным «текстом» творчества А.Белого и трактует его как символ

«тюрьму рока». Сама метафора взрыва связывается А.Белым с рядом важных для него мотивов – и прежде всего мотивом расширения. Примечательно, что именно метафора взрыва и расширения, в отвлечении от ее теоретической аллегорической подкладки, реализовалась в «Петербурге», скрытый сюжет которого состоит в преодолении замкнутого в самом себе города, понимающегося как тюремное закрытое пространство. Весь этот набор метафорических образов и мотивов реализуется в следующем фрагменте статьи: «Эволюция и развитие форм искусства есть только полет неразорвавшихся снарядов от творческой руки до стен тюрьмы. <...> Формы искусства неудержимо стремятся расширяться, неудержимо, стремительно. Искусство должно здесь взорваться...»<sup>285</sup>.

Метафора взрыва здесь оказывается своеобразной моделью, которая как бы «ведет» мысль автора в статье. И дальнейшее ее развитие подчинено логике этой метафоры: сила искусства приравнивается взрывной силе, Ницше «извлекает динамит жизненного творчества из драмы» и оказывается «изобретателем взрывчатых веществ» и проч. Ср. также метафору взрыва, связанную с оппозицией «жизнь-искусство», в статье «Искусство», где взрыв представляет негативный вариант снятия этой оппозиции: «Творчество мое – бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, – бомба, брошенная в меня; удар бомбы о бомбу – брызги осколков, два ряда пересеченных последовательностей; осколки моего творчества – формы искусства; осколки видимости – образы необходимости, разрывающие личную мою жизнь»<sup>286</sup>.

В статье «Песнь жизни» во главу угла ставится проблема, уже решавшаяся в «Символизме» – проблема взаимоотношения жизни и творчества. А.Белый здесь снова утверждает примат творчества над познанием и заключает, что настоящая жизнь (в противоположность «туманной» видимости) коренится в творческом порыве. А поскольку жизнь современного человека подчинена мертвому механистическому познанию, оторвавшемуся от творческого истока, постольку настоящее творчество связано с удалением от такой мертвой механистической жизни. Суть истинной жизни таится в музыкальном ритме, в «духе музыки». И истинный новый мир, мир творчества создается в душе поэта.

Для того чтобы выразить этот космологический процесс А.Белый прибегает к ряду пространственных метафор: «Задача ритма, укрытого в творчестве, оборвать небо, раздавить землю: бросить небо и землю в пропасть небытия, потому что в душе художника новая земля и новое небо <...>»<sup>287</sup>. Это метафорическое осмысление последних целей искусства апокалиптично в своей основе: эсхатологическое разрушение старого мира и воздвижение на его

---

духовного потрясения (Шталь Х. Оккультные письма в романе Андрея Белого «Петербург»: заметки к генезису образа «бомбы» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 465-489). Об образе бомбы и мотиве взрыва см. также: Эткин А. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: НЛО, 1998. С. 392-394.

<sup>285</sup> Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 22.

<sup>286</sup> Белый А. Искусство // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 216.

<sup>287</sup> Белый А. Песнь жизни // Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 48.

обломках мира нового – в образах выражает идею А.Белого о создании нового типа теургического творчества. Эта развернутая метафора опирается на мысль писателя о том, что истинная жизнь, действительность таится в глубине души художника.

С эсхатологической метафорой вполне закономерно связывается космологическая. А.Белый уподобляет возникновение искусства – возникновению мира (ср. позже реализацию сходной мысли в «Глоссолалии»), в связи с чем в статье появляется специфическое выражение: «космогония искусств». Генезис искусства понимается А.Белым как «выпадение» из ночной стихии души, из хаоса, когда «океан ночи врывается в материк образов»<sup>288</sup>. Космологическая метафора указывает на понимание писателем искусства в жизнетворческом ключе: искусство творит живую жизнь, и этот процесс напоминает процесс создания мира.

Однако если учесть, что мир в мировоззренческой системе А.Белого равен миру души, то становится понятным, почему развитие искусства А.Белый в метафорическом ключе соотносит с развитием человеческой личности. Это тройное соотнесение – «мир – человек – искусство» - возникает в следующем фрагменте: «Тут распадается личность на дух (или ритм), душу (или свет, разложенный на цвета, то есть краску, где небо - палитра) и на тело; из тела выпала косность земли, отобразившись в творчестве, как зодчество и скульптура; из души выпало небо, свет и краска, то есть живопись; из духа выпала песня, распавшись на поэзию и музыку. Вырос мир искусств, - золотой ковер Аполлона над музыкальной бездной»<sup>289</sup>.

Космологическая метафора, обусловленная философской идеей А.Белого о слиянии внешнего мира и внутреннего, приводит к появлению другой метафоры, где человеческая душа и телесность, выражаясь пространственным образом, символизируют возникновение разных типов искусства. Ср.: «Под безобразным коростом жизни ритм жизни подслушал Ницше. Духом Диониса назвал он биение жизни; духом Аполлона – жизнь творческого образа. Оба начала оказались вне жизни, потому что жизнь перестала быть жизнью: оттого-то музыку мы можем определить только, как небо души, а поэзия облака этого неба: из неба выпадает облако, из ритма – тело: соединение ритма с образом. Символ слияния тела и души <...>»<sup>290</sup>. Как видим, человеческая душа, выраженная в пространственном образе вселенной («небо души»), соотносится с музыкой и поэзией, а слияние тела и души (а также всех других оппозиций, которые накладываются на эту бинарную пару) знаменует для А.Белого процесс символического единения разных онтологических уровней.

Эти же символические соотношения лежат в основе и другой развернутой метафоры, в рамках которой А.Белый проводит параллель между телом и космосом, проецируя ее на музыкальную тему: «<...> душа – вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли – небо; из бездны небесной рождались

---

<sup>288</sup> Белый А. Песнь жизни // Белый А. Арабески. М.: Мусaget, 1911. С. 48.

<sup>289</sup> Там же. С. 49.

<sup>290</sup> Там же. С. 53.

туманности с их солнцами, с их землями. Дух музыки опочил над хаосом; и был свет – день первый творения; и земля родилась из неба». При этом музыка, будучи основной движущей силой мироздания, связывается с апокалипсическими мотивами, так возникает развернутая метафора, где музыка уподобляется потопу, который должен смыть старый мир, а песня - ковчегу: «Потоп музыки, раскрывающий ныне все формы искусства, будет день: - он смывает старый мир: и песня здесь – ковчег, влекущий нас на волнах хаоса к новой творческой жизни»<sup>291</sup>. Так используя эсхатологическую метафору, А.Белый делает песню «первым днем мира искусств», из которой «выпадают» все другие формы искусства.

Сам процесс говорения связывается с разворачиванием космологического сюжета: слово находится между небом и землей, между музыкой и зримым образом. Ср.: «Когда говорим мы: это не облако, это – горный хребет, это – неведомый чертог невидимого града, мы притягиваем образы творчества к земле: здесь образы, удаляясь от музыки, становятся идеальнее, но, приближаясь к земле, они зрительно – видимо реальней <...> Здесь, как Адам, называем мы образы именами вещей. И образы фантазии населяют наш мир: так в искусстве начинается мифическое творчество: так в искусстве открывается вечная реальность <...>»<sup>292</sup>.

Таким образом, песня, включающая в себе музыку и слово, оказывается некоей «срединной землей», земным островом, омытым волнами музыки. Эта «срединность» положения песни между словом и музыкой объясняет, почему для А.Белого так важен этот жанр: он как бы «поддерживает» логику символистской модели мира, соединяющей разнородные начала так же, как песня соединяет музыкальную и словесную стихии. В этом смысле песня оказывается выражением символической связи между разными типами искусства, которая в метафорическом ключе прочитывается А.Белым как связь между разными уровнями мироздания, что опять же возвращает нас к ключевому метафорическому соотнесению человека, космоса и творчества. Ср.: «Теперь мы знаем, что душа и тело – одно, как знаем, что земля и небо – одно; но теперь уже мы знаем, что земля нашей души и небо плоти нашей – только творчество <...>»<sup>293</sup>.

Таким образом, А.Белый, используя космологическую метафору, создает свой собственный миф о песне, в основе которого лежат традиционные космологические и эсхатологические мотивы. При этом метафоризация здесь связывается не столько с отдельными образами, сколько с традиционным мифологическим сюжетом в целом. Эсхатологический сюжет со всеми составляющими его мотивами (старое состояние мира – разрушение – новое состояние мира) выступает в качестве «знака» для философско-эстетических мыслей А.Белого. Поэтому развернутая метафора – это не произвольный набор образов, в ней в качестве смыслового каркаса лежат традиционные мифы,

---

<sup>291</sup> Белый А. Песнь жизни // Белый А. Арабески. М.: Мусaget, 1911. С. 56.

<sup>292</sup> Там же. С. 57.

<sup>293</sup> Там же. С. 58.

которые А.Белый использует как «означающие» для своих теоретических идей. Возникает вопрос: почему А.Белый обращается именно к сюжетной схеме? Возможно, это связано с самой динамикой его мысли, которая предстает перед нами не в застывших, а в разворачивающихся формах, для выражения которой подходят динамические мифологические сюжеты.

С космологической семантикой у А.Белого часто соотносится и образ дерева, который указывает на вертикальную организацию мира. «Древесная» метафора для А.Белого выражает не только космологические смыслы (мировое древо как центр мира), но также и органическое начало, которое противопоставлено бездушному механицизму. Так, в статье появляется образ «древа жизни», которое становится очередной метафорической моделью для некоторых концепций писателя.

Стихийное начало, выраженное в образе Диониса, соотносится с древом жизни и хаосом. Взаимоналожение этих символических образов приводит к мифологическому соответствию, которое должно интерпретироваться в целостном теоретическом контексте: если Дионис приравнивается к древу жизни, то это значит, что древо жизни связано с музыкой, которая родилась из первичного хаоса. Таким образом, бриколажная логика мифологических соответствий оказывается «подосновой» теоретических рассуждений А.Белого. Именно поэтому связь категорий музыки, древесной семантики и дионисийского хаоса не столько доказывается, сколько *образно демонстрируется* через парадигматическое соположение образов и мотивов, относящихся к этим пластам. Ср.: «<...> недаром и Беттихер устанавливает за Дионисом образ души древесной: Дионис Дендрит; в еврейском символе (древо жизни) воскресает символ дионисийский: это значит: музыка вырастила древо жизни; недаром музыка – хаос, из которого по Якову Беме рождается Бог <...> И потому-то библейское древо жизни есть символический образ музыки»<sup>294</sup>.

## Резюме

1. Итак, символистская модель мира, предполагающая целостное понимание бытия, обуславливает в статьях А.Белого смешение художественного и научного стилей: теоретический и творческий методы становятся «взаимодополнительными» методами познания мира. Поэтому термины в работах А.Белого метафоризируются, вступают в разного рода символические соответствия и ведут себя как художественные образы. Художественные образы, напротив, становятся своеобразными моделями, которые наполняются «нехудожественным», «точным» смыслом.

2. Практически все метафорические аналогии, встречающиеся в работах А.Белого, встраиваются в некоторую семиотически целостную и пространственно воплощенную ситуацию (плавание, разрушение старого мира, создание нового мира и проч.), что приводит к появлению образного сюжета, который развертывается параллельно развитию той или иной авторской идеи.

---

<sup>294</sup> Белый А. Указ. соч. С. 54.



При этом в основных образах этого сюжета зашифрована конкретная терминологическая система той или иной статьи.

3. Наличие подобных семиотических ситуаций, выступающих в статусе означающих для теоретической мысли автора, позволяет вести речь не просто об отдельных метафорах, которые по принципу образной аналогии соотносятся с тем или иным термином, но о целостных метафорических моделях, включающих в себя множество образов-метафор, связанных друг с другом в рамках данного смыслового единства. В некоторых случаях в качестве метафорических моделей выступают стихотворения, включенные в тексты статей, и мифологические сюжеты. Таким образом, эти метафорические модели представляют собой своеобразные семантические «сценарии» в которых зашифровываются те или иные авторские идеи.

4. Главная структурная особенность метафорических моделей заключается в том, что они имеют отчетливую пространственную семантику. Именно поэтому их структурирование происходит по двум пространственным осям: горизонтальной и вертикальной. Вертикальная ось соотносится с метафорами, выражающими идею космоса и порядка, горизонтальная ось связывается с метафорами, выражающими идею первичного хаоса. Такая пространственная организация приводит к тому, что в статьях А. Белого появляются сюжеты восхождения и нисхождения, а также образы-медиаторы, которые должны нейтрализовать онтологическую бинарность мира (треугольник, пирамида, гора и проч.).

5. Таким образом, организация семантического уровня статей А. Белого напоминает организацию образно-пространственного уровня лирики символистского типа. Это сходство мотивируется общей логической структурой символистской модели мира, направленной на нейтрализацию любых противопоставлений. Как в символистской лирике снимаются оппозиции между верхней и нижней сферами бытия, так и метафорическое пространство философско-эстетических работ А. Белого оказывается внутренне цельным. Эту целостность обуславливают те же семантические средства, что и в символистской поэзии (метафоры, сюжеты восхождения и нисхождения, образы-медиаторы).

6. Метафорические модели выступают у А. Белого как самоценные смысловые единства. Так, *одна* метафорическая модель может соотноситься с *несколькими* ситуациями. В этом плане эти модели подобны означающим со множеством означаемых. Они представляют собой своего рода метафорические формулы, куда в качестве переменных подставляются разные идеи. Так, например, ситуация взрыва может моделировать столкновение искусства с действительностью, столкновение творчества и «рока», столкновение двух типов пространства. Следовательно, у метафорических образов в статьях А. Белого нет единого четко закрепленного значения. Один образ может обозначать множество разных явлений, что выводит его за пределы простой метафоры-анalogии и приближает к символу.

7. В некоторых художественных текстах аллегорическая функция той или иной модели «отпадает», и метафоры, освободившись от «служебного положения», выступают как эстетические единицы. Это свидетельствует о том,

что метафорические модели принадлежат к глубинному уровню картины мира автора. Или, говоря иначе, они оказываются «базовыми первичными концептами», которые, реализуясь у А.Белого в статьях и в художественном творчестве, каждый раз наделяются новыми смыслами.

8. Основные метафорические модели – геологически-ландшафтная, атмосферная, космологическая, эсхатологическая, растительная – связаны одним смысловым инвариантом, который можно обозначить как «создание новой вселенной». В этом смысле все метафорические модели объединяются в единую систему, в которой исключительно важен онтологический элемент. В статьях эта вселенная и все процессы, с ней связанные, выступают в статусе означающего, выражающего разные теоретические идеи автора, а в некоторых художественных текстах (например, в «Глоссолалии») эта вселенная, являясь моделью художественного пространства, оказывается эстетически самоценной.

### ГЛАВА 3. Поэзия А.Белого в координатах символистской миро модели

Если в философско-эстетических работах А.Белого символистская модель мира оказывается основанием его специфической *онтологии*, то в поэзии происходит воплощение этой модели мира в *художественном пространстве*. Это значит, что структура символистской модели мира, связанная с пониманием бытия как «единораздельной цельности», проецируется на пространственный уровень и организует его по принципу «триады».

В теоретических работах А.Белого триадичность соотносилась с наличием бинарных оппозиций, элементы которых должны слиться в «третьем» члене (символе, символизме, звуке, слове), в поэзии же она связывается с тем, что пространство делится на несколько противопоставленных друг другу сфер, оппозиция между которыми также должна быть снята.

Эта установка на преодоление пространственных границ обусловлена символистской идеей теургического синтеза, при котором разные типы пространства сливаются в единое целое. Примечательно, что этот синтез А.Белым мыслился в сугубо пространственных координатах, Ср.: «Человек, с точки зрения герметизма, живое соединение планет, которые сами по себе суть ставшие видимыми символы его духовного развития <...>. Все внешнее есть лишь отблеск внутреннего; все внутреннее поет в видимых мирах, которых объемлет пространство, потому что пространство (то и это) есть праматерь нашей души»<sup>295</sup>.

Как же происходит эта нейтрализация пространственных противопоставлений? Пространство в лирике А.Белого репрезентируется через несколько семантических парадигм, они на описательно-статичном уровне картины мира противопоставлены друг другу (поскольку закреплены за разными подпространствами). Эти пространственные парадигмы противопоставляются в ценностном аспекте по признакам «сакральный - профанный»<sup>296</sup>, что позволяет соотнести это противопоставление с сугубо символистским противопоставлением *мира действительности* и *мира видимости*. Но если в философско-теоретических работах эта базовая оппозиция была *предметом обсуждения*, то в поэзии она оказывается *принципом структурирования пространства*. Так, *сакральный верхний мир* включает в себя астральную сферу, а *профанный нижний мир* связывается с земной юдолейю.

В процессе развертывания стихотворных текстов противопоставленность этих сфер снимается за счет того, что в эту бинарную систему вводится элемент, выполняющий медиальную функцию снятия противоположностей.

---

<sup>295</sup> Spiritus <Белый А.> Семь планетных духов // Весы. 1909. № 9. С. 71.

<sup>296</sup> Ср. о моделирующей функции мифологических оппозиций: «<...> простейшее противопоставление высокого и низкого охватывает контрасты неба и земли, земли и подземного мира, частей тела, расположенных выше и ниже <...>. Имеется тенденция отмечать один полюс оппозиции позитивно, а другой – негативно» (Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 25).

Типология медиальных элементов в лирике А.Белого вписывается в общесимволистскую. Функцию медиации могут выполнять (1) *пространственные метафоры*; (2) *сюжеты и герой*, который, преодолевая границу между пространствами, соединяет их в единое целое; (3) *образы-медиаторы*, которые в традиционной мифологии несут миромоделирующую функцию (храм, гора и проч.).

Универсальным семантическим механизмом медиации становится метафора. Модель мира символистского типа, в силу специфики ее структуры, обладает сильным «метафорообразующим» потенциалом, который обусловлен фактом семантической медиации, снимающим внутри нее бинарные противопоставления. Метафора, по сути дела, также связывается с феноменом медиации, поскольку ее смысловая функция состоит в нейтрализации оппозиций между разными смысловыми сферами и объединении их новую целостность.

*Многие метафоры А.Белого в силу его онтологической устремленности носят пространственный характер*, они устанавливают связь между разными космическими уровнями. Означающее и означаемое метафорического знака у А.Белого относятся к разным пространственным парадигмам, поэтому образование метафоры предполагает наложение этих парадигм друг на друга и снятие оппозиции между ними, что и делает механизм метафоры одним из возможных способов семантической медиации.

Лирический герой также может играть роль «опосредующего» звена между двумя мирами. В поэзии А.Белого он, включаясь в систему лирического сюжета символистского типа, преодолевает границы между разными типами пространств. *При этом граница у А.Белого может преодолеваться с обеих сторон*<sup>297</sup>, что обуславливает появление двух частных типов сюжета: *восхождения и нисхождения*.

Что касается образов-медиаторов, то они в лирике А.Белого появляются преимущественно в символических пейзажных зарисовках, которые становятся «и местом, где разворачивается действие, и внутренним ощущением, с помощью которого познается действительность и собственное творческое “я” художника»<sup>298</sup>. И если герой, включенный в сюжеты восхождения и нисхождения, воплощает динамический аспект моделирования пространства символистского типа, то образы-медиаторы, напротив, связываются со статикой.

---

<sup>297</sup> «<...> Перегородка по своей онтологической структуре, - пишет А.С.Афанасьев о симфонии «Возврат», - допускает возможность ее прорыва и со стороны земной эмпирики, и со стороны трансцендентного мира» (Афанасьев А.С. Художественная концепция личности в повести Андрея Белого «Возврат» // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического ун-та. 2010. № 19. С. 12).

<sup>298</sup> Булыгина Н.А. Ландшафтная символика в романе Андрея Белого «Котик Летаев» // Вестник Тюменского государственного ун-та. 2008. № 1. С. 166.

## § 1. Идея онтологического синтеза в поэтическом мире А.Белого

«Золото в лазури». В книге А.Белого «Золото в лазури» на художественном уровне реализуется система символических соответствий, которая была теоретически обоснована в его философско-эстетической трилогии. *В основе поэтической семантики книги лежит представление о пространстве как о внутренне разделенной структуре, разные уровни которой должны быть соединены.* Это представление является семантическим инвариантом, который обуславливает главный конфликт поэтической книги А.Белого. В разных разделах книги этот конфликт воплощается на разном мотивно-образном материале, тем не менее можно выделить два основных типа его разрешения. Первый тип представляет собой *позитивное* разрешение конфликта - в этом случае герой достигает желаемого состояния синтеза. Второй тип – *негативное* разрешение конфликта – в этом случае попытка «соединить несоединимое» приводит к смерти героя.

*Позитивное разрешение базового конфликта.* Этот способ преимущественно представлен в стихах первого раздела книги. *Он включает в себя следующие элементы: бинарное пространство и герой, который, пересекая границу, стремится в иной идеальный мир. Как правило, этот способ воплощается в сюжете восхождения и соотносится с мотивом духовного просветления*<sup>299</sup>.

Так, в цикле «Бальмонту» возникает два пространственных образа, выражающих разные мировые сферы: образ неба и океана. Эти образы в теоретических работах трактовались А.Белым как верхняя и нижняя бездны, которые должны объединиться в акте символического познания-творчества. В этом стихотворении присутствует намек на такое символическое объединение: лирический герой воздевает руку к небесам, что может интерпретироваться как один из частных мотивов объединения двух бездн. Ср.:

*Но ты руку воздел к небесам  
и тонул в ликовании мира.*

*И заластил к нам  
голубеющий бархат эфира*<sup>300</sup>.

Мотив «руки, воздетой к небу» входит в систему медиальных образов и мотивов (примечательно, что в дальнейшем он неоднократно повторяется в поэзии А.Белого). Однако в других стихотворениях цикла в эту систему добавляется еще один «медиатор», в статусе которого выступает *поэт*.

---

<sup>299</sup> Л.Силард, анализируя мотив восхождения в творчестве А.Белого, отмечает, что мотив восхождения в его поэтическом мире фундаментален, он реализуется в мотивах пути, посвящения и полета, при этом «<...> процесс восхождения у Белого, вслед за учением Вл. Соловьева, представляет собой и космический путь повышения бытия, который реализуется как становление мировой самосознающей души <...>» (Силард Л. О символах восхождения у Андрея Белого. К постановке вопроса // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 21-22).

<sup>300</sup> Белый А. Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. С. 22. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

В соответствии с теорией символизма А.Белого предельной реализацией символа становится человеческая личность, понимаемая им как воплощенное слово («слово-плоть»). Являясь символическим соединением высшей и низшей сфер (духа и материи), человек (в данном случае - поэт) оказывается своеобразным «проводником между мирами»<sup>301</sup>, он обеспечивает целостность мироздания, именно поэтому в следующих стихотворениях цикла поэт становится пророком, проникающим сущность Вселенной:

*Поэт, - ты не понят людьми.  
В глазах не сияет беспечность.  
Глаза к небесам подними:  
с тобой бирюзовая Вечность.*  
(С. 23)

Так традиционная для русской классической литературы тема пророка, не понятого людьми, в контексте теоретической поэтики А.Белого обретает совершенно иные, символические обертоны. Примечательно, что сам поэт неоднократно указывал на то, что с точки зрения формы и содержания символизм не принес в литературу ничего нового: новизна символизма заключается в способе трактовки культуры - и действительно, в данном случае символизм выступает как новый метод интерпретации старых тем.

Позитивный способ разрешения базового конфликта, связанного с бинарностью символистского пространства, часто соотносится с мотивами *полета и плавания*. Символический сюжет соединения двух сфер пространства через эти мотивы особенно отчетливо представлен в цикле «Золотое руно», где мотивы полета и плавания<sup>302</sup>, снимают противопоставление между небом и землей.

Эта мотивная пара вписывается А.Белым в определенную мифологическую ситуацию (поиск аргонавтами золотого руна). Примечательно, что такой же метод использования мифа А.Белый демонстрирует и в своих теоретических работах, где развитие той или иной идеи часто выражается через мифологический сюжет<sup>303</sup>. Но если мифологический сюжет в статьях служит всего лишь аллегорической конструкцией, которая с помощью аналогии позволяет образно выразить мысль автора, то в стихотворениях функция сюжета меняется – со служебной на эстетическую. Так, если в трилогии А.Белого сюжеты плавания и полета, понимались аллегорически и обозначали ступени познания жизни, то здесь они

---

<sup>301</sup> Примечательно, что этот тип героя-проводника реализуется и в прозе Белого. См. об этом: Кук О. Летучий Дудкин: шаманство в «Петербурге» Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 220-228.

<sup>302</sup> Соположение мотивов полета и плавания в аргонавтических стихотворениях связано с тем, что Арго – это не только мифологический корабль, но и созвездие (см.: Силард Л. О символах восхождения у Андрея Белого. К постановке вопроса // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 40).

<sup>303</sup> Об общих принципах использования мифа в символистской поэзии см.: Григорьев А.Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Л.: ЛГПИ, 1975. С. 56-78.

обретают расширительное значение, и к ним возвращается вся эстетическая полнота их семантики:

*И, блеском объятый,  
светило дневное,  
что факелом вновь зажжено,  
несясь,  
настигает  
наш Арго крылатый.*

*Опять настигает  
свое золотое  
руно...  
(С. 25)*

Позитивный вариант разрешения базового конфликта появляется и в цикле «Жизнь», который входит в раздел «Образы». В первом стихотворении этого цикла возникают символические образы моря, мотив плавания и образы из солнечной парадигмы («янтарное вино»), которые активно использовались А.Белым в первом разделе книги. Таким образом, внутренний сюжет цикла может косвенно соотноситься с аргонавтическим мифом.

Второе стихотворение цикла представляет собой «антитезу», где представлена иная картина – лирический герой цикла постарел, «крылатая шхуна» («Арго»?) «утопала в тумане» - обетованная земля так и не была достигнута. В третьем стихотворении оппозиция между недостижимым небесным краем и грешной землей снимается неожиданным образом – герой возлагает надежду на потомков.

Символическая тема объединения двух уровней бытия появляется и в стихотворении «В полях», где возникает два типа пространства: небесное, связанное с солнцем, и земное, соотносящееся с темнотой и глубиной оврага. На этот раз объединение происходит с помощью мотива *нисхождения*.

*Солнца контур старинный,  
золотой, огневой,  
апельсинный и винный  
над червонной рекой.*

*От воздушного пьянства  
онемела земля.  
Золотые пространства,  
золотые поля.*

*Озаренный лучом,  
я опускаюсь в овраг.  
Чернопыльные комья  
замедляют мой шаг.  
(С. 41)*

На первый взгляд, это стихотворение представляет собой обыкновенную пейзажную зарисовку. Однако смысловая «аргонавтическая» дистрибуция его

ключевых образов (солнце, лучи, золотые пространства) свидетельствует о его символической глубине, тайном символическом коде<sup>304</sup>. Поэтому мотив нисхождения в овраг здесь может пониматься как нисхождение героя в земную глубину, «покидание солнца».

Это стихотворение по-своему уникально. Она являет собой один из немногих случаев, когда мотив нисхождения связывается с позитивным разрешением базового конфликта. Как правило, в поэзии А.Белого, этот мотив часто перерастает в лирический сюжет, который знаменует собой негативный способ нейтрализации главного символистской пространственного противопоставления.

**Негативное разрешение базового конфликта.** Это способ связывается со следующим сверхсюжетом: *поэт-пророк нисходит с высот, пытается приобщить «людей долины» к вечному, но не сумев этого сделать, погибает. При этом его смерть трактуется в христианском ключе – как крестная жертва, которая позволяет герою вернуться на свою небесную родину*<sup>305</sup>.

Все эти мотивы концентрируются в цикле «Вечный зов», который адресован Д.С.Мережковскому. Здесь *пророк*, покидая свою небесную родину и попадая в земную юдоль, становится шутком, дураком и сумасшедшим. Думается, что такое изменение ценностной перспективы соотносится с тем, что А.Белый рассматривает ситуацию нейтрализации двойственности мира с позиции «антитезы», что приводит к появлению мотива безумия. Однако само безумие здесь понимается в ницшеанском смысле, как «священное безумие», связанное с постижением запредельных миру сущностей<sup>306</sup>.

В цикле «Возврат» (раздел «Образы») этот негативный способ снятия ценностно-пространственной «разделенности» соотносится с мотивом *возврата*, который понимается как попытка героя «верхней сферы» вернуться к людям «низин». В этом цикле появляются все знаковые образы и мотивы, связанные с символистской моделью мира. Так, основная смысловая оппозиция, на которой базируется лирический сюжет цикла, – это противопоставление верхних сфер нижним. «Верхний мир» связывается с образом гор, «нижний мир» – с образом долины. На этом противопоставлении выстраивается лирический сюжет цикла.

В первом стихотворении герой вознесен на гору, которая является символом вертикального устройства мироздания и коррелирует с высшими

---

<sup>304</sup> Характерно, что сам Белый наделял овраг множеством символических смыслов. Ср.: «<...> овраг, угрожающий нам, есть обрыв, падение, гибель арийской культуры; и – в глубочайший овраг ожесточенно я сбрасывал камни, прислушиваясь, как они ударялись о каменистое... дно водотека; я сбрасывал камни борясь с востоком (смеетесь?)...» (Белый А. Записки чудака. Т. 1. Москва; Берлин: Геликон, 1922. С. 51).

<sup>305</sup> Мотив страдания и крестной смерти в ранней лирике А.Белого может быть связан с шопенгауэровским кодом (см. об этом подробнее: Севастьянова В.С. «Бездна» и «мир» в поэзии Андрея Белого (у истоков символизма) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2010. № 1-2. С. 188-194).

<sup>306</sup> Как заметил Д.Г.Розенталь, Ф.Ницше для А.Белого стал «личным философом», философию которого он воспринимал как своего рода «учебник». См.: Rosenthal V.G. Nietzsche in Russia: The Case of Merezhkovsky // Slavic Review. Vol. 33. № 3. P. 431.



небесными духовными сферами. Здесь «вознесенный» герой готовится к инициации-приобщению существ нижних сфер («Мои друзья упали с выси звездной») к мистическому «солнцу».

Во втором стихотворении цикла («На пир бежит с низин толпа народу...») процесс приготовления к «солнечной» инициации, которое должно произойти через вкушение самого солнца, продолжается. В третьем стихотворении цикла («В очах блеснул огонь звериной страсти...») солнце людьми разрывается на части, выступая тем самым в роли «страдающего» бога.

В основе этого лирического сюжета лежит солярный миф о суточном цикле солнца. Однако он выполняет здесь служебную функцию, оказываясь означаящим для символистского *сюжета возврата*, понимаемого как соединение верха и низа. Тем не менее чаемого слияния тезы и антитезы в этом цикле не происходит: евхаристия, вкушение тела божества, обнажает звериную природу людей долины, поэтому в данном случае символический сюжет завершается негативно.

Негативный способ нейтрализации главного символистского противопоставления часто соотносится с мотивом *крестной смерти* героя. Этот вариант лирического сюжета представлен преимущественно в стихах раздела «Багряница в терниях». Лирический герой этого раздела предстает как страдающий пророк, и соединение двух сфер бытия происходит только через его смерть. Примечательно, что с наибольшей полнотой этот трансформированный вариант лирического сюжета также разворачивается в *циклах*, что позволяет автору показать динамику его развития. Так, цикл «Возмездие», посвященный Эллису, открывается стихотворением, жанр которого можно обозначить как «символический пейзаж». Горы в семантической системе А.Белого выполняют медиальную функцию, они указывают на пограничную ситуацию соединения неба и земли (которое должно пониматься в системе символических соответствий как соединение разных сфер космоса). Следовательно, образ пророка, блуждающего в горах, может прочитываться как образ человека, путешествующего между мирами, в поисках чаемого синтеза. Ср.:

*Пусть вокруг свищет ветер сердитый,*

*облака проползают у ног.*

*Я блуждаю в горах, - позабытый,*

*в тишине замолчавший пророк.*

<...>

*Великан, запахнувшийся в тучу,*

*как утес, мне грозитя сквозь мглу.*

*Я кричу, что осилю все кручи,*

*не отдам себя в жертву я злу.*

(С. 97)

Эта идея акцентируется во втором стихотворении, где появляется мотив *восхождения*, понимаемого как преодоление хаоса. Восхождение и хаос здесь становятся элементами-мотивами базового сюжета А.Белого; говоря иначе, они относятся к разным семантическим группам, появление которых мотивировано самой логикой символистского пространства. Снятие оппозиции между верхом

и низом в этом стихотворении невозможно, так как «спящие» (те, кто находится внизу) к символистскому синтезу не готовы. Ср.:

*И все выше и выше всхожу я.  
И все легче и легче дышать.  
Крутизны и провалы минуя,  
начинаю протяжно взывать.*

<...>

*И опять я подкошен кручиной.  
Еще радостный день не настал.  
Слишком рано я встал над низиной,  
слишком рано я к спящим воззвал.*  
(С. 97-98)

Невозможность соединения разных сфер космоса приводит к страданиям лирического героя и его крестной смерти, которая здесь может быть интерпретирована как негативное достижение желаемого синтеза, на что указывает мотив приобщения героя через смерть к «иному». Именно поэтому романтический образ непонятого пророка здесь необходимо рассматривать в сугубо символистских аксиологических координатах. Связываясь с символистским типом пространства, он частично теряет свой «классический» смысл и оказывается символом соединения разных уровней мира.

Эта же символистская оппозиция, связанная с мотивами непонятости и крестной смерти героя, возникает в цикле «Безумец», где мировоззренческое противопоставление двух пространственно-ценностных сфер обуславливает его субъектную организацию. Так, в первом стихотворении дается точка зрения самого лирического героя, образ которого соотносится с мотивно-образной парадигмой раздела «Золото в лазури» (золотой цвет, огонь, заря). Ср.:

*«Вы шумите. Табачная гарь  
дымно-синие стелет волокна.  
Золотой мой фонарь  
зажигает лучом ваши окна.*

*Это я в заревое стекло  
к вам стучусь в час вечерний.  
Снеговое чело  
разрывают, вонзаясь, иглы терний.*  
(С. 99)

Лирический субъект, как и в предыдущем цикле, предстает как страдающий герой, чей облик соотносится с обликом Христа. Однако на этот раз герой обитает не в мире «духовных вершин» и неба, он спускается на землю - так мотиву восхождения в предыдущем цикле противопоставлен мотив нисхождения в цикле «Безумец». Однако в обоих случаях лирическое действие происходит в рамках одних и тех же пространственных координат, заданных символистским видением мира. «Профанный мир» в этом цикле связывается образом кабака, который, как известно, в русской культурной картине мира соотносится с демоническими силами хаоса. При этом соположение разных пластов бытия приводит к соседству стилистически и семантически

разнородных образов, что, в свою очередь, обуславливает появление в тексте своеобразной романтической иронии. Ср.:

*«<...> Отворяют. Сквозь дымный угар  
задают мне вопросы.  
Предлагают, открыв портсигар,  
папиросы.*

*Ах, когда я сижу за столом  
и, молясь, замираю  
в неземном,  
предлагают мне чаю...*

*О, я полон огня,  
предо мною виденья сияют...  
Неужели меня  
никогда не узнают?..»  
(С. 99)*

Во втором стихотворении предлагается совершенно иная точка зрения – взгляд обывателя, человека, который принадлежит к «земной сфере». Такая смена перспективы превращает пророка в безумца. Ср.:

*«Се дарует нам свет  
Искупитель,  
я не болен, нет, нет:  
я - Спаситель...»*

*Так сказав, склонил  
он свой лик многодумный...  
Я в тоске возопил:  
«Он – безумный».  
(С. 100)*

Думается, что раздвоение образа пророка связано с символистской моделью мира, которая состоит из двух пространственных и аксиологических уровней. В зависимости от положения «лирического наблюдателя» в этой системе координат субъект стихотворений такого рода предстает то как пророк, то как безумец – что, однако, не отменяет внутренней целостности этого образа, который, по А.Белому, должен (в силу своего «срединного» положения между мирами) знаменовать гармонический синтез. Тем не менее в цикле «Безумец» снова возникает негативный вариант снятия базовой оппозиции, поэтому вполне закономерно, что третье стихотворение заканчивается смертью героя.

В разделе «Багряница в терниях» представлен еще один вариант завершения символистского сюжета. Пророк соотносится не с Христом, а с Вельзевулом, а сам факт избранности подвергается сомнению. Такую лирическую ситуацию обнаруживаем в стихотворении «Жертва вечерняя». Пророк в этом тексте также входит в «закатологическую» парадигму солнечных и небесных образов, на что указывает его связь с огнем:

*Стоял я дураком*

*в венце своем огнистом,  
в хитоне золотом,  
скрепленном аметистом...*

<...>

*На западе сиял,  
смарагдом окаймленный,  
мне палевый привет  
потухшей чайной розы.*

(С. 101)

Однако и здесь избранность лирического субъекта ставится под сомнение – она оказывается искушением: «“Будь проклят, Вельзевул - / лукавый соблазнитель <...>”» (с. 101).

Негативный способ разрешения базового конфликта возникает и в цикле, адресованном А.Блоку. Так, в первом стихотворении снова появляются образы гор и атмосферно-астральные мотивы, с которыми связывается образ лирического героя. В дополнение к этому в цикле возникает мотив восхождения на вершины, жест воздетой к небу руки, мотив звучания рога, который в аргонавтическом мифе А.Белого обозначает «призыв к отлету». Однако этот сюжет здесь развивается в негативном ключе, о чем свидетельствует мотив крестной смерти в финальном стихотворении цикла. Смерть здесь, как и в предыдущих циклах, соотносится с мотивом нисхождения пророка из заоблачных сфер на землю:

*О, приблизься ко мне –  
распростертый, в крови,  
я лежу у подножия гор.  
Зашатался над пропастью я  
и в долину упал, где поет ручеек.  
Тяжкий камень, свистя,  
неожиданно сбил меня с ног –  
тяжкий камень, свистя,  
размозжил мне висок.  
Среди ландышей я –  
зазявший, кровавый цветок.  
Не колышется больше от мук  
вдруг застывшая грудь.  
Не оставь меня, друг,  
не забудь!..*

(С. 105)

Как видим, смерть здесь понимается не только как конец земного существования (со всеми сопутствующими смыслами), но как «возврат» (ср. название одноименной симфонии и цикла). Включение смерти в парадигму «астральных» и огненных образов, которые воплощают духовный мир, придает им зловещую семантическую окраску. Ср. в стихотворении «Одиночество»:

*Уста мои кровавый огонь сожжет.  
Боюсь огня... вдали, над тополями  
двурогий серп вон там горит огнями*

*среди онемело-мертвенных вершин.  
Туман спустился низко.*

*Один, один,  
а смерть так близко.  
(С. 106)*

Негативный тип нейтрализации базовой пространственной оппозиции связан также с апокалипсической тематикой некоторых стихотворений А.Белого (что, кстати, вполне закономерно - с учетом апокалипсических метафор в его теоретических статьях, которые призваны были выражать создание новой модели бытия по символическим принципам). Особенно отчетливо апокалипсическая тема звучит в стихотворении «Священные дни». Здесь появляется мотив символического соединения двух пространственных сфер, которое на этот раз реализуется в образах внутреннего пространства дома и внешнего пространства, воплощающегося в образе вечности, стучащейся в окно. Соединение этих пространств знаменует наступление роковых дней Второго Пришествия. На внутреннюю связь этого мотива с символистским сюжетом указывают образы, которые фигурировали в «пророческих циклах»: мотив «взывающего голоса» (который соотносится с иным пространством), образ воздетых горе рук. При этом в стихотворении реализуется сюжет нисхождения небесных сфер на землю, что вполне закономерно влечет за собой семантику смерти, которой пронизан его текст.

**Образы-медиаторы.** В некоторых стихотворениях А.Белого в качестве связующего звена между двумя сферами реальности используются образы-медиаторы. В «Золоте в лазури» к числу таких медиальных образов можно отнести образы гор, которые указывают на вертикальное членение пространства и одновременно на его внутреннюю целостность (так, лирический герой книги спускается с гор, поднимается на горы и проч.). Однако в некоторых стихотворениях медиальные образы не привязаны к лирическому сюжету, они включаются в статичные символические зарисовки. К таким медиальным образам относится образ храма, который входит в парадигму других пространственных образов, связанных с ценностной вертикалью (гора, пирамида и проч.).

В философской трилогии А.Белого основная функция этих образов связывалась со способностью символа соединять высшую и низшую сферы бытия. В лирике же храм оказывается семантическим вариантом «мировой оси», которая не только центрирует пространство, но и соединяет разные «этажи» мироздания<sup>307</sup>. Так, например, медиальная функция храма в стихотворении «Во храме» реализуется в снятии противопоставления между тьмой и светом, которое в контексте философских исканий А.Белого может пониматься как просветление и одухотворение темной материи бытия:

---

<sup>307</sup> Ср. анализ храма как медиального образа: Акимова Л.И. Лестница в небо. Идея храма на Востоке и в Греции // В поисках «ориентального» на Балканах. Античность. Средневековье. Новое время. М.: Институт славяноведения РАН, 2003. С. 31-34.

*Толпа, войдя во храм, задумчивей и строже...  
Лампад пунцовых блеск и тихий возглас:  
«Боже...»*

*И снова я молюсь, сомненьями томим.  
Угодники со стен грозят перстом сухим,*

*лицо суровое чернеет из киота  
да потемневшая с веками позолота.*

*Забил поток лучей расплавленных в окно...  
Все просветилось вдруг, все солнцем зажжено:*

*И «Свете тихий» с клироса воззвали,  
и лики золотом пунцовым заблестали.*

*Восторгом солнечным зажженный иерей,  
повитый ладаном, выходит из дверей.  
(С. 36-37)*

На первый взгляд, это стихотворение представляет собой импрессионистическую «зарисовку», однако в контексте поэтической семантики А.Белого, где световые и солнечные образы маркируют сакральную пространственную сферу, стихотворение обретает неожиданную глубину: солнце соотносится с верхней духовной областью мира, поэтому церковные образы, попадая в эту «структуру значения», расширяют свое семантическое поле.

Итак, в «Золоте в лазури» возникает особая, сугубо символистская архитектоника пространства, связанная с бинарной структурой модели мира и последующим снятием этой бинарности. А.Белый разрабатывает разные способы разрешения этого внутреннего семантического конфликта, который «проходит» через все тексты книги<sup>308</sup>.

---

<sup>308</sup> Такая системность связывается с общими принципами организации поэтического мира А.Белого. Н.А.Кожевникова в фундаментальном исследовании, посвященном поэтическому языку писателя, замечает, что «А.Белый стремился строить художественное произведение как систему, организованную принципом соответствия, который охватывал бы все уровни произведения, вплоть до графики», эта «взаимопроницаемая система» предполагает «отсутствие случайности, функциональное тождество разноуровневых средств и сходство или тождество определенных приемов по отношению к явлениям разных уровней» (Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. С. 6). О способах выстраивания этой системы см. также: Кожевникова Н.А. О роли лейтмотивов в организации художественного текста // Стилистика художественной речи. Саранск: Изд-во МГУ, 1979. С. 40-60. Возможно, что такая семантическая усложненность характеризует символистскую поэтику в целом, что приводит к доминированию в символизме жанра поэтической книги (см. об этом Богомоллов Н.А. Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Богомоллов Н.А. Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 17-31).

*Первым способом* нейтрализации исходного пространственного противопоставления становится герой и медиальный сюжет, с ним связанный. Здесь А.Белый предлагает два типа сюжета: позитивный и негативный. В первом случае через медиальный мотив полета-плавания герой достигает желаемого состояния, во втором случае бинарность снимается через смерть, которая в таком парадигматическом контексте также может пониматься как освобождение и конечное объединение человека с миром. Однако два типа снятия оппозиции, «негативный» и «позитивный», не разделены непроходимой границей, напротив, они объединяются в высшее семантическое единство (поскольку оба типа все-таки нейтрализуют онтологическое противопоставление верха и низа), и их семантика часто «интерферирует» (именно поэтому смерть, особенно в последующих поэтических книгах А.Белого, понимается приобщение к вечности).

Что касается мотивов восхождения и нисхождения, то здесь следует отметить достаточно строгую распределенность двух моделей движения, которые выражаются через эти мотивы. Первый тип движения связывается с восхождением к верхней сфере бытия, он соотносится с позитивным решением базовой символистской оппозиции, именно с этой моделью связывается аргонавтический миф А.Белого, который оказывается хронологически первым вариантом воплощения глобального символистского сюжета. Второй тип движения реализуется в сюжете нисхождения, он мотивирует негативное развитие базового сюжета, который заканчивается сумасшествием и крестной смертью героя. Тем не менее сама структура мира остается прежней, меняется только лишь положение лирического субъекта в системе пространственных (следовательно, - и ценностных) координат, что связано с разными типами преодоления границы между мирами.

*Второй способ* нейтрализации базового конфликта связывается с образами-медиаторами, входящими в «вертикальную» парадигму. Мифологическая семантика этих образов заключается в том, что они, выполняя функцию некоей мировой оси, структурируют мироздание. У А.Белого к таким образам относятся прежде всего образы гор и храма. Если образ гор в книге часто выступает в связке с лирическим героем (который либо восходит на гору, либо спускается с гор), то образ храма не связывается с сюжетом восхождения-нисхождения, он дает статичную картину бытия, разделенного на разные уровни.

*Третьим способом* объединения разных онтологических пластов становится механизм метафоры, который по принципу подобия соотносят разные пространственные уровни. Однако в «Золоте в лазури» этот способ наименее используется А.Белым. Как правило, здесь происходит метафорический перенос свойств астральной сферы на сферу нижнего мира. Так, мотивы блеска, лучезарности, «червонности», входящие в «огненную» парадигму, которая соотносится с астральной сферой – могут также выступать в статусе эпитетов, которым наделяются сугубо земные явления.

«Пепел». В предисловии к следующему сборнику стихотворений, «Пеплу», А.Белый закладывает основные вехи его понимания. Примечательно,

что, рассуждая о смене ценностных ориентиров, он указывает, прежде всего, на изменение концепции художественного пространства своей книги, которое трактуется им как связующий элемент, объединяющий стихи сборника в единое целое: «В предлагаемом сборнике собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы, в свою очередь, связаны в одно целое: целое – беспредметное пространство <...>» (с. 114).

**«Россия».** Базовый символистский сюжет, связанный со структурой символистской модели мира, в «России» радикально трансформируется: в этом разделе А.Белый сосредоточен на «антитезе». *Говоря иначе, он показывает пространство, лишенное ценностной вертикали, теперь его лирический герой движется не вверх (или вниз), как это было в «Золоте в лазури», но по горизонтальной прямой.*

Смена пространственных координат коррелирует с радикальным изменением смысловой структуры стихотворений. Так, мотивно-образная система этого раздела семантически противопоставлена мотивно-образной системе «Золота в лазури». В «России» происходит либо пародическое снижение ключевых лейтмотивных образов первого сборника, либо же они подменяются своеобразными контекстуальными антонимами.

Новая модель «плоского» пространства реализуется в ключевом для раздела образе бескрайних российских полей. «Поля», «раздолье», «равнины», «даль» - вот семантическая парадигма, связанная с пространством антитезы. Все эти образы наделяются А.Белым семантикой смерти и хаоса, они соотносятся со «злой оторопью», кабаками, холодом, голодом, ночью, лихим разгулом (ср. стихотворения «Отчаянье», «Деревня», «Арестанты», «Бурьян», «Осинка», «Русь», «Родина» и др.). При этом «русское поле» «Пепла» трактуется как своеобразная антитеза горным вершинам «Золота в лазури», которые в рамках базового символического сюжета связываются с высшей сферой бытия.

Семантика ключевых образов указывает на то, что *в пространстве антитезы мотивы восхождения и нисхождения сменяются принципиально иной моделью движения - движением по плоскости.* Так в сборнике появляется целый ряд мотивов, связанных с разнообразными дорогами (железная дорога, шоссе и проч.)<sup>309</sup>. Особенный интерес здесь представляет образ поезда, который в мире антитезы является своеобразным субститутом корабля («Арго»). Если корабль в «Золоте в лазури» соединял два разных типа пространства, то поезд движется по прямой, которая уходит в бесконечность. Ср., например, этот мотив в стихотворениях «На рельсах», «Из окна вагона», «Телеграфист», «В вагоне», «Станция».

Пространство, лишенное своей вертикальной оси, также лишается и высокого ценностного смысла, который был с нею связан, оно становится бесприютным, бесконечным и, в конечном счете, бессмысленным. Всё это

---

<sup>309</sup> Образ дороги здесь, несомненно, включается в «русскую картину мира», где он концептуализируется и превращается в образ-символ (см. об этом: Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX – XX вв. М.: Индрик, 2003).



мотивирует в появлении в этом сборнике мотива «вечного повтора», бессмысленного круговорота бытия<sup>310</sup>.

Мотив повтора в «Пепле» противопоставлен мотиву возврата, который был связан с аргонавтическим пространством первого сборника А.Белого. Там возврат понимался как своеобразный вариант «вечного возвращения» и на ценностном уровне, связываясь с вертикальным членением мира, он соотносился с воссоединением разных сфер мира через образ пророка, который, покорив духовные вершины, спускается в «низины» к людям. Мотив повтора в «Пепле», напротив, сопоставляется с «плоскостной», «горизонтальной» миромоделью, из которой элиминирована символическая ценностная ось. И если возврат связывался с образом пути, у которого есть определенная цель, то повтор соотносится с бесцельным движением в плоском, лишенном ценностного измерения мире. Ср. в «Деревне»:

*С огородов над полями  
Взмается лоскут.  
Здесь встречаются дни за днями:  
Ничего не ждут.*

*Дни за днями, год за годом:  
Вновь за годом год.  
Недород за недородом.  
Здесь - немой народ.*  
(С. 117)

Иногда мотив повтора соотносится с мотивом «прямого» пути по плоскости, и здесь возникает парадоксальный образ «рокового кольца», в которое попадает герой, движущийся в этом бесструктурном и безграничном пространстве. Так, этот образ появляется в стихотворении «Шоссе», лирический герой которого идет по дороге:

*Сплетается сумрак крылатый  
В одно роковое кольцо.  
Уставился столб полосатый  
Мне цифрой упорной в лицо.*  
(С. 118)

Так ницшеанское «вечное возвращение» в пространстве антитезы оказывается «дурной бесконечностью», дороги свиваются в кольцо, и единственным выходом из этого бессмысленного круговорота жизни оказывается смерть. Смерть в «Пепле» трактуется А.Белым не как снятие границы между верхним и нижним миром, но как простое прекращение

---

<sup>310</sup> Примечательно, что пространство антитезы в своих ценностных основах оказывается общим для символистов – здесь достаточно вспомнить хрестоматийное стихотворение А.Блока, где появляется модель бессмысленного круговращения мира (см. анализ темы повтора в этом стихотворении: Лихачев Д.С. Из комментария к стихотворению А.Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Советский писатель, 1981. С. 166-173).

существования. Смерть здесь оказывается такой же бессмысленной, как и жизнь, поэтому мотив мученической крестной смерти, который неоднократно возникал в сборнике «Золото в лазури» здесь заменяется мотивом самоубийства. Примечательно, что если в первой книге герой, несущий благую весть, оказывается пассивной жертвой, который гибнет от рук людей, то здесь герой сам накладывает на себя руки, чтобы прекратить бесконечный и бессмысленный путь. Ср., например, в стихотворении «На рельсах»:

*Ужели я в жалобах слезных  
Ненужный свой век провлачу?  
Улегся на рельсах железных,  
Затих: притаился – молчу.*

(С. 119)

«Станция»:

*И он на шпалы прынул  
К расплавленным огням:  
Железный поезд грянул  
По хряснувшим костям...*

(С. 125)

В пространстве антитезы разворачивается лирический сюжет побега, противопоставленный сюжету поиска первой книги. Ср. в стихотворении «Каторжник»:

*Бежал. Распростился с конвоем.  
В лесу обгадила земля.  
Он крался над вечным покоем,  
Жестокою месть утоля.*

(С. 126)

«Каторжные» мотивы, характерные для русских песен, в контексте поэтической семантики А.Белого обретают неожиданный символический подтекст: побег трактуется как бесплодная попытка выйти за пределы бессмысленного бытия, лишённого ценностного «высокого» измерения. Финал у этого сюжета вполне закономерен: герой стихотворения погибает, утонув в реке. Однако лирический сюжет побега может иметь и иное завершение. Так в «Пепле» появляется мотив бесшабашного и отчаянного разгула, который противопоставлен радости обретения иного бытия (пусть и через смерть) в книге «Золото в лазури». Русский разгул здесь связывается с мотивом тоски и бесконечной дороги. Ср. связь дороги и разгула в стихотворении «Бурьян»:

*Вчера завернул он в харчевню,  
Свой месячный пропил расчет.  
А нынче в родную деревню,  
Пространствами стертый, бредет.*

<...>

*Ждут: голод да холод - ужотко;  
Тюрьма да сума - впереди.  
Свирепая, крепкая водка,  
Огнем разливайся в груди!*

(С. 129-130)

Особенно явно связь дороги без цели и пьяного отчаянного веселья проступает в цикле «Осинка», где появляется паломническое путешествие, заканчивающееся в «лихих местах». Примечательно, что первые стихотворения этого цикла как будто указывают на базовый символистский сюжет «Золота в лазури»:

*«<...> Господи-боженька,  
Ныне сим посохом  
Окропляю пространства:  
Одеваю пространства:  
В золотые убранства <...>»*  
(С. 134-135)

Сам образ посоха, ключевой символ стихотворения, может трактоваться как намек на вертикальную организацию мира. Однако посох и осинки «приводят» пьяницу к кабаку. В пространстве антитезы, которое лишено ценностной вертикали, такой финал вполне закономерен. Поэтому жест поднятых к небу рук, который знаменовал в первой книге надежду лирического субъекта на символический синтез, здесь заменяется беспорядочной пьяной жестикуляцией:

*Кружится,  
Пляшет, -*

*Руками своими  
Сухими,  
Колючими машет.*  
(С. 136)

Символический жест воздетых к небу рук претерпевает инверсии и в других стихотворениях «Пепла». Так, например, в стихотворении «Бурьян» к небу поднимает «руки-стебли» бурьян, который в «Пепле» становится знаком косматого хаоса:

*Вон там: - его возгласам внемлет  
Жилец просыревших полян -  
Вон: - колкие руки подьмлет  
Обсвистанный ветром бурьян.*  
(С. 129)

Эта же семантическая связка дороги и кабака возникает в «Песенке комаринской», где к ней прибавляется еще два важных мотива, блуждания и кривого пути:

*Засигает он в кабак кривой дорожкой;  
Загаторит, засвистит своей гармошкой:*

*«Ты такой-сякой комаринский дурак:  
Ты ходи-ходи с дороженьки в кабак»*  
(С. 137-138)

Все эти мотивы и образы сплетаются в единую семантическую систему в стихотворении «Телеграфист», где мотиву бессмысленности бытия, которое трактуется как вечное повторение, сопутствуют мотивы горизонтального

движения в пространстве (мотив путешествия на поезде и образ ямщицкой тройки). Ср.:

*Служебный лист исчертит.*

*Руками колесо*

*Докучливое вертит,*

*А в мыслях - то и се.*

<...>

*Вагон, тюки, брезенты*

*Да гаснуций закат...*

*Выкидывает ленты,*

*Стрекочет аппарат.*

<...>

*Там путь пространства чертит?*

*Руками колесо*

*Докучливое вертит;*

*А в мыслях - то и се.*

<...>

*У рельс лениво всхлипнул*

*Дугою коренник,*

*И что-то в ветер крикнул*

*Испуганный ямщик.*

*Поставил в ночь над склоном*

*Шлагбаум пестрый шест:*

*Ямщик ударил звоном*

*В простор окрестных мест.*

*Багрянцем клен промочет -*

*Промочет у окна.*

*Домой бы! Дома ноет,*

*Без дел сидит жена, -*

*В который раз, в который,*

*С надутым животом!...*

*Домой бы! Поезд скорый*

*В полях вопит свистком;*

*Клокочут светом окна -*

*И искр мгновенный сноп*

*Сквозь дымные волокна*

*Ударил блеском в лоб.*

*Гремя, прошли вагоны.*

*И им пропел рожок.*

*Зеленый там, зеленый*

*На рельсах огонек... -*

*Стоит он на платформе,  
Склонясь во мрак ночной, -  
Один, в потертой форме,  
Под стужей ледяной.*

(С. 120-121)

Теперь метафорой бытия становится «машина», которая связывается А.Белым с мотивом бесконечного повтора. В эту механическую парадигму вписываются образы телеграфного аппарата и поезда, которые на основе общей семы повтора оказываются функционально равными.

Мотив огня в пространстве антитезы сменяется образом огня семафора, а мотив таинственного шепота – мотивом пошлого пения. Ср.:

*С речного косогора  
В густой, в холодный мрак -  
Он видит - семафора  
Взлетает красный знак.*

<...>

*Лишь там на водокачке  
Моргает фонарек.  
Лишь там в сосновой дачке  
Рыдает голосок.*

*В кисейно-нежной шали  
Девушка средних лет  
Выводит на рояли  
Чувствительный куплет.*

(С. 122-123)

В конечном счете, это пространство соотносится с семантикой небытия и смерти. Однако смерть здесь понимается не как снятие границы между верхним и нижним миром, но как прекращение бессмысленного «плоского» существования:

*Вздыхая, спину клонит;  
Зевая над листом,  
В небытие утонет,  
Затянет вечным сном*

<...>

*Бессмыслица дневная  
Сменяется иной -  
Бессмыслица дневная  
Бессмыслицей ночной.*

(С. 123)

Таким образом, в разделе «Россия» А.Белый предлагает антитезу аргонавтическому мифу, формируемому в «Золоте в лазури». Думается, что смена ценностных вех здесь прежде всего обуславливается сменой пространственных координат, которая, в свою очередь, задает новый сюжет - сюжет антитезы. Этот сюжет связывается с путем по плоскости, который

воплощается в мотивах побега, повтора, бессмысленности бытия, кругового движения и смерти, понимаемой как «случайный финал» бессмысленной жизни. *Все эти мотивы входят в оппозицию к ключевым мотивам «Золота в лазури»: повтор – возврат, движение по плоскости (по кругу) – восхождение, бессмысленность бытия – обретение вечного смысла, побег – поиск, таинственный шепот – пошлое пение.* Также в «России» появляется и ряд образов, которые представляют собой пародическое снижение «огненных» образов первого стихотворного сборника А.Белого: стихия огня теперь связывается не с «закатологией» и астральными сферами, но с плоским земным миром (ср. огни деревень, семафора и проч.).

«*Деревня*». В разделе «Деревня» модель плоскостного бытия воплощается в деревенском хронотопе, при этом лирический сюжет пространства антитезы, связанный с побегом-уходом, здесь кристаллизуется и объединяет все стихотворения сборника в единое семантическое целое. Думается, что сюжет побега в «Пепле» оказывается в привилегированном положении, поэтому он отдельно разрабатывается в этом разделе книги. Характерно, что на этот раз он не заканчивается смертью героя, которая понимается как конец бессмысленного пути. В финальном стихотворении раздела вдруг возникает пространственная вертикаль, которая дает надежду на выход из одномерного мира, в связи с чем вполне закономерно возникает мотив таинственного небесного голоса, который «звучал» во многих стихотворениях «Золота в лазури»:

*Руки рвут раскрытый ворот.  
Через строй солдат  
Что глядишь в полдневный город,  
Отходящий брат?*

*Ввысь стреляют бриллиантом  
Там церковей кресты.*

<...>

*Черные, густые клубы  
К вольным небесам  
Фабрик каменные трубы  
Изрыгают там.*

*Там несетя издалика,  
Как в былые дни -  
«Распрямись ты, рожь висока,  
Тайну сохрани».*

(С. 154)

Само название этого стихотворения - «С высоты» - как бы нарушает систему заголовков раздела, связанную с пространством мира хаоса (ср. другие заголовки, соотносящиеся с ключевыми мотивами «Пепла»: «Убийство», «Бегство», «В городке», «В деревне», «Виселица»). Поэтому можно считать, что здесь происходит частичный возврат к пространственной модели «Золота в лазури».

«*Паутина*». Преодоление плоского пространства продолжается в разделе «Паутина». Здесь снова появляется бинарная модель бытия и связанный с ней базовый символистский сюжет, основанный на противопоставлении мира горного миру дольнему. Тем не менее А.Белый, сохраняя пространственные координаты этого сюжета, меняет тип лирического героя. Если в первой книге у героя была небесная родина, то здесь герой всецело принадлежит миру земли, что подчеркивается намеками на его хтоническую природу. Так, в стихотворении «Калека» лирический субъект сравнивается с пауком, он хром и безобразен. Ср.:

*Там мне кричат издалика,  
Что нос мой – длинный, взор – суровый,  
Что я похож на паука  
И страшен мой костыль дубовый,  
Что мне не избежать судьбы,  
Что злость в моем потухшем взгляде,  
Что безобразные горбы  
Торчат и спереди, и сзади...*  
(С. 155)

Здесь акцентируется телесная составляющая героя (чего не было в «Золоте в лазури», где герой был связан с идеей духа), фактически он являет собой уродливую персонификацию материи. Однако «из глубины» этой материальной бездны он взывает к небесам. Так лирический субъект А.Белого снова оказывается «на перепутье», и это ценностно-пространственное положение обуславливает его онтологическую раздвоенность. Ср.:

*И кружится на перекрестках,  
И плещется там мотылек  
На кружевных, серебристых блестках  
В косматых лапах паука;  
Моя дрожащая рука  
Протянется и рвет тенета...  
В душе – весенняя тоска:  
Душа припоминает что-то.*  
(С. 155)

Таким образом, смена локуса принадлежности героя дает еще один вариант базового символистского сюжета: конфликт между двумя областями бытия переходит из внешней сферы во внутреннюю, и чистая душа противопоставляется уродливому телу так же, как в «Золоте в лазури» горы, связанные с духом, были противопоставлены низинам, долинам и оврагам, которые в авторской структуре значения воплощали материальное начало.

Этот вариант сюжета возникает в стихотворении «Паук», где герой снова уподобляется пауку, но, воплощая хтоническое материальное начало, тем не менее связывается с образом недостижимого для него неба:

*Один. Склонился на костыль.  
И страстного лобзанья просит  
Душа моя...  
И ветер пыль*

*В холодное пространство бросит, -  
В лазуревых просторах носит.*

(С. 158)

Эта смысловая трансформация сюжета в «Паутине» осложняется игрой с лирическими точками зрения, которые, как нам кажется, также предзаданы сменой пространственно-ценностной перспективы. В разделе возникает образ девушки, который, связываясь с небесной высью, может прочитываться как реализация идеи Вечной Женственности. С позиции этой девушки горбун предстает только лишь как мерзкий урод. Ср.:

*Подсматривает все за мной,  
Хихикает там незаметно...  
Я руки к выси ледяной  
Заламываю безответно.*

(С. 157)

Жест вскинутых к небу рук вписывает этот женский образ в семантическую парадигму образов «Золота в лазури», где герой-пророк таким образом обращался к небу. Здесь намечается еще одна смысловая реализация символистского сюжета, также связанная с соединением разных смысловых сфер, но на этот раз соединяются не разные уровни мироздания, а герой-паук с Вечной женственностью. Так возникает мотив брака, который, прочитываясь сквозь призму базового сюжета, обретает символические коннотации. Он разворачивается в следующих стихотворениях, названия которых выстроены практически в сюжетном порядке: «Судьба», «Свадьба», «После венца». В последнем стихотворении сюжет брака очищается от бытовой шелухи и дается в онтологическом ракурсе, что, в сущности, подтверждает его трактовку как частной реализации базового символистского сюжета:

*Он – в кружевной ее пыли,  
К губам губами присосавшись.  
Свой купол нежно-снеговой  
Хаосом пепельным обрушит –  
Тот облак, что над головой  
Взлетающим зигзагом душит;  
И вспучилась его зола  
В лучей вечеровые стрелы;  
И пепел серый сеет мгла,  
Развеивая в воздух белый;  
Чтоб неба темная эмаль  
В ночи туманами окрепла, –  
Там водопадом топит даль  
Беззвучно рушимого пепла.*

(С. 163-164)

Соединение прекрасной девушки и горбуна семантически трансформируется в сюжет соединения неба (нежно-снеговой купол) и стихии злого хаоса, который воплощается в образе-символе пепла. Соположение этих двух смысловых парадигм доказывает их семантическую соприродность,



залогом которой оказывается символистская модель мира, базирующаяся на универсальных началах.

«Город». В разделе «Город» возникает еще одна семантическая трансформация символистского сюжета, связанная с изменением локуса «лирического действия». Если в «Деревне» парадигма «огненных» образов «Золота в лазури» по принципу «антитезы» обращалась в злые огни деревень, то в «Городе» появляются зловещие урбанистические огни. Так, в стихотворении «Старинный дом», открывающем раздел, возникают образы городских фонарей и каланчи, предупреждающей о пожаре:

*Лишь к стеклам в мраке гулком  
Прильнет его свеча...  
Над Мертвым переулком  
Немая каланча.*

*Людей оповещает,  
Что где-то - там - пожар, -  
Медлительно взвывает  
В туманы красный шар.*  
(С. 167)

А чуть позже и сам пожар в стихотворении «Поджог»:  
*Седины бьются на челе.  
Проходит улицей пустынною...  
На каланче в туманной мгле  
Взвывается звезда рубинная.*  
(С. 175)

Эти образы являются «семантическим эхом» того солнечного огня, который «горел» в первом сборнике А.Белого – так, солнце обращается в «красный шар» каланчи, а огненный пожар неба теряет свои метафорические смыслы и трансформируется в реальный пожар.

С семантикой огня связывается также один из лейтмотивных образов творчества А.Белого – образ красного домино. Красное домино, являясь символом-знаком смерти, в стихотворении «Маскарад» связывается с «голосом из ниоткуда», пророчащим скорую гибель. «Голос иного пространства» уже звучал у А.Белого в первом сборнике, однако там он знаменовал чаемую целостность мира; здесь же символистский онтологический синтез оборачивается апокалипсическими пророчествами, что вполне закономерно в мире антитезы, который является «кривым отражением» высших сфер. При этом во всех случаях этот голос предрекает смерть, но сама семантика смерти меняется в зависимости от типа пространства. Ср.:

*Чей-то голос раздается:  
«Вам погибнуть суждено», -  
И уж в дальних залах вьется, -  
Вьется в вальсе домино*

*С милой гостьей: желтой костью  
Щелкнет гостья: гостья - смерть.*

*Прогрозит и лязгнет злостью  
Там косы сухая жердь.*

(С. 168)

В контексте солнечных мотивов А.Белого, заданных в «Золоте в лазури», арлекин может прочитываться как солярная персонификация. Общим семантическим признаком солярных мотивов и мотива арлекинады становится семантика огня и красно-(золотого) цвета. Ср. из стихотворения «Вакханалия»:

*И огненный хитон принес,  
И маску черную в кардонке.  
За столиками гроздь роз  
Свой стебель изогнули тонкий.*

(С. 175)

С учетом сверхтекстуальных связей, которые возникают между этими сборниками, можно предположить, что *арлекин* – это функциональный двойник *пророка*<sup>311</sup>. Так в пространстве антитезы пророк, связанный в «Золоте в лазури» с солнцем, оказывается кровавым арлекином (ср. также образ пророка-шута в первой поэтической книге А.Белого). Примечательно, что в первой книге крестная смерть героя-пророка содержала в себе намек на его возрождение. В разделе «Город» это возрождение осуществляется, правда, в гротескно-карнавальном ключе (ср., например, стихотворение «Арлекинада»).

В финальных стихотворениях раздела «На площади» и «Прохождение» второй план образа арлекина обнажается, и гротескная «шелуха» исчезает. Огненно-солнечная семантика здесь реализуется в образе лампы, и сам лирический герой предстает как «проводник». Ср.:

*Я фонарь  
Отдаю изнемогшему брату.  
<...>  
Вы идете за мной,  
Прикасаясь к разодранным ризам.*

*- «Исцели, исцели  
Наши темные души...»*

(С. 182)

В разделе «Город» появляется и мотив бесшабашного веселья, который структурно подобен мотиву пьяного разгула в «Деревне». Ср. такие стихотворения, как «Праздник», «Маскарад» «Пир», «Вакханалия». Это веселье, как и в «Деревне», всегда соседствует с мотивом смерти и связывается с бессмысленностью бытия. При этом веселье в «Городе» часто соотносится с роковой огненной семантикой, которая представляет собой смысловую

---

<sup>311</sup> Существует точка зрения, что двойничество у А.Белого представляет собой пародирование романтической модели (Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. С. 7). Тем не менее, нам кажется, что в своих истоках двойничество А.Белого связывается с сугубо символистской моделью мира.

инверсию мотивов книги «Золото в лазури». Ср., например, из стихотворения «Пир»:

*Вокруг широкого стола,  
Где бражничали в тесной куче,  
Венгерка юная плыла,  
Отдавшись огненной качуче.*

*Из-под атласных, темных вежд  
Очей метался пламень жгучий;  
Плыла: - и легкий шелк одежд  
За ней летел багряной тучей.*  
(С. 172-173)

Проекция огненно-лазурных мотивов первой книги на художественное пространство «Города» придает мотивам последнего символическую глубину и заставляет прочитывать пространство «Пепла» как инверсированное пространство «Золота в лазури».

«**Безумие**». В следующем разделе книги («Безумие») вновь возникает «полевой сюжет», который впервые был обозначен в «Деревне». Однако теперь главным действующим лицом этого сюжета становится пророк, чей образ разрабатывался в «Золоте в лазури» – так А.Белый соединяет в единую динамическую сюжетную схему разные мотивы и образы, которые являются смысловыми реализациями базового символистского сюжета. Такая смысловая рекомбинация становится возможной благодаря общему семантическому каркасу всех его поэтических книг.

Так, в первом стихотворении раздела «В полях» появляется уже знакомая по «Деревне» семантическая связка образа полей и мотива побега. Однако теперь в эту связку включается образ гонимого пророка. Ср.:

*Я забыл. Я бежал. Я на воле.  
Бледным ливнем туманится даль.  
Одинокое, бедное поле,  
Сиротливо простертое вдаль.*

*Не страшна ни печаль, ни тоска мне:  
Как терзали - я падал в крови:  
Многодробные, тяжкие камни  
Разбивали о кости мои.*  
(С. 183)

Ср. также этот лирический сюжет в «Полевом пророке»:

*Средь камней меня затерзали:  
Затерзали пророка полей,  
Я на кость - полевые скрижали -  
Проливаю цветочный елей.*  
(С. 184)

Образ полевого пророка, ключевой для этого раздела, представляет собой трансформацию образа «небесного пророка», который был лирическим субъектом «Золота в лазури». Эта смысловая трансформация связана с

изменением положения лирического субъекта в символистской модели мира. Если пророк «Золота в лазури» соотносился с вершинами (духа), в разделе «Паутина» герой был уродливым воплощением «материи» (поскольку принадлежал к нижнему миру земли), то «полевой пророк» - это нечто среднее между этими двумя семантическими полюсами. Он, с одной стороны, связывается с полями, которые в картине мира А.Белого являются образом-символом бессмысленного русского раздолья и злого хаоса, а с другой стороны, - он наделяется пророческими функциями, и сам его образ отчетливо соотносится с образом распинаемого Христа (ср., например, в стихотворении «Матери» новозаветную ситуацию воскрешения и выхода из могилы). Соединение этих разнородных смыслов вполне закономерно осуществляется в языческих мотивах, коррелирующих с обожествлением полевого пространства. Ср. в стихотворении «На буграх»:

*Косматый бог, подобием куста  
Ко мне клонясь, струит росу листовую  
В мои, как маки, яркие уста, -  
Да прорастут они травую.*

*Твой ныне страж убогих этих мест  
Я, старый бог, степной завет исполню:  
Врагов твоих испепелю окрест,  
Прияв трезубец жарких молний.*

<...>

*Заря горит: ручьи моих псалмов  
Сластят уста молитвою нехитрой.  
На голове сапфиром васильков  
Вся прозябающая митра.*

(С. 185)

Такая смысловая рекомбинация приводит к тому, что в стихотворении появляются символические ландшафтные образы из двух семантических парадигм: огнисто-закатные образы неба из «Золота в лазури» («заря», «темнеющая синь») и образы-приметы «Деревни» («куст», «степи», «поля»). Этот же «семантический пучок» находим в стихотворении «Полевое священнодействие», где возникают образы «вольного попа», «травной библии», «сердитого бога с зеленой бородой», «куста порфирородного» и проч.

Сосуществование этих разноплановых образов в пространстве одного стихотворения приводит к их взаимоотношениям и рождению нового сюжета, который, однако, мотивирован символистской моделью мира, на что указывает, в частности, финал этого сюжета: «полевой пророк», как и пророк «Золота в лазури», погибает. Ср. в стихотворении «Успокоение», где мотив смерти, как и в разделе «Деревня», соотносится с мотивом побега:

*И как повеяло весной,  
Я убежал из душных камер;  
Унялся юною луной;  
И средь полей блаженно замер;*

<...>

*Лежу... Засыпан в забытьи  
И тающим, и нежным снегом,  
Слетающим - на грудь ко мне,  
К чуть прозябающим побегам.  
(С. 188)*

Смерть здесь понимается так же, как и в первой поэтической книге А.Белого, - это «успокоение», обретение гармонии, что символически выражается в мотиве соединения разных сфер бытия. Такая трактовка смерти также возникает в стихотворении «В темнице», которое оказывается структурно подобным циклу «Вечный зов» из «Золота в лазури». В обоих случаях герой, умирая, воссоединяется с «верхней бездной», с небом, его смерть сопровождают закатные образные-символы, а он сам снова соотносится с солнцем:

*Мне говорят, что я - умру,  
Что худ я и смертельно болен,  
Но я внимаю серебру  
Заклокотавших колоколен.*

*Уйду я раннею весной  
В линючей, в пламенной порфире  
Воздвигнуть в дали ледяной  
Двухзвездный, блестящий дикирий.  
(С. 190)*

Еще одна семантическая скрепа, указывающая на тесную семантическую связь этого раздела с первой книгой А.Белого, - это мотив мистического голоса, который «сопровождает» умирающего героя и шепчет о небесной тверди. Ср. в стихотворении «Вынос»: «Меня несут / На страшный суд. // Кто-то там шепчет невнятно: / “Твердь – необъятна”» (с. 194).

Образ небесной тверди, с которой герой соединяется через смерть, появляется в стихотворении «Туда», центральным мотивом которого становится мотив полета, обозначающий в лирической системе А.Белого соединение земли и неба:

*К небу из душных гробов  
Головы выше закинем:  
Видишь – седых облачков  
Бледные пятна на синем.*

*Ринемся к ним  
Сквозь это марево пыли.  
Плавно взлетим  
Взмахом серебряных крылий.  
(С. 195)*

В заключительном стихотворении раздела «Я в струе воздушного тока...» возникает ключевой для А.Белого мотив возврата. Но если раньше этот мотив соотносился с нисхождением пророка на грешную землю, то теперь он видоизменяется и связывается с возвращением на землю через преодоление

смерти. Следовательно, мотив возврата здесь должен прочитываться как мотив воскрешения (что в контексте новозаветных ассоциаций, пронизывающих этот цикл, вполне закономерно). Ср.:

*Я в струе воздушного тока,  
Восстану на мертвом одре  
Закачается красное око  
На упавшем железном кресте.*

*Мне подножие – мраморный камень,  
Но я встану, омят бирюзой.  
На ланитах заискрится пламень  
Самоцветной, как день, слезой.*  
(С. 196)

Таким образом, в этом разделе возникает еще одна реализация базового символистского сюжета, связанная с соединением разных мотивно-образных парадигм: через образы-символы «Деревни» А.Белый возвращается к своей «лазурной символике», и лирический герой раздела, образ которого является «земной» трансформацией пророка из первой книги поэта, через смерть соединяется с верхними сферами бытия и воскресает.

«**Просветы**». В разделе «Просветы» эта «золотолазурная» символика усиливается, о чем свидетельствует само название раздела. Образы, мотивы и лирические сюжеты, возникавшие в предыдущих разделах, здесь обретают иные значения. Так, лирические сюжеты странничества и путешествия, доминировавшие в разделах «Россия» и «Деревня» и связывавшиеся с бессмысленным круговращением бытия, в «Просветах» соотносятся с небесной символикой. Ср., например, стихотворение «Тройка», где мотив путешествия сопровождают образы солнца и яркого небесного багрянца.

В стихотворении «Странники» паломнический сюжет, который в «Деревне» заканчивался «кривой дорожкой», здесь обретает свой истинный смысл: паломническое путешествие, которое мыслится как побег из тюрьмы, связывается с обретением долгожданной свободы и небесной символикой:

*Как дитя, мы свободу лелеяли,  
Проживая средь душной неволи.  
Срок прошел. Мы былое развеяли.  
Убежали в пустынное поле.*  
<...>  
*И пошли. Силой крестного знамени  
Ты бодрил меня, бледный товарищ,  
Над простором приветствовал пламень я  
Догоравших вечерних пожарищ.*  
<...>  
*Встало облако сизыми баиньями.  
С голубых, бледнотающих вышек  
Над далекими хлебными паиньями  
Брызнул свет златоогненных вспышек.*  
(С. 201)

В семантической связке с мотивом путешествия в «Просветах» находится мотив жертвенной смерти, которой здесь также возвращается высокий ценностный смысл. Любопытно, что к мотиву жертвы, который возник еще в «Золоте в лазури», здесь по принципу семантической рекомбинации образов добавляется мотив смерти в полях, который появился в разделе «Россия». Ср. в стихотворении «Жизнь»:

*Всю-то жизнь вперед иду покорно я.  
Обернуться, вспять идти - нельзя.  
Вот она - протоптанная, торная,  
Жаром пропыленная стезя!*

*Кто зовет благоуханной клятвою,  
Вздохом сладко вдаль зовет идти,  
Чтобы в день безветренный над жатвою  
Жертвенною кровью изойти?*  
(С. 202)

Это семантическое единство подкрепляется звуковым: жизнь – жатва – жертва – ключевые слова стихотворения, на которых растягивается его смысловое полотно.

Как видим, огненная символика первой книги стихов А.Белого здесь реализуется на ином смысловом материале. Если в «Золоте в лазури» она связывалась преимущественно с верхней сферой бытия, с небом, то здесь она соотносится также и с образом «золотого поля» (ср. такие стихотворения, как «Кроткий отдых», «Прогулка», «Обручальное кольцо»). Все это, с одной стороны, усложняет поэтическую семантику, а с другой стороны, заставляет предположить, что А.Белый в разделе «Просветы» через общее семантическое поле «небесного золота» сопоставляет разные уровни мира. *«Дикие поля» раздела «Россия» здесь как бы «просветляются» и соотносятся с иными ценностными смыслами, что мотивировано логикой базового мировоззренческого сюжета, связанного с идеей онтологического синтеза.*

**«Горемыки».** Если в разделе «Просветы» А.Белый предлагает антитезу негативной пространственной модели раздела «Россия», то в разделе «Горемыки» он трансформирует образ лирического героя, который соотносился с таким негативным пространством. Теперь его герой, странник, путешественник и беглец, связывается не моделью движения по плоскости, но с мотивом восхождения, о чем свидетельствует возникновение небесной семантики (проецирующейся на «золото полей») в стихотворениях, где появляется герой-беглец. Ср. в стихотворениях «Изгнанник» и «Побег».

В заключительном цикле раздела этот сюжет трансформируется: герой, заточенный то ли в тюрьме, то ли в сумасшедшем доме, связывается с иным, дневным, небесным и бесконечным пространством, которое противопоставлено тесному пространству «палаты», соотносящимся с могилой. Здесь возникают традиционные для сюжета восхождения символические приметы: жест вскинутых рук, мотив распятия и зари. Ср.:

*Пусть к углу сырой палаты  
Пригвоздили вновь меня:*

*Улыбаюсь я, распятый -  
Тьмой распятый в блеске дня.*

*Простираю из могилы  
Руки кроткие горе,*

*Чтоб мой лик нежданной силой  
Жег и жег, и жег в заре...*  
(С. 220)

Снятие этого пространственного противопоставления для А.Белого традиционно: его герой погибает. Однако смерть дает ему возможность соединиться с миром неба и вечности – так в этом цикле в трансформированном виде предстает один из лирических сюжетов «Золота в лазури», где герой-пророк погибал, заключенный либо в тюрьму, либо в лечебницу и тем самым возвращался на свою небесную родину. Однако здесь восхождение-возврат оказывается иллюзией. Герой не воскресает, но остается мертвым. Так на поэтическом уровне реализуется авторская интерпретация семантики смерти в книге «Пепел»: «“Пепел” – книга самосожжения и смерти; но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтобы найти их в ближнем» (с. 224).

Итак, с точки зрения организации ценностно-семантического пространства книга «Пепел» является двойственной. Раздел «Россия», несомненно, представляет собой полную антитезу книги «Золото в лазури»: пространственная вертикаль сменяется пространственной горизонталью, соответственно по системному принципу все ключевые мотивы «Золота в лазури» заменяются своими антонимами («антимотивами» и «антиобразами»).

Базовые образы «Золота в лазури», входящие в солнечно-огненную парадигму и связывающиеся с вертикальной структурой мира (которая как бы «поддерживается» моделью восходяще-нисходящего движения), в первом разделе «Пепла» трансформируются (ср. злые огни деревень, огни города, семафора и проч.), поскольку вертикальная организация пространства сменяется горизонтальной.

Таким образом, главным принципом развития смысловой структуры сборника здесь оказывается смена пространственных координат. Пространство здесь становится своеобразным «смыслопорождающим механизмом»: системы символов (а также образы, мотивы и лирические сюжеты), спроецированные на разные пространственные уровни, радикально изменяются и получают разное смысловое наполнение. Возникает ощущение, что символы, образы, мотивы и сюжеты как будто бы, отражаясь в разных зеркалах, тем не менее сохраняют свою внутреннюю смысловую идентичность. Такое «повторение с вариациями» и оказывается организующим началом архитектоники сборника.

В связи с этим семантическую инверсию основных смысловых единиц мира А.Белого нельзя назвать эволюцией, скорее, он подходит к той же модели мира со стороны антитезы, реализуя тем самым заложенные в ней смысловые потенции. Именно поэтому отсутствие вертикального измерения становится



*семантически значимым*, оно, оказываясь своеобразным минус-приемом, обуславливает интерпретацию главных тем А.Белого.

В.С.Севастьянова, анализируя семантику смерти и хаоса в творчестве поэта, пишет, что в «Пепле» и «Урне» возникает «картина последнего нисхождения мглы в мир, возвращение земной действительности в изначальное не-бытийное состояние»<sup>312</sup>. Мы, однако, считаем, что сюжет нисхождения во мрак в «Пепле» отнюдь не является доминирующим. Так, «антисистема ценностей», реализованная в первом разделе «Пепла», позволяет А.Белому парадоксально подчеркнуть символистское, аргонавтическое понимание пространства, которое подспудно начинает проявляться уже с раздела «Деревня» (в финале этого раздела снова возникает ценностная вертикаль). В дальнейшем изначальная, вертикально организованная модель пространства начинает превалировать. Поэтому внутренний сюжет книги с полным правом можно назвать сюжетом семантического восхождения – от плоского пространства «России» к вертикально организованному пространству других разделов.

В каждом из этих разделов основной символистский сюжет дается по принципу темы в вариациях. Это значит, что инвариантная пространственная структура этих разделов – одинакова: пространство бинарно разделено, и эта бинарность преодолевается с помощью тех или иных средств семантической медиации. Однако каждый из разделов представляет свою модель реализации символистского сюжета соединения двух сфер. В финале раздела «Деревня» противопоставленность небесной и земной сферы соотносится со смертью героя; в разделе «Паутина» символистское противопоставление неба и земли проецируется на противопоставление духа и материи, которое нейтрализуется через мотив священного брака; в разделе «Город» возникают отголоски «золотолазурного сюжета» связанного с образом солнечного пророка, который здесь подменяется его функциональным двойником – кровавым арлекином; в разделе «Безумие» появляется еще один функциональный двойник пророка-поэта первой книги – «полевой пророк», чья гибель также знаменует прорыв к иным сферам (выражающийся в мотиве полета и воскресения в заключительных стихотворениях цикла); в разделе «Просветы» снова возникает вертикальное противопоставление земной и небесной сферы, которое снимается в мотиве просветления земли «небесным золотом»; в разделе «Горемыки» появляется «золотолазурный» сюжет, главным героем которого становится пророк-безумец.

Таким образом, исходный символистский сюжет в разных разделах реализуется в различных мотивно-образных структурах: при сохранении пространственного смыслового каркаса количество образов и мотивов, в которых он воплощается, увеличивается. Здесь возникает своеобразный эффект смысловой пролиферации, при этом вновь возникшие образы комбинируются друг с другом в иных порядках. Однако главный принцип всех этих новых

---

<sup>312</sup> Севастьянова В.С. Символизм не-бытия Андрея Белого. Опыт построения антисистемы. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2010. С. 74.

комбинаций все-таки задается символистской миромоделью, поэтому новые комбинации образов и мотивов являются выражением ее основной «структурной схемы».

**«Урна».** Третья книга стихов А.Белого, «Урна», пронизана философскими мотивами. Именно поэтому символистское противопоставление двух сфер реальности, освобождаясь от разного рода наслоений, здесь предстает в наиболее чистом виде. Однако сами способы снятия этой пространственной онтологической оппозиции в «Урне» меняются. Ввиду своей «философичности» этот сборник оказывается наименее динамичным из всех книг А.Белого. Традиционные средства медиации – сюжет, связанный с определенным типом героя, и образы-медиаторы – здесь практически отсутствуют (за редким исключением). Сюжеты восхождения и нисхождения здесь подменяются сюжетом круговращения, а большинство героев сборника оказываются неподвижными. Однако именно в «Урне» А.Белый прибегает к третьему способу семантической медиации – *пространственной метафоре*.

**Неподвижные герои и «круговой путь».** В разделе «В.Брюсову», открывающем книгу, появляется образ лирического героя, соотношенного с небесными сферами. Этот образ здесь воплощается в разных ипостасях, каждая из которых разрабатывается в отдельном стихотворении («Поэт», «Созидатель», «Маг»). Однако у всех этих ипостасей есть общая сема: они коррелируют с иным, астрально-небесным миром.

Стихотворение «Поэт» кажется возвратом к поэтической семантике первого сборника: образ поэта соотносится с образами горных вершин, неба и связывается с мотивом одиночества - именно такой семантический каркас был характерен для некоторых текстов «Золота в лазури». Ср.:

*Ты одинок. И правишь бег  
Лишь ты один – могуч и молод –  
В косматый дым, в атласный снег  
Приять вершин священный холод.  
(С. 225)*

В стихотворении «Созидатель» возникает традиционный для лирики А.Белого мотив онтологической двойственности бытия, который, с одной стороны, связывается с базовым членением символистской модели пространства на разные уровни, а с другой стороны, - проецируется и на лирического героя, который выполняет медиальную функцию соединения разных стратов бытия. Лирический герой «Созидателя» одновременно принадлежит к двум мирам: кабинетному миру, миру книг и астральному миру неба, и его «демиургическая» функция заключается в том, чтобы привести эти миры к «общему знаменателю»:

*Грустен взор. Сюртук застегнут.  
Сух, серьезен, строен, прям –*

*Ты над грудой книг изогнут,  
Труд несешь грядущим дням.  
<...>*

*Нет, не мысли, – иглы молний  
Возжигает в мозг врага.*

*Стройной рифмой преисполни  
Вихрей пьяные рога,*

*Потряся строгим тоном  
Звезды строящий эфир...*

*Где-то там... за небосклоном  
Засверкает новый мир; -  
Там за гранью небосклона -  
Небо, небо наших душ:*

*Ты его в земное лоно  
Рифмой пламенной обрушь.  
(С. 225-226)*

Примечательно, что здесь А.Белый открыто, практически манифестарно, выражает ключевую мысль своих эстетико-философских работ: бытие есть символ, который заключает в себе истинную реальность в формах видимости, и функция поэта заключается в воплощении этого символа в своем творчестве. Поэтому конкретные пространственные координаты для лирического субъекта стихотворения неважны, он является творцом новой, истинной вселенной.

Однако онтологическая асимметрия в этом стихотворении не преодолевается: творец оказывается всего лишь «духом» и «бледным оборотнем» (с. 227). Не преодолевается она и в стихотворении «Маг». Фигура мага статична – он прикован к верхней сфере и является, в терминологии Ю.М.Лотмана, «неподвижным героем» - в отличие от пророка-поэта первой книги А.Белого, который, как мы видели выше, связывается с двумя моделями пути в символистском пространстве. Неподвижность этого лирического персонажа, несмотря на его принадлежность к высшему бытию, обуславливает появление в стихотворении мотива «круговращения», который в ценностной системе А.Белого всегда связывается с бессмысленностью бытия и хаосом. В этом плане модель символистского пространства с неподвижным персонажем оказывается функционально равна модели «плоского» пространства (связанного с линейным движением), разрабатываемой в «Пепле». Ср. в «Маге»:

*Ты шел путем не примиренья –  
Люциферическим путем.  
Рассейся, бледное виденье,  
В круговороте бредовом!  
(С. 227)*

Отсюда в стихотворении появляются мотивы иллюзорности высших сфер бытия, которые на поверку оказываются всего лишь сновидением:

*Ты знаешь: мир, судеб развязка.  
Теченье быстрое годин –*

*Лишь снов твоих пустая пляска;  
Но в мире – ты, и ты – один...*

(С. 228)

В «Урне» меняется система ключевых мотивов, соотносимых с символистской моделью мира. В стихах этого сборника доминирует снеговая стихия, воплощающаяся в образах льда, снега, метели и вьюги. Яркий пример – раздел «Зима», где снежная семантика обусловлена самим названием этого раздела<sup>313</sup>. Мотив льда и холода здесь соотносится с символикой прямого пути, который доминировал в книге «Пепел». Этот «путь по плоскости» соотносится, как и в «Пепле», с мотивом смерти, понимаемой как «остановка» существования, и образом «круга», из которого нет выхода. Ср. мотив смерти в стихотворении «Совесь»:

*Я шел один своим путем;  
В метель застыл я ледяным комом...  
И вот в сугробе ледяном  
Они нашли меня под домом.*

(С. 236)

Мотив рокового круга появляется и в стихотворении «Раздумье»: «Мы искони одни: над нами замкнут круг. / Мой одинокий, мой далекий друг <...>» (с. 237).

«Верхнее» пространство в этом разделе начинает осмысляться как «роковая» ночная бездна, которая «висит» над лирическим субъектом. Так, в стихотворении «Ночь» появляется образ слепого бытия, связанного со звездной сферой:

*Разъята надо мною пасть  
Небытием слепым, безгрозным.  
Она свою немую власть  
Низводит в душу током грозным.*

(С. 237)

В финальном стихотворении раздела «Смерть» все эти мотивы усиливаются: небо оказывается «разорванной твердью», которая прочит смерть лирическому герою, всё это «подкрепляется» снеговой семантикой. Примечательно, что в этом стихотворении снова появляется традиционная для А.Белого модель пространства, связанная с восхождением, которое заканчивается гибелью героя:

*Кругом крутые кручи.  
Смеется ветром смерть.  
Разорванные тучи!  
Разорванная твердь!*

*Лег ризой снег. Зари*

---

<sup>313</sup> Об общесимволистских образах и мотивах этого раздела, связанных с теургическим кодом, см.: Севастьянова В.С. Снежная Дева Андрея Белого // Литературный календарь: книги дня. 2010. Т. 9. № 6. С. 96-107.

*Краснеет красный край.  
В волнах зари умри!  
Умри – гори: сгорай!  
(С. 238)*

Новая семантическая интерпретация верхних сфер вполне закономерно приводит к тому, что небо начинает связываться с демоном-двойником. Демонические мотивы были заданы в стихотворении «Маг» и явно (с учетом биографического ключа и посвящения) соотносились с В.Брюсовым. Эти же мотивы находим в стихотворении «Искуситель», адресованном М.Врубелю. Демон здесь оказывается сотканным из солнечных лучей и связывается с лазурью. Однако самая примечательная характеристика демона заключается в том, что он соотносится А.Белым... с учением Канта. Такая странная связь объясняется тем, что Кант для А.Белого в первую очередь был провозвестником нового отношения к пространству, которое понимается как одна из априорных форм восприятия мира (ср. в стихотворении «Под окном», лирический герой которого читает Канта: «И, вздрогнув, вспоминаю я / Об иллюзорности пространства» (с. 247)).

Образ демона двоится: в верхних сферах бытия он оказывается гением и «звездным братом», на земле же – это всего лишь черная тень. Такое двоение, вызванное онтологической асимметрией, свойственной символистской картине мира, на этот раз соотносится с кантовским дуализмом. Ср.:

*Свет лучезарен. Воздух сладок...  
Роняя профиль в яркий день,  
Ты по стене из темных складок  
Переползаешь, злая тень.*

<...>

*Из легких трав восходят туры  
Едва приметные рога.  
Холодные глаза – лазури, –  
Льют матовые жемчуга;*

*Сковали матовую шею  
Браслеты солнечных огней...  
Взвивается, подобный змею,  
Весь бархатный, в шелку теней.*

*Несущий мне и вихрь видений,  
И бездны изначальной синь,  
Мой звездный брат, мой верный гений,  
Зачем ты возникаешь? Сгинь!  
(С. 248-249)*

Характерно, что приметам демона наделяется и марбургский философ в стихотворении «Премудрость», открывающем раздел:

*Небрежно закрутив перстом,  
И, как рога завьются туры,  
Власы над неживым челом*

*В очей холодные лазури;—*

*Заговорит, заморозит  
В потоке солнечных пылинок;  
И «Критикой» благословит,  
Как Библией суровый инок.  
(С. 244)*

Так неокантианское пространство, накладываясь на символистскую модель мира, трансформирует традиционный для русской романтической литературы образ демона, и демоническая тема, попадая в иные пространственные координаты, наполняется новыми, сугубо символистскими значениями<sup>314</sup>. На уровне метатекста А.Белого демон с точки зрения пространственных координат оказывается функционально противопоставленным пророку-шуту: если первый герой является своеобразным медиумом, проводником, соединяющим две пространственно-ценностные сферы, то демон закреплен только за одной сферой – верхней (которая в этом сборнике понимается как сфера «интеллекта», метафорой которого в некоторых случаях становится астральная символика).

**Метафора как средство семантической медиации.** В разделе «Тристии» небесная сфера соотносится с ночью и душой. При этом в данном семантическом ряду иногда происходит взаимозамена элементов, что связано с их тесной смысловой близостью<sup>315</sup>. Так, в стихотворении «Вольный ток» возникает пространство души, которая подобна небесной тверди. В основе этой метафоры лежит символистское представление о единстве и неделимости микрокосма и макрокосма, которое обладает метафоропорождающей энергией: душа «развертывается» в пространственных координатах, пространство же, в свою очередь, оказывается «ландшафтом души». Соположение этих разных сфер становится семантическим каркасом стихотворения: «Душа, яви безмерней, краше / Нам опрозраченную твердь!» (с. 255).

Ср. это же смысловое соотнесение в стихотворении «Ночь»:

*Души, души  
Заоблачные двери*

---

<sup>314</sup> Подробно о неокантианстве в культурфилософии А.Белого см.: Дмитриева Н. Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. М.: РОССПЭН, 2007. С. 348-370.

<sup>315</sup> Основным механизмом метафоорообразования здесь становится пересечение смысловых полей, которые заданы языковой картиной мира автора. Ср. анализ метафорики в подобном когнитивном аспекте в следующих работах: Кожевникова Н.А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. М.: Наука, 1995. С. 6-79; Иванова Н.Н. Поэтический язык XIX-XX вв. (лексикографический аспект изучения) // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М.: Наука, 1990. С. 46-56; Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969; Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII-XX вв. ТОДРЛ, XXVI. Л., 1971. С. 33-49.

*В простор иных пространств.*

(С. 256)

Ср. также подобный мотив в стихотворении «Алмазный напиток», где возникает мотив слияния звездного неба и души:

*Сверкни, звезды алмаз:  
Алмазный свет излей! –  
Как пьют в прохладный час  
Глаза простор полей;*

*Как пьет душа из глаз  
Простор полей моих;  
Как пью – в который раз? –  
Души душистый стих.  
(С. 254)*

Этот же метасюжет слияния реализуется и в стихотворении «Волна», где он соотносится с мотивом соединения с родимой стихией ночи («Прильни, прильни же! Слушай глубину: / В родимую ты кинешься волну <...>» (С. 254)). Результатом этого воссоединения становится успокоение, которое в контексте поэтической семантики А.Белого равноценно смерти.

В разделе «Думы» А.Белый развивает семантическое соотношение души и неба. В стихотворении «Жизнь» появляется образ «небесно-голубой отчизны», которая для лирического героя оказывается «родным краем» (с. 260). Такой же символический пейзаж возникает в стихотворении «Перед грозой», где доминирует мотив соединения внешнего и внутреннего пространств, что приводит (в соответствии с логикой символистского метасюжета) к предчувствию смерти:

*Увы! Не избегу судьбы я.  
И смерть моя недалеко.  
И громовые, голубые  
В дверь возлетают облака.  
(С. 262)*

Гроза здесь оказывается символическим образом, связанным, возможно, с мотивом «схождения» неба на землю, который у А.Белого всегда наделяется апокалипсическими смыслами. Примечательно, что в стихотворении «Рок» ситуация грозы метафоризируется и становится своего рода «иносказанием», повествующим о роковом жизненном пути лирического героя:

*Твердь изрезая молнии жгучей  
Копиевидным острием,  
Жизнь протуманилась – и тучей  
Ползет в эфире голубом.  
<...>  
За жизнь, покрытую обманом,  
Ужалит смертью огневой  
Повитый ледяным туманом  
Тучегонитель роковой.  
<...>*

*Копиеносец седовласый,  
Расплавленное копие,  
В миг изрывая туч атласы.  
На сердце оборви мое.*  
(С. 262-263)

Эта «атмосферная аналогия», являющаяся смысловой основой стихотворения, базируется на целом ряде символических соответствий (душа – небо, микрокосмос – макрокосмос, земля – небо), которые А.Белый, как того требует символистская модель мира, с помощью метафоры приводит к общему семантическому знаменателю.

Итак, в сборнике «Урна» сохраняется инвариантный сюжет, заданный символистской моделью мира, однако способы воплощения этого сюжета меняются. Одна из главных особенностей этого философского сборника заключается в том, что он является наименее динамичным из поэтической трилогии А.Белого: подвижность героя здесь сведена к минимуму (что видно уже в разделе, открывающем сборник).

Таким образом, в поэтической трилогии А.Белого формируется типология героев, напрямую зависящая от их функции в пространстве. Так, в «Золоте в лазури» герой, связанный с астральными сферами, является «подвижным», он пересекает границы вертикально организованного космоса (нисходящая и восходящая модели движения) и связывается с образом пророка и шута (в зависимости от модели движения). В «Пепле» появляется новый тип героя, который движется по плоскости (мотив кругового и горизонтального движения). В «Урне» же герой соотнесен с верхней сферой и является неподвижным, к числу таких героев относятся маг, философ, демон.

И если в «Пепле» А.Белый акцентирует «нижний», земной мир, то в «Урне» – умопостигаемый, небесный. Однако в обоих случаях чаемого онтологического синтеза, намеки на который были даны в «Золоте в лазури», – не происходит, что мотивирует ущербность этих миров. Именно поэтому земное начало в «Пепле» соотносится с хтоническими мотивами уродства, а небесное начало в «Урне» предстает как люциферическое и демоническое, оторванное от жизни.

Сведение к минимуму внешней динамики в «Урне», выраженной в сюжете, усиливает функцию онтологической метафоры, которая у А.Белого понимается как один из возможных способов нейтрализации оппозиции между двумя уровнями символистской модели мира. В «Урне» одним из самых частотных метафорических сопоставлений является соположение пространства неба и человеческой души, которое восходит к мифологическому мотиву тождественности микро- и макрокосма.

**«Королевна и рыцари. Сказки».** В сборнике «Королевна и рыцари. Сказки» А.Белый снова возвращается к поэтике и семантике своих первых стихотворений, поэтому базовый сюжет, порожденный пространственной организацией символистской модели мира, здесь явлен особенно отчетливо. Кроме того, «сюжетность» этого сборника мотивируется его жанровым



подзаголовком («сказки»), что и позволяет А.Белому выстроить каждое стихотворение как маленькое символическое повествование-притчу.

Однако возврат к «эпохе зорь» здесь вовсе не предполагает самоповтора, символистский сюжет, чьи пространственные координаты были намечены в первом сборнике, здесь усложняется. Это усложнение связывается с тем, что А.Белый прибегает к *пространственным метафорам, превращая их в сложные развернутые метафорические конструкции, которые могут прочитываться как загадки*<sup>316</sup>. Эти загадки, встраиваясь в символистский сюжет, выполняют, подобно метафоре<sup>317</sup>, медиальную функцию, которая базируется на том, что разные уровни мироздания символически отождествляются<sup>318</sup>. Следовательно, сам механизм метафорической трансформации одного ряда образов в другой базируется на том, что в символистской модели мира макрокосмос (сфера неба) и микрокосмос (сфера человека) предстают в нерасторжимом единстве. Эта семантическая тождественность и позволяет, с одной стороны, образам из разных пространственных сфер вступать в метафорические соотношения; а с другой стороны, она позволяет А.Белому встраивать стихотворения как развернутые загадки<sup>319</sup>.

Часто отмечается, что загадка генетически восходит к древней метафоре<sup>320</sup>, нам же кажется, что она по своему генезису связана скорее с символом, структура которого состоит из многочисленных образных рядов. Яркий пример таких рядов дает О.Фрейденберг. В частности инвариантное значение «смерть», по мнению исследовательницы, реализуется в следующих образах: *могильная яма, холм, ступени, завеса* и др.<sup>321</sup>. Эта «многорядность», которая представляет собой систему символических соответствий, и формирует сам механизм загадывания. *Сущность любой загадки состоит в том, что*

---

<sup>316</sup> Впервые на такие метафоры-загадки обратила внимание Н.А.Кожевникова, указавшая на важную роль таких метафорических конструкций, заключающуюся в создании «эффекта неопределенности» (Кожевникова Н.А. Андрей Белый // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 81).

<sup>317</sup> О тропических механизмах загадки см.: Журинский А.Н. Свертывание и развертывание ситуации при синтезе загадок // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики. С. 126-128; Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. М.: Индрик, 1994.

<sup>318</sup> На связь двух уровней пространства в акте метафорической номинации указала Ольга Маттич, которая типологически сопоставила некоторые визуально-пространственные метафоры А.Белого с визуальными метафорами искусства XX века (см.: Маттич О. К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый и др. // НЛО. 2011. № 112: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ma15.html>)

<sup>319</sup> Возможно, что такая техника связывается с общими принципами поэтической семантики А.Белого, где прямое и переносное значения слов часто меняются местами (см. об этом: Кожевникова Н.А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 183-202).

<sup>320</sup> Ср.: Фрейденберг О. Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 248.

<sup>321</sup> Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 101.

некоторые элементы, которые надо угадать, скрываются, заменяясь иными элементами, которые функционируют в рамках этой же символической системы. Но такая замена в древнем мифе отнюдь не является произвольной: в структуре мифа все эти образные парадигмы составляют единую символическую целостность, и поэтому подобные рекомбинации могут производиться только на *общей семантической основе, которая задается моделью мира*<sup>322</sup>. Именно поэтому загадки-метафоры у А.Белого всегда связаны с разными уровнями символистской миромодели, когда образы, репрезентирующие один пространственный пласт (связанный с космическим верхом), «подменяются» образами, означающими другой пространственный пласт (связанный с космическим низом).

Яркий пример такой смысловой мены находим в балладном цикле «Шут», где появляются солнечные образы, знакомые по первой книге стихов поэта. Лирический сюжет этого цикла повторяет сюжет многих стихотворений «Золота в лазури»: огневой рыцарь, соотнесенный с солнечной небесной стихией, нисходит на землю (семантика возврата) и освобождает королеву от власти злого шута.

Как видим, сюжет сказки напоминает некоторые лирические сюжеты первой книги А.Белого. Так в стихотворении снова возникает мотив онтологической асимметрии бытия (земная родина противопоставлена истинной родине души, небу), которая, однако, здесь находит счастливое завершение, как и положено в сказках: рыцарь, который является воплощением неба и солнца, «стучится в дверь» замка – и происходит объединение двух разных сфер бытия. На внутреннюю смысловую связь этих сюжетов указывают некоторые символические приметы: например, в стихотворении появляется мотив звучащего рога, который сигнализировал о начале похода за золотым руном в «Золоте в лазури».

Однако образы стихотворения при ближайшем рассмотрении двоятся: замок связывается с землей и одновременно оказывается зубчатым замком облаков, который соотносится с небесной родиной героини. Поэтому стихотворение здесь обретает двойной код: оно может прочитываться как символистская притча, а может выступать как развернутая атмосферная метафора-загадка, в которой «внешние» образы «сказки» являются означающими для иных, астральных явлений. Думается, что логика символа, который выступает в статусе глобального объединяющего начала, указывает на то, что эти прочтения не исключают, но дополняют друг друга<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> Р.Барт несколько иначе обозначил этот метафорический принцип, связав его с «метаязыковой» сущностью мифа, когда знак становится означаемым для другого знака (Барт Р. Из книги «Мифологии» // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 72-131).

<sup>323</sup> Принцип таких загадок-метафор удивительно напоминает принцип построения некоторых мифических формул, выявленных А.Потебней в народном творчестве, когда облако обозначается как камень, гора; душа как дыхание, дым, ветер (см.: Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989). Если такого рода формулы воспринимаются как тождества, то тогда мы имеем дело с мифом, если же просто как образные соотнесения, то тогда они формируют

В свернутом виде аргонавтический сюжет, связанный с энигматической подменой двух образных рядов, реализуется в следующем стихотворении сборника «И опять, и опять, и опять...», где полет меченосцев проецируется на плывущие огневые облака (примечательно, что и здесь полет также сопровождается мотивом звука трубы, который знаком читателю по «Золоту в лазури»):

*И опять, и опять, и опять –  
Пламенея, гудят небеса...  
И опять,  
И опять,  
И опять –  
Меченосцев седых голоса.  
Над громадой лесов, городов,  
Над провалами облачных гряд –  
– Из веков,  
Из веков,  
Из веков –  
Полетел меднобронный отряд.  
Выпадают громами из дней...  
Разрывается где-то труба...  
(С. 281)*

При этом если в «Золоте в лазури» сюжет воскрешения мертвых, связанный с семантикой крестной смерти героя, был дан в скрытом виде, то теперь он получает свою полную реализацию:

*Разбивают мечами гроба.  
Из расколотых старых гробов  
Пролетает сквозною струёй –  
Мертвецов,  
Мертвецов,  
Мертвецов –  
Воскресающий, радостный рой!  
(С. 281)*

Ср. эту же семантическую мотивно-образную связку в цикле «Голос прошлого», где возникает мотив возврата-нисхождения и появляется образ рыцаря, который является символическим воплощением неба:

*Плащ семицветием звезд слетает  
В туман: с плеча...  
Тяжелый,  
Червонный  
Крест –  
Рукоять  
Моего*

---

троп (см.: Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. С. 277).

*Меча.*  
(С. 282)

Метафоры здесь также дwoятся, и сам внешний сюжет встречи золотого рыцаря из тумана проецируется на атмосферно-астральный сюжет восхода солнца:

*Тебя  
С востока  
Мы -*

*Идем  
Встречать  
В туман:*

*Верю, – блеснешь из тьмы, рыцарь  
Далеких стран:*

*Слышу  
Топот  
Коней...*

*Зарей  
Багрянеет  
Куст...*  
(С. 283)

Подобная астральная загадка появляется в цикле «Близкой», который может прочитываться и как возврат рыцаря, и как восход-возврат солнца. Однако А.Белый здесь осложняет и дополняет этот астральный сюжет: во втором стихотворении появляется образ голубых глаз (который тесно связывается в поэтической семантике А.Белого с лазурью неба) и образ алмазной слезы (алмаз – часто выступает метафорой звезды). И если воспринимать это стихотворение как развернутую астральную метафору-загадку, то ее «отгадка» должна соотноситься со следующим сюжетом, лежащим «под» «внешними» образами: «восход солнца на небесах и исчезновение звезд».

Стихотворение «Перед старой картиной» также базируется на лирическом сюжете «возврата-нисхождения», который здесь также представляет собой своеобразный шифр для астральных явлений:

*Просыпался:  
Века  
Вставали...  
Рыцарь, в стальной броне,–  
Из безвестных,  
Безвестных  
Далей  
Я летел на косматом коне.*

*В облаке  
Пыли  
Бились  
Плаща моего края...  
Тускло  
Мне  
Открылись  
С башни два огня.  
(С. 272)*

Сказочный топос действия этого стихотворения удивительно напоминает топоры прежних стихотворений А.Белого, где разворачиваются «атмосферные метафоры» грозы. Но если раньше ситуация грозы моделировала битву гигантов, то теперь битва рыцарей может прочитываться как гроза.

Таким образом, развернутые метафоры этого сборника по своей структуре действительно близки загадкам, ибо те и другие базируются на принципе семантической мены элементов, когда образы одного ряда отсылают к скрытым образам другого ряда. У А.Белого эти стихотворения-загадки строятся, как правило, на двух семантических рядах: первый ряд связывается с астрально-небесным кодом, а второй – с земной сферой. Соединение в одном стихотворении двух парадигм свидетельствует о том, что загадка-метафора выполняет функцию семантической медиации между разными уровнями символистской модели мира. *Фактически такого рода загадки есть предельное выражение метафоричности символистского поэтического дискурса.*

В функционально-структурном смысле поэтические загадки А.Белого оказываются неожиданно близки мифам, поскольку они, как и некоторые мифы, основаны на принципе персонификации природных явлений. Так, соединение астрального и земного рядов в атмосферной метафоре приводит к тому, что «действующими лицами» стихотворения становятся те или иные небесные стихии (солнце, звезды, закат, восход и проч.). Таким образом, в этом сборнике А.Белый действует как мифотворец. Основной «творимый миф» является солярным и связывается, как и во многих мифологиях, с семантикой смерти и воскресения солнечного божества, которое здесь предстает в образе рыцаря.

Однако в стихотворениях-загадках А.Белого есть существенное отличие от загадок фольклорного типа. Если во втором случае при разгадывании выстраивается определенная иерархия смыслов, связанная с тем, что сами образы загадки играют «вторую роль» и предстают просто как отсылка к отгадке, то у загадок А.Белого невозможно понять, какой план является означающим, а какой – означаемым: астральный и земной планы уравниваются в своих семантических правах. Имея одинаковую смысловую ценность, эти пространственные уровни символической поэтики А.Белого требуют «симультанного» восприятия. Говоря иначе, здесь невозможно определить, какой пространственный пласт является метафоризирующим, а какой – метафоризируемым. Логика символа требует семантической тождественности и взаимообратимости обоих смысловых пластов, наличие которых предзадано символистской моделью мира.

Именно поэтому загадки такого типа не предполагают одной единственно верной интерпретации (отгадки), они устанавливают смысловую эквивалентность означаемого и означающего, что приводит к интересному эффекту «обратной метафоризации» (или, по А.Потебне, «обоюдному тропу», когда не только туча может служить метафорой камня, но и камень может служить метафорой тучи). Такой двойной семантический код соотносится с тем, что слово в поэзии А.Белого, как было замечено Н.А.Кожевниковой, одновременно может выступать и как метафоризирующее, и как метафоризируемое: «Одна из важных особенностей словоупотребления Андрея Белого, - пишет исследовательница, – использование слова в разных функциях, переход от слова как обозначения реалии к образу, сравнению или метафоре»<sup>324</sup>. Эта «плавающая семантика», в свою очередь, основывается на том, что в лирике А.Белого реанимируются древнейшие мифологические структуры, связанные с тем, что разные уровни мира оказываются семантически эквивалентными.

**«Звезда».** В сборнике стихотворений «Звезда» символистская миромодель воплощается в ряде мотивов и образов, имеющих отношение к антропософии<sup>325</sup>. Эта актуализация становится возможной за счет схожести двух пространственных моделей – именно поэтому базовый символистский сюжет, связанный с идеей мироздания как единораздельной целостности, реализуется на «антропософском материале». Говоря иначе, *семантические структуры мира А.Белого как бы «одеваются» в иную образно-мотивную ткань, что, впрочем, не отменяет их инвариантного смысла.*

Так, в стихотворении «Христиану Моргенштерну» реализуется астральная семантика имени («звезда утра»), и Моргенштерн в пространственной системе координат занимает место поэта-пророка, связанного с высшими сферами. Это подтверждает общность мотивных структур: лирический герой стихотворения, соотнесенный с высшей астральной сферой, со светом, протягивает руку – все это позволяет считать лирический сюжет стихотворения семантическим вариантом символистского сюжета нисхождения, знаменующего соединение верхней и нижней сфер бытия. Примечательно также, что здесь в завуалированном виде возникает мотив смерти, который часто сопровождает этот тип сюжета. Сам А.Белый указывает, что с Моргенштерном он встретился за несколько месяцев до его смерти (с. 290). Если в этом стихотворении семантика звездности присутствует на скрытом уровне, то в стихотворении «Звезда» она реализуется открыто, в

---

<sup>324</sup> Кожевникова Н.А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 183.

<sup>325</sup> Об оккультном коде в модернистской поэзии см.: Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛЮ, 1999; Обатнин Г. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М.: НЛЮ, 2000; Бурмистров К.Ю. Каббала и русский символизм. К постановке вопроса // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 237-253; Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 400-416.

образе «алмазной Венеры» - так в очередной раз значение образа размывается, и трудно определить, где у него прямой, а где переносный смысл.

«Антропософский текст» коррелирует с усилением в поэзии А.Белого звучания историософских мотивов, а сам символистский сюжет связи неба и земли в некоторых стихотворениях трактуется в апокалипсическом ключе. Яркий пример такой трактовки находим в стихотворении «Современникам», где схождение неба на землю понимается как мировой апокалипсис:

*И ныне знаю: морок злой  
Нас обуявших ослеплений  
Перегорит, как ветхий слой,  
И Солнце спустится, как гений, –*

*И громовая полоса,  
Огнем палящая глазницы, –  
Далекий грохот колеса  
Золотордяной колесницы.  
(С. 294)*

Схождение солнца на землю является символическим знаком Второго Пришествия, это подтверждается двумя следующими стихотворениями с заголовком «А.М.Поццо», где появляется мотив «роковой черты» и образ Бога, который должен «просветлить» земную реальность:

*Я слышал те медлительные зовы...  
И – Ты...  
И вот зовут... Ждет, Кто-то, Бирюзовый,  
У роковой черты.*

*И там – в окне – прорезались Вогезы.  
И там – в окне –  
Отчетливо грохочут митральезы...  
Пора – тебе и мне!*

*И я стою, шепча слова молитвы...  
Судьба – веди!  
Ты – в грохоты неумолимой битвы,  
О Господи, сойди!  
(С. 295-296)*

Ср. этот же мотив нисхождения Божества, данный через образ «простертой руки», в стихотворении «Развалы», где снова возникает антитеза двух миров - мертвого материального мира и духовной реальности.

В «Звезде» появляется еще одна, чрезвычайно важная трансформация базового символистского сюжета, которая была задана уже философско-эстетическими трудами А.Белого. Двойственность мироздания проецируется на человеческую личность – так сюжет соединения неба и земли обращается в сюжет единения духа и тела. В стихотворении «Тела» появляется мотив внутренней расколотости духа и тела:

*На нас тела, как клочья песни спетой...*

*В небытие  
Свисает где-то мертвенной планетой  
Всё существо мое.*

<...>

*Зачем простер на тверди оледелой  
Свои огни  
Разбитый дух – в разорванное тело,  
В бессмысленные дни!*

(С. 300)

А в стихотворении «Я» («В себе, - собой объятый...») эта раздвоенность преодолевается, и самосознание приводит к тождественности нескольких уровней мироздания: тела, души, мира и Бога, что, в свою очередь, обуславливает появление символистского сюжета единения человека и Вселенной. В.Паперный по этому поводу замечает, что «полярность личности и универсума принадлежала к числу фундаментальных концептов символистского “миропонимания”, однако столь же фундаментальным было для символистов стремление систематически снимать эту полярность, меняя местами ее элементы»<sup>326</sup>. Семантическим механизмом такого единения становятся метафоры, которые соединяют астральный и человеческий планы:

*В себе, – собой объятый  
(Как мглой небытия), –  
В себе самом разъятый,  
Светлею светом «я».*

*В огромном темном мире  
Моя рука растет;  
В бессолнечные шири  
Я солнечно простерт...*

(С. 306)

Ср. этот же мотив в «Воспоминании», где иные миры таятся в человеческой душе:

*Мы – ослепленные, пока в душе не вскроем  
Иных миров знакомое зерно.  
В моей груди отражено оно.  
И вот – зажгло знакомым, грозным зноем.*

(С. 306)

Семантическая проекция астральных мотивов на «человеческий» уровень приводит к функциональному метафорическому равенству некоторых образов из этих рядов. Так, в стихотворении «Асе (а - о)» лицо возлюбленной уподобляется солнцу: «И червонное солнца кольцо: / И – твое огневое лицо» (с. 309). Образ лица, связанного с небесно-огневой семантикой, возникает и в

---

<sup>326</sup> Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 154.



стихотворении «Зов», где он сопровождается лейтмотивом тихого призыва, знаменующего в поэтической семантике А.Белого желаемое единение мира:

*Сквозь фабричных гудков  
Сумасшедшие ревы  
Мы в тиши городов  
Слышим тихие зовы.*

*Исполняется час.  
И восходит в тумане,  
Как прозрачный алмаз,  
Все из ярких блистаний,—*

*Снеговое лицо  
На огнистом закате,  
Замыкая кольцо  
Славословящих братьий.  
(С. 311)*

Два смысловых плана, данных в этом стихотворении, тесно переплетены, что позволяет прочитывать его в двойном астрально-символическом ключе: как заход солнца – восход луны и как некую небесную весть. (Ср. подобные семантические переплетения в сборнике «Королевна и рыцари».) Думается, однако, что само символистское восприятие мира (когда природа в романтическом ключе воспринималась как знак высшей духовной реальности) утверждает одновременное присутствие этих двух смысловых пластов, когда символизируемое и символизирующее сплетаются в некую третью, высшую смысловую целостность.

**«После разлуки. Берлинский песенник».** В экспериментальном лирическом сборнике «После разлуки. Берлинский песенник» А.Белый ставит перед собой задачи, связанные с разработкой новых лирических форм. Однако и здесь возникают прежние образы и мотивы, репрезентирующие разные уровни символистской модели мира. *В статусе семантических медиаторов здесь выступают традиционные для А.Белого сюжеты (прежде всего – сюжет восхождения) и онтологическая метафора, связанная с соединением микро- и макрокосма.*

Одним из ключевых образов этого сборника является образ небесной лазури, который входит в солнечно-закатную парадигму (ср. такие стихотворения, как «Вечер», «Опять гитара», «Нет» и проч.). Семантический набор этих образов и мотивов возникает в стихотворении со знаковым для А.Белого названием – «Пророк». Пророк в этом тексте не персонифицируется, как это было ранее, но как бы «растворяется» в закатной солнечной стихии. Ср.:

*Он, Серебристый, волей рока  
Бросает в зримый наш позор,-  
Как ясноокого пророка  
Неизъяснимо грустный взор.*

*В тысячелетние разгулы  
Он поднимает ясный жар:  
И бронзорозовые скулы,  
И взора горнего загар.*

*Струя исчисленного смысла,  
Как трепетание крыла  
Переливного коромысла,  
От ясного чела -*

*Взметает пепельные кучи  
Неистлевающих волос,  
И из-под них - на нас текущий,  
Слезой сияющий вопрос;*

*Переливной игрою линий  
Топазы сыплются из глаз;  
И расширяет блеск павлиний  
Переливной его атлас...  
(С. 328)*

Метафоры этого стихотворения связаны с системой символистских соответствий. В стихотворении возникает два плана, которые соплагаются в пространстве текста: план астральный и план человеческий. Эти семантические уровни даются в слитном и нерасчлененном виде так, что уже невозможно определить, то ли звездное небо персонифицируется в образе пророка, то ли образ пророка проецируется на образ звездного неба. Эта смысловая двойственность обуславливает двойную интерпретацию отдельных образов: «переливной атлас» может толковаться и как плащ пророка, и как звездное небо; слеза может служить метафорой звезды, как и звезда – метафорой слезы; сам же «Серебристый пророк» в астральном ключе может прочитываться как месяц.

Примечательно, что под этой сложной метафорикой таится традиционный для А.Белого символистский сюжет. Однако, видимо, под влиянием антропософии он меняет свои смысловые «очертания». Теперь пророк, связанный со звездным небом, оказывается неподвижной фигурой – трансформация происходит с теми, к кому он обращается. Эта трансформация представляет собой изменение человеческой телесности, ее превращение в «световую материю», что может трактоваться как еще одна актуализация объединения разных сфер бытия:

*И в нас стремительно забьется  
Наш ослепительный ответ;  
И ослепительно взорвется  
Из волосатой груди свет.*

*И, точно взвизгнувшие диски,*

*Взорвут кипящие слова.  
И волосы, как василиски,  
Взовет горящая глава.*

*В переливных браслетах света  
Его воздушные персты  
Воспламененный знак завета  
Возгнят из тихой высоты.  
(С. 328)*

Другой вариант сюжета восхождения дается в цикле «В горах». Семантическая структура этого цикла восходит к темам и мотивам раннего творчества поэта. Так, герой поднимается на горы в поисках света. Однако в этом тексте свет оказывается роковой и губительной стихией. Он связывается с образом молнии (вспомним, что атмосферная метафора грозы у А.Белого часто связывается с ожиданием смерти и апокалипсическими предчувствиями). Однако в любом случае результатом восхождения становится смерть героя. Таким образом, этот лирический сюжет фактически повторяет сюжеты ранних стихотворений А.Белого.

Таким образом, все поэтические книги А.Белого представляют собой сверхтекстовое единство, которое базируется на символистской модели пространства, задающей их основные семантические особенности. И недаром А.В.Лавров относит А.Белого к писателям, творчество которых необходимо рассматривать как становление единого текста, открывающегося по мере воплощения разными гранями<sup>327</sup>. «Все творчество Белого, - пишет исследователь, - может быть осмысленно как многофункциональная система разнообразных повторов и лейтмотивов <...>»<sup>328</sup>.

## **Резюме**

1. Итак, в главных поэтических сборниках А.Белого основной символистский сюжет, связанный с бинарным разделением пространства и нейтрализацией этой бинарности, дается как «тема в вариациях». При этом сама «тема», которая является сюжетным инвариантом, обусловлена пространственной структурой модели мира символистского толка.

---

<sup>327</sup> Лавров А.В. Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // Лавров А.В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: НЛЮ, 2007. С. 11. Ср. также: «“Золото в лазури” (1904), “Пепел” и “Урна” (1909) в более поздних редакциях и переработках для собрания сочинений (1914, 1921, 1922, 1923, 1925, 1932) воспринимались поэтом как “темы” единого текста, соответствующие стадиям алхимического процесса преобразования души» (Шалыгина О.В. Роман в стихах Андрея Белого «Стихотворения» (1923, Берлин) как потенциальный прозиметриум // Литературный календарь: книги дня. 2010, Т. 9. № 6. С. 67).

<sup>328</sup> Лавров А.В. Указ. соч. С. 15. О влиянии такой «нестабильной семантики» на текстологический уровень см.: Лавров А.В. Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого (общие замечания) // Лавров А.В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: НЛЮ, 2007. С. 52-70; Торшилов Д.О. Андрей Белый о принципах правки своих сочинений: «произведение» и «последняя воля автора» // Литературный календарь: книги дня. 2011. Т. 10. №1. С. 68-71.

Пространство предстает как глобальный символ: оно разделяется на два уровня, которые должны быть соединены в акте онтологического синтеза – это «разделение-слияние» и обуславливает структуру базового символистского сюжета и обеспечивает его смысловое единство в разных поэтических сборниках.

2. «Вариации» же, являясь реализациями этого семантического инварианта, напротив, соотносятся с семантическим разнообразием. Именно они, связываясь с картиной мира А.Белого, обуславливают разные воплощения этого базового сюжета в его поэтических сборниках. Трансформация базового сюжета в разных поэтических сборниках поэта выглядит как эволюция. Однако при ближайшем рассмотрении эта эволюция оказывается реализацией всех смысловых возможностей, заложенных в сюжетном инварианте, и представляет собой не столько последовательное развитие основных элементов поэтической семантики А.Белого, сколько актуализацию новых смыслов, которые уже потенциально были заложены в символистской модели мира.

3. В результате смысловая система А.Белого оказывается одновременно сложной и простой. Ее сложность обусловлена тем, что основной сюжет воплощается в целой системе конкретных лирических сюжетов, ее же простота обусловлена тем, что во всех этих реализациях прочитывается общее начало, их объединяющее. Внутри этой смысловой системы действуют определенные семантические правила. Так, образы и мотивы парадигм, принадлежащих к одному пространственному уровню, выступают как смысловые синонимы и могут взаимозаменять друг друга в разных контекстах. Образы и мотивы, принадлежащие к разным пространственным уровням, выступают как смысловые антонимы. Сложность таких со- и противопоставлений обуславливается тем, что какой-либо образ может быть сопоставлен с любым другим образом из одной парадигмы и противопоставлен любому образу другой парадигмы. В результате чего образы и мотивы оказываются включенными в разветвленную сеть взаимосвязей, обеспечивающих сложность и многомерность поэтической семантики А.Белого.

4. «Вариации», представленные в разнообразных образах и мотивах, образуют систему парадигм, между которыми есть два типа взаимодействия: либо они противопоставлены (в этом случае парадигмы распределяются по разным пространственным уровням), либо сопоставлены (в этом случае они относятся к одному пространственному уровню), либо же противопоставление между ними снимается за счет (а) развертывания сюжета, который «соединяет» образы из разных парадигм, (б) метафорического соположения образов, предельным случаем которого оказывается метафора-загадка, связанная с соотношением астрального и земного планов, (с) специфических образов-медиаторов, центрирующих и структурирующих пространство.

5. В разных книгах А.Белого акцентируются разные средства медиации. В «Золоте в лазури», «Пепле» - это преимущественно сюжеты восхождения и нисхождения, связанные с определенным типом героя-медиума (пророка, поэта, шута), и образы-медиаторы (горы и храм). Начиная со сборника «Урна» в арсенал средств семантической медиации включается

пространственная метафора, которая соединяет астральный и земной планы, возвращая миру его исходную целостность. Своего предела эта метафоризация достигает в сборнике «Королевна и рыцари», где многие стихотворения уподобляются развернутым астральным метафорам-загадкам.

## **§ 2. Мир – человек – слово: глоттогенез и космогенез в «Глоссолалии» А.Белого**

«Глоссолалия», «дидактический эпос (в ритмизованной аллитерирующей прозе)»<sup>329</sup>, является одним из самых загадочных и сложных произведений А.Белого. «Звуковая поэма», которой сам автор придавал большое значение, либо подвергалась резкой критике<sup>330</sup>, либо же исследователи аккуратно обходили это «неудобное произведение». Пожалуй, одним из первых серьезных откликов на «Глоссолалию» является статья К.Свасьяна, где он называет ее «рекапитуляцией Шестоднева средствами умного дадаизма»<sup>331</sup>.

Несмотря на столь разноречивые прочтения поэмы, несомненно одно: *она является исключительно репрезентативным символистским текстом.* «Совмещающая в себе две природы – природу поэта и природу исследователя, – пишет Н.А.Кожевникова, – Белый в исследованиях оставался поэтом, а в художественном творчестве – исследователем»<sup>332</sup>. Такая двойная установка реализовалась и в «Глоссолалии». *Эта поэма заключает в себе основные черты как поэтического, так и научного стилей А.Белого:* она метафорична, полна разного рода аналогий, представляет собой соединение теоретического и художественного дискурсов, в ней предельно акцентирован онтологизм лирики и философии А.Белого. Кроме того, «Глоссолалия», с одной стороны, содержит в себе все основные идеи, образы и мотивы, связанные с символистской моделью мира, а с другой стороны, звуковая поэма «обнажает» сам принцип работы А.Белого с этими семантическими единицами. Поэтому наша задача заключается не в доказательстве научной корректности (или же некорректности) рассуждений А.Белого о звуке, но в *выявлении их символической логики*<sup>333</sup>.

---

<sup>329</sup> Белый А. Безрукая танцовщица Публикация Е.В.Глуховой, Д.О.Торшилова // Литературный календарь: книги дня. 2009. Т. 2. № 5. С. 7.

<sup>330</sup> См., например, разгромную рецензию С.Боброва, который обвинял автора «зловещей книжечки» в «антропософически-распутинской балаганщине» (Бобров С. Андрей Белый, Глоссолалия. Поэма о звуке // Леф. 1923. № 2. С. 157).

<sup>331</sup> Свасьян К. Послесловие // Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. М.: Evidentis, 2002. С. 123.

<sup>332</sup> Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого. М.: Институт русского языка РАН, 1992. С. 249.

<sup>333</sup> В.В.Фещенко полагает, что «нет смысла оценивать ее < «Глоссолалию» - О.Т.> со строго научных позиций», хотя «нельзя отказать ей в определенной поэтической логике» (Фещенко В.В. Поэзия языка. О становлении лингвистических взглядов Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 299-312. С. 305). Тем не менее здесь хотелось бы отметить один важный момент. А.Белый, пытаясь обнаружить атомы смысла и показать их динамическое развитие, с одной стороны, находился в контексте науки своего времени (ср. например, концепцию Н.Я.Марра, который

Основная тема поэмы – космологическая. В «Глоссолалии» А.Белый является творцом языка и новой символической вселенной<sup>334</sup>. Еще в «Магии слов» (а впоследствии и в «Мастерстве Гоголя») писатель интересовался закономерностями построения мира художественного произведения, который он понимал не просто как отражение реальности, но как некую смоделированную действительность. *В «Глоссолалии» А.Белый подходит к той же проблеме, но не как теоретик, а как художник-мифотворец: он создает авторский миф о творении мира с помощью речи.*

Символизм этого новой мифологической реальности связан с тем, что все процессы, протекающие в ней, имеют свои аналоги-соответствия. Однако эти многочисленные соответствия сводятся к основной смысловой структуре, заданной логикой символистской модели мира: *бинарное противопоставление двух типов пространства и медиальный элемент, который позволяет эту оппозицию снять.*

Данный «тройной» инвариант в «Глоссолалии» представлен в следующем виде: макрокосмос – язык (звук, звукоряд, корень, слово, имя) – микрокосмос. Говоря иначе, язык является главным медиальным элементом, который снимает оппозицию между микро- и макрокосмом. Все сложнейшие метафорические аналогии и развернутые сравнения поэмы можно свести к этому «тройному» инварианту. *Именно эти три константы, воплощая символистскую модель мира, являются основными источниками смыслопорождения и семантической основой всех метафор и сюжетов поэмы.*

Однако анализировать эту поэму как сугубо художественное произведение означало бы упустить из виду ее важнейшую черту – одновременное присутствие теоретического и художественного модусов. Поэма уникальна тем, что она содержит в себе языковой и метаязыковой коды, поэтическое воплощение концепции слова и ее метапоэтическое описание. Этот двойной код позволяет выявить общую миромоделирующую основу функционирования теоретических категорий и единиц художественного языка. Тесная связь между этими аспектами поэмы заставляет нас обратиться к анализу как теоретического, так и художественного уровней, для того чтобы определить принципы их внутренней соотнесенности.

---

в своем «новом учении о языке» предложил этимологически свести слова всех языков к четырем базовым элементам). С другой стороны, его установка на поиск «простых структур», из которых возникают сложные структуры, предвосхитила некоторые положения современной структурной семантики, где функцию таких атомов стали выполнять семы. О вкладе А.Белого в семиотику см.: Иванов Вяч.Вс. Очерки по предыстории и истории семиотики// Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 655-657.

<sup>334</sup> Возможно, что сама тема поиска мифологических истоков языка в «Глоссолалии» связывается не только с антропософской, но и с романтической традиций. Так, например, Ф.Шеллинг делал акцент на определяющей роли мифа по отношению к языку, а сам язык был для него отзвуком мифологии (см.: Найдыш В.М. Философия мифологии. XIX – начало XXI в. М.: Альфа-М, 2004. С. 36).

**Термин и метафора.** К основным теоретическим категориям, которые формируют семантический облик поэмы, относятся категории смысла, звука, жеста. *Эти базовые понятия функционируют в поэме как художественные образы, обрастая переносными метафорическими значениями.* Рассмотрим каждое из этих понятий с учетом их метафорического потенциала и выявим основные семантические механизмы метафообразования в «Глоссолалии».

*Метафоризация центральных понятий поэмы происходит с помощью трех способов.*

**Первый способ** метафоризации заключается в том, что метафорический потенциал каждого из этих понятий связан с их проекцией на три указанные инвариантные сферы: макрокосмос, язык, микрокосмос. Таким образом, каждая из этих категорий может интерпретироваться А.Белым в трех ключах, что лишает их терминологической очерченности и создает эффект смысловой поливалентности, а пересечение трех разных семантических областей внутри категорий приводит к тому, что они начинают пониматься как метафоры. Некоторые из этих проекций стандартны и не представляют нарушения узувальной семантики (так, например, жест соотносится со сферой человеческой телесности, звук – с языковой сферой). Другие проекции, как, например, «жест – языковая сфера», напротив, формируют переносное значение.

**Смысл.** Категория смысла трактуется в «Глоссолалии» весьма расширительно. Для А.Белого *смысл – это не логическая, но, скорее, онтологическая категория, связанная одновременно со становлением мира, человека и слова.* Ср. характерный фрагмент: «Некогда не было знаков, «Земель», ни кремней, ни гранитов; было – пламенное; распускались по Космосу лопасти летучего газа; <...> оттого-то космический свет – цвет полей; все цветы напоминания об огнях безграничной, космической сферы; все слова – напоминанья о звуке старинного смысла»<sup>335</sup>. Как видим, трактовка смысла здесь выходит далеко за рамки лингвистического контекста, он является первоэлементом мира, соотносится со стихиями огня, света и воздуха.

Связь смысла и человеческой телесности дается через ключевой образ поэмы – образ человеческого рта, где выстраивается вселенная звуков, заключающих в себе «старинные смыслы». Таким образом, смысл, коррелируя с «человеческим» измерением, оказывается первоосновой как мира, так и слова – все это порождает ряд метафорических определений категории смысла. Смысл является «космическим светом» и «подложкой» слова, его тайной сутью. Однако и в том, и в другом случае он – жизнерождающая стихия, которая обуславливает дальнейшее становление и развитие слова, мира и человека. Такое двойное соотнесение свидетельствует о тождестве этих трех сфер: слово онтологизируется, бытие семиотизируется, а человек в своей высшей ипостаси оказывается воплощением божественного логоса.

**Звук.** Минимальной единицей смысла для А.Белого является звук. Именно звук становится главным средством выражения неуловимой языковой

---

<sup>335</sup> Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Берлин: Эпоха, 1922. С. 12. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте главы с указанием страницы.

стихии. Ср.: «как несхожи нам ливень, грома, облака, так несхожи и смыслы звучаний, и образы слова; отличен от них сухой, плоский понятийный смысл» (с. 11). Словосочетание «смыслы звучаний» современному лингвисту может показаться абсурдным, однако А.Белый понимает звук не как одностороннюю единицу языка, обладающую только планом выражения – звук у А.Белого *осмыслен, он имеет значение*.

У звука в поэме есть две основные функции. Прежде всего он является минимальной единицей для построения слова. Однако понимание А.Белым *смысла, звука и жеста* в нескольких семантических измерениях приводит к тому, что звук оказывается не только лингвистической, но и онтологической единицей, иначе говоря, *звук становится материалом для построения мира-космоса*. Отсюда возникает ряд метафор, базирующихся на том, что разные звуки соотносятся А.Белым с разными онтологическими феноменами, возникающими в процессе космогенеза. Ср.: «Образование спирант – образование горящих туманностей газа: тончайшей материи звуков; в “w”, “v”, “r”, “h” и “s” мы имеем распад на тепло (w), энергию (r), воздух холодный (v) и воздух теплый “h”, на свет и огонь (“s” и “r”) <...>» (с. 14-15).

Как явствует из этого отрывка, звук во вселенной А.Белого одновременно соотносится как с семиотическим уровнем слова, так и с уровнем Бытия. *И если смысл был метафорой вселенской энергии в чистом виде (светом, огнем), то звуки являют собой следующую ступень образования вселенной – они метафорически приравниваются к первоэлементам и оказываются материальными воплощениями смысловой субстанции*. Так фонетический ряд становится рядом онтологическим, а выражение «прочитать мир» обретает буквальный смысл: генезис слова равен генезису космоса. Сюда же включается еще одно семантическое соотнесение – связь звука с человеком. И здесь возникает очередная онтологическая метафора, которая уравнивает горнего человека как теургический идеал, соединивший в себе все противоположности, и звук, воплощенный в образ. «Форму горнего человека, - пишет А.Белый, - возможно почувствовать, идя внутрь, за собою ведя извне бьющие звуки; макрокосмический человек, по заверению Штейнера, станет внятно понятным, когда мы научимся видеть, как звук облекается в образ» (с. 31-32).

*Жест*. А.Белый как поэт-символист, ориентированный на синтетическое слияние искусств, вводит в свою поэму еще одно чрезвычайно важное понятие – понятие жеста. Жест имеет в поэме расширительное значение и, проецируясь на три инвариантные сферы, он связывается с человеческой телесностью, с онтологическим уровнем («<...> земля клокотала огнистым цветком; развивалась, сливалась она из Космической сферы; и эти жесты огней повторили позднее себя: в лепесточках цветов <...>» (с. 12))<sup>336</sup> и языковым измерением («Все движение языка в нашей полости рта – жест безрукой танцовщицы <...>» (с. 15)). Если связь жеста и сферы человеческой телесности

---

<sup>336</sup> Ср. также: «<...> солнца, луны и земли горят в ее жестах <...>», «<...> умение жестами выстроить мир означает, что корень сознания вскрыт <...>» (С. 19).



является прямой, буквальной, то последние два случая (жест – макрокосм и жест - язык) знаменуют метафорическое понимание жеста.

Таким образом, первый механизм метафоризации трех главных теоретических категорий поэмы (звук, смысл, жест) заключается в том, что они проецируются на три разные сферы (микрокосм, макрокосм и язык). Некоторые из этих проекций являются «нормальными» (с точки зрения узуальной семантики), другие же представляют собой семантические аномалии, которые приводят к возникновению метафор.

**Второй способ** метафоризации этих понятий связывается с тем, что одна категория может определяться через другую, что ведет к метафорическому переносу значений (так, например, звук подобен жесту, а жест – звуку, звук и жест - смыслу)<sup>337</sup>. Такие подобия и становятся главным источником многочисленных метафор поэмы. Этой «метафорогенности» способствует сам феномен семиотической перекодировки: перевод из одной семиотической системы в другую всегда является источником новых значений.

*Одним из главных способов создания смысловой многозначности в этом случае является установление символических соответствий, которые можно определить как устойчивое соотношение нескольких базовых образов, связанных общим смыслом.* Ср.: «Звуки – древние жесты в тысячелетиях смысла; в тысячелетиях моего грядущего бытия пропоеет мне космической мыслью рука. Жесты – юные звуки еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем; во всем теле моем произойдет то же самое с течением времени то, что происходит пока в одном месте тела: под лобной костью. Переполнится мыслью все тело мое» (с. 16-17). Этот фрагмент насыщен метафорическими уподоблениями: звук – жест, жест – звук, тело-мысль и проч. При этом логические отношения между этими понятиями представляют собой своего рода символическую пропорцию, еще раз доказывающую их смысловую эквивалентность: *жест относится к телу так же, как звук относится к мысли.* Таким образом, «решение» этой смысловой пропорции лежит в символической плоскости, ибо сами отношения между ее членами являются условно-символическими: категории смысла, жеста, звука, тела и проч., вступая в метафорические сцепления, могут совершенно свободно подменять друг друга в разных контекстах<sup>338</sup>.

---

<sup>337</sup> Такая «перекрестная метафоризация» понятий, принадлежащих к разным чувственным рядам, вписывается в общую синестетическую концепцию творчества А.Белого (см. об этом: Каstellано Ш. Синестезия: язык чувств и время повествования в романе Андрея Белого «Петербург» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 211-220).

<sup>338</sup> Отметим, что метафора «звуковой жест», неоднократно возникающая в «Глоссолалии», позднее стала своеобразным термином, который используется как в лингвистическом, так и в литературоведческом дискурсах (особенно при анализе художественных систем, которые, как авторская песня и рок-поэзия, ориентированы на синтетическое слияние разных типов искусств). См. об этом: Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. С. 506-515.

В итоге установление символических соответствий между звуком, смыслом и жестом порождает разные варианты их сочетаемости, в результате чего каждый раз возникают определенные метафоры:

*жест – смысл*: «и мы понимаем, что восприятие наше жеста, вполне соответствовало содержанию, не слышному нам» (с. 9-10);

*жест – тело*: «Все движение языка в нашей полости рта – жест безрукой танцовщицы, завивающей воздух, как газовый, пляшущий шарф» (с. 15);

*смысл – звук*: «смыслы звучаний...» (с. 11), «звучные знаки» (с. 13);

*смысл – жест*: «тело рисует нам жесты; и бури смысла – под ними» (с. 15).

Некоторые из этих уподоблений играют ключевую роль в смысловой архитектонике поэмы. К такому базовому соответствию можно причислить уподобление *жеста – звуку* (и наоборот: *звука – жесту*). Ср.: «Так же звук я беру здесь, как жест, на поверхности жизни сознания, – жест утраченного содержания; и когда утверждаю, что “Сс” – нечто световое, я знаю, что жест в общем – верен, а образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков» (с. 10). Думается, что это соотнесение мотивируется слиянием двух базовых измерений: языкового (звук) и «антропного» (человеческая телесность).

Соотношение «звук – жест» оказывается одним из самых устойчивых в «Глоссолалии». Почему же для А.Белого столь важной становится жестовая составляющая языка и слова? Жест для А.Белого – это телесный слепок языка, его древняя основа, «архаический остаток»<sup>339</sup>. Значение жеста может быть определено условно и приблизительно, однако это вовсе не значит, что жест не выражает *смысла*. Думается, что значение, выражаемое телесно, с помощью жестов, нужно понимать не как логический концепт (такое понимание является традиционным для философии, логики и логической семантики), но как некое *комплексное синкретическое единство*, заключающее в себе *возможность* разных значений<sup>340</sup>.

Понятие комплексного значения было введено в психологию Л.Выготским и А.Лурией, которые полагали, что комплексные значения,

---

<sup>339</sup> Во многих современных концепциях глоттогенеза подчеркивается роль жестикуляции в происхождении языка. Ср.: «<...> жестам было неоткуда взяться, кроме как из древнейших биологических животных действий, которые со временем семантизировались еще в рамках животного стада. <...> Именно животное инстинктивное действие нередко стоит у истоков многих древнейших слов» (Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни (Очерки по мифолингвистике). Самара: Самар. гуманитар. акад., 2003. С. 75).

<sup>340</sup> Еще раз отметим близость синестетических поисков А.Белого поискам С.Эйзенштейна, который писал, что в деле создания произведения исходная роль принадлежит жесту (Эйзенштейн С.М. Определяющий жест // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 1. Чувство кино. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. С. 177), а основная тема художника «как бы даже интеллектуально абстрактна она ни была, может образно претворяться в произведении через любые его элементы: через игру света, через игру цвета, через игру музыки и звуков, через игру линейных построений, через росчерк жеста, через пространственное перемещение танцем, через умело подобранные комплексы явлений <...>» (Там же. С. 165).

возникающие в детской речи, связаны с синкретической нерасчлененностью содержания, его логической неоформленностью<sup>341</sup>. При этом подобные семантические комплексы в силу своей специфики могут выражаться посредством разным семиотических способов, самый древний из которых – жестовый. Здесь уместно сослаться на А.Лурию, который предполагает, что значение «комплексных» протослов определялось ситуативно с помощью указательного жеста, который как бы «прямо» конкретизировал семантику<sup>342</sup>. Поэтому исключительное положение категорий звука и жеста в эстетической системе «Глоссолалии» соотносится с проблемой произвольности и мотивированности языкового знака (которая в таком контексте связывается с сугубо символистской проблемой отношений между словом и реальностью).

Слово есть *опосредованное* выражение внутренних эмоций, связь между означаемым и означающим в слове произвольна. Ср.: «Можно ли, мысля мгновенно, обнять круг понятий? В *usus*'е словесного выражения – нет: понятие отделено от понятия непроходимыми безднами» (с. 27). А.Белого же интересует прямое выражение, где нет дискретного дробления знака на означающее и означаемое, а есть некая синкретическая слитость, где звук и смысл составляют единое целое. Такую функцию прямого, непосредственного выражения душевного состояния берет на себя жест. Действительно, жест – это прямое выражение эмоции. Именно поэтому жест соотносится А.Белым со звуком, который, по его мнению, также прямо репрезентирует внутренний мир поэта.

В таком контексте становится понятным, почему *звуковой жест* является «независимой» и непроемкой основой слова. Все остальные компоненты слова – производны и, следовательно, функционально несамостоятельны. Ср.: «И все-таки: образ мысли, понятие, суть зависимые переменные слова; независимая, непременная величина его – звук; и он нудит, зовет за порог: в ночь безумия, в мироздание слова, где нет ни понятия, ни образа слова – есть твердь – и *пуста*, и *безводна* она; но дух Божий – над нею» (с. 28).

Связь жеста со звуком, его медиальная функция, которая предполагает соединение внутреннего ощущения и внешней действительности – все это делает жест еще одним медиальным символическим элементом. И если в «Магии слов» в этот ряд входили символ, звук и слово, то теперь сюда добавляется еще и жест, который, как и символ, соединяет разные пласты реальности.

Таким образом, базовые теоретические категории поэмы (звук, жест, смысл), вступая в сложные метафорические отношения, комбинируются в тексте А.Белого в разных сочетаниях. При этом такая свободная сочетаемость вовсе не означает, что эти понятия лишены логического смысла – их смысл лежит за пределами терминологии в области главной символистской идеи

---

<sup>341</sup> См. об этом: Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. М.; Л.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1934; Лурия А.Р. Язык и сознание. М.: Изд-во МГУ, 1979.

<sup>342</sup> Лурия А.Р. Указ. соч. С. 24, 33.

А.Белого – *идеи о равновеликости человека и космоса и о знаке (символе, звуке, жесте, слове) как о посреднике между этими двумя сферами бытия.*

**Третий механизм** метафорообразования связан с возникновением «сложных» метафор. Каковы принципы их образования?

Каждое из ключевых теоретических понятий формирует в поэме свое семантическое поле. Так, например, жест связывается со следующими образами и мотивами: *рука, танец, музыка, танцовщица, тело, ритм, эвритмия, мимика. Звук соотносится с языком, пением, музыкой, воздухом, ртом, наречием, глоткой, гортанью, словом, губами, аллитерациями, ассонансами, артикуляцией, мимикой.* Смысл коррелирует с *мыслью, понятием, значением, языком, корнем, словом, бурей, воздухом, огнем.*

Как видим, некоторые элементы оказываются общими для всех семантических полей, это свидетельствует о внутренней смысловой близости этих «понятий-образов» в поэме. *Отношения между элементами этих семантических полей, такие же, как и отношения между базовыми категориями, их образующими: они соотносены по принципу семантического подобия.* Говоря иначе, семантические поля каждого «понятия-образа» в поэме пересекаются и формируют специфические сложные метафоры, состоящие из элементов разных смысловых парадигм.

Так, например, лейтмотивная сложная метафора «танцовщица звука» / «безрукая танцовщица» в своей основе может связываться с жестом, ритмом и звуком: танец – область жеста и ритма – соединяется со звуком. В основе сложного метафорического образа «мимика звуков» сема «жест» перекрещивается с семой «звук». Целый ряд метафор «танец звуков», «мимические звуки», «жест звуков», «мимический жест», «жесты губ», «безрукая мимика», «мимический танец», - базируется на соединении звукового и жестового семантических полей.

По своей структуре эти сложные метафоры подобны загадкам. И в самом деле, каждый сложный образ имеет свою «отгадку-интерпретацию». «Танцовщица звуков» (или «безрукая танцовщица») – это язык. А ряд метафор, где пересекаются смысловые поля жеста и звука, означают процесс речи или артикуляции.

Некоторые из таких сложных метафор-загадок можно разгадать только с учетом целостной системы смысловых соответствий, которая выстраивается в поэме. Так, метафора «воздух корня» может прочитываться как «смысл корня», ибо образ воздуха связан с категорией смысла. Метафора «жесты огней» может расшифровываться как «жесты смысла», в силу того что огонь соотносится А.Белым со смысловой стихией. Метафора «мимика мира», связываясь с метафорой «мимика языка», становится понятной, если учесть базовое уподобление творения языка творению мира. В этом смысле метафора «танцовщица мира» оказывается синонимом «танцовщицы звуков» - обе метафоры обозначают язык.

Как видно из приведенных примеров, все эти многообразные метафоры базируются на трех исходных семантических полях, связанных с главными теоретическими понятиями поэмы: жестом, звуком, смыслом. Этот факт обуславливает синонимичность некоторых из них. При этом, чем больше таких

«метафорических синонимов» подбирается к тому или иному понятию, тем больший удельный вес оно имеет в семантике поэмы.

Сам механизм метафоризации обусловлен спецификой отношений между тремя семантическими группами. Свободное комбинирование образов и мотивов *из разных групп*, приводящее к появлению сложных метафор-загадок, обусловлено тем, что все образы и мотивы, которые входят в *каждую отдельную группу*, обладают неким общим содержанием, что позволяет им свободно подменять друг друга в разных контекстах.

Сложные метафоры, связанные с исходными элементами символической структуры, в свою очередь, могут входить в другие смысловые пропорции и ряды. «Танцовщица звука», выражающая «спирали сложенья миров» (жест и звук осмысляются в макрокосмическом измерении), через союз «как» сопоставляется с актом творения человека «Божий звук». Ср.: «Видал я эвритмистку; танцовщицу звука; она выражает спирали сложенья миров; все они мироздания; выражает, как нас произнес Божий Звук: как в звучаниях мы полетели по Космосу; солнца, луны и земли горят в ее жестах; аллитерации и ассонансы поэта впервые горят» (с. 20). Таким образом, мы можем реконструировать смысловую пропорцию, лежащую в основе этого отрывка: танцовщица звука относится к мирозданию так же, как звук Божий относится к человеку.

Эта символическая пропорция абсолютно ясна, она уравнивает микрокосмос и макрокосмос, причем это «уравнение» становится возможным за счет того, что между двумя областями лежит третий элемент - слово, которое одновременно понимается как Божественное и как человеческое. Отсюда проистекает еще одно частичное семантическое пересечение: танцовщица звуков (макркосмос) соотносится с поэтом (микрокосмос), что, несомненно, придает поэту потенциальный онтологический статус творца миров. При этом корреляция онтологического и семиотического уровней дает возможность увидеть в природе некий семиотический код, шифр, который может быть прочитан поэтом. Ср.: «Видал эвритмию (такое искусство возникло); в нем знание шифров природы; природа осела землю из звука...» (с. 20).

Примечательно, что в контексте поэмы поэту, обладающему онтологическим статусом, противопоставлен лингвист. Лингвист сравнивается с геологом, однако положение лингвиста изначально ущербно. Он может описать, но не может пережить. Ср.: «Таково положение лингвиста над корнем обломком дышавшего смысла; он волен часами продумывать перемены корней – по языкам, по векам; но не под силу лингвисту исполниться жестом, стать воздухом корня: летать существами его по истории языков, в сотрясениях воздуха слышать печати древнейшего смысла; и, облакаясь в образ бормочущих былей, восстанавливать то, что *было*» (с. 21).

Итак, *ключевые «образы-понятия» (смысл, звук, жест) оказываются семантическими генами ряда сложных метафор*. На первый взгляд эти метафоры кажутся немотивированными, однако для того чтобы «разгадать» их, нужно обнаружить *исходные структуры* – только тогда можно увидеть своеобразную логику символической мысли, соотносящей по древнему принципу соответствия разные семантические области. При этом творческая

мысль автора каждый раз произвольно выбирает подходящий инвариант, который, являясь «точкой равновесия» в этом подвижном семантическом пространстве, включается в другие смысловые множества, в результате чего возникают новые образы.

Все это обуславливает видимую теоретическую изощренность «Глоссолалии». Кажется, что автор намеренно запутывает читателя, заставляя его блуждать по лабиринтам смысла... Однако теоретичность поэмы весьма условна (как совершенно справедливо заметил сам автор). *Все «теоретические категории» используются А.Белым как художественные образы!* Они свободно группируются друг с другом, в результате чего они лишаются конкретного предметного значения, но получают символическое толкование – ибо свободная сочетаемость элементов многократно усиливает их семантический потенциал.

**Метафора как средство семантической медиации.** Однако у этих метафор-терминов есть еще одна важная функция: они стягивают в единое целое разные области бытия: человека и космос<sup>343</sup>. При этом в статусе медиального элемента, позволяющего осуществить это слияние, выступает звук<sup>344</sup>. Еще в «Магии слов» А.Белый показал, что звук (наряду со словом и символом) выполняет медиальную функцию, именно поэтому язык в «Глоссолалии» является не только, как мы сказали бы сейчас, «компонентом культуры»<sup>345</sup>, он наделяется онтологическим статусом и оказывается тем «недостающим звеном», которое обеспечивает синтез микро- и макрокосма, человека и вселенной.

Это «семантическое равенство» лежит в основе целого ряда метафор, появляющихся в «Глоссолалии». Ср.: «...этот шар, этот мир, есть мой рот; звуки носятся в нем; нет еще: разделения вод, ни морей, ни земель, ни растений, – переливаются воздухожары, переливаются водовоздушности: нет внятных звуков» (с. 37). Этот фрагмент, описывающий начало процесса творения, демонстрирует метафорические механизмы отождествления разных уровней бытия: мир возникает в полости человеческого рта, и основным его элементом, соответственно, становятся звуки.

Следовательно, все образы и мотивы, представленные в этом отрывке, можно распределить по трем семантическим сферам (человек – семиотическая сфера (звук, слово) - вселенная). В этом смысле мотивно-образный ряд

---

<sup>343</sup> Примечательно, что в некоторых случаях сами мифы творения могут пониматься как создание собственного «я» (Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 7).

<sup>344</sup> Е.М.Мелетинский отмечает, что «структура мифов творения включает сам акт творения в качестве предиката (вариант: порождение и добывание, часто в форме похищения) и роли агенса (бога, культурного героя) <...>» (Мелетинский Е.М. О структуре малых повествовательных жанров // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики. С. 10). В «Глоссолалии» в роли такого «агенса» оказывается человеческий язык.

<sup>345</sup> Толстой Н.И. Язык и культура // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 16.

фрагмента оказывается реализацией базового символического соотношения: микрокосм равен макрокосму и средством этого «уравнения» оказывается звук. В силу этого происходит смысловое «переплетение» этих рядов, что обуславливает смысловые метафорические равенства: «рот = мир», следовательно, «звуки = Дух Божий». При этом, очевидно, что сама синтаксическая конструкция уравнивает онтологический и звуковой планы.

Нельзя сказать, что эти два плана (звуковой и онтологический) соотносятся друг с другом по принципу «означающее и означаемое» - поскольку это означало бы необходимость выделения одного из них в качестве доминантного. Думается, что элементы этого смыслового равенства семантически «взаимобратимы». Означаемое и означающее все время меняются местами, и образы, принадлежащие к разным рядам, могут «пояснять» друг друга: мир может уподобиться ротовой полости, а ротовая полость - миру. Семантическая однонаправленность предполагала бы, что мы имеем дело либо с аллегорией, либо с обыкновенной метафорой; семантическая же взаимобратимость означаемого и означающего указывает на то, что перед нами *символ*, структура подвижная и семантически гибкая.

Таким образом, основная функция метафор в этой поэме заключается в том, что они снимают противопоставление между человеком и космосом через метафорическое уподобление гортани человека – вселенной. «Опосредующим» звеном этого уподобления становится язык, который с одной стороны, принадлежит человеку, а с другой стороны, с его помощью творится новое мироздание.

**Сюжет как средство семантической медиации.** Символистская модель мира обуславливает исключительную метафорическую насыщенность поэмы: образы, принадлежащие к трем базовым смысловым сферам, свободно комбинируются друг с другом, снимая тем самым их противопоставление. В этом смысле метафоричность оказывается «имманентным» качеством символистской миромодели, она как бы «встроена» в нее. Однако медиальную функцию в поэме выполняют не только метафоры, но и сюжеты, которые, связываясь с пространственным уровнем произведения, обеспечивают, как и в лирике А.Белого, внутреннее символическое единство изображаемого мира.

**Космогонический и глоттогонический сюжеты.** В теоретической трилогии А.Белого космологическая метафорическая модель была одной из самых распространенных. Здесь она разворачивается в глобальный космогонический сюжет, который стягивает в единое смысловое целое все семантические уровни и пласты поэмы. Этот космогонический сюжет, который также связывается с тремя инвариантными сферами, можно обозначить как *творение мира внутри человеческой гортани через язык*.

Данный сюжет является смысловым остовом поэмы, он подспудно обнаруживается в любой ее части. В первый день творения (фрагменты 19 - 29) задаются его основные координаты: звуки символически приравниваются основным элементам мироздания, а само творения мира происходит в человеческой гортани и уподобляется процессу говорения.

Во второй день творения роль человека в этой триаде акцентируется, поскольку именно он, произнося звуки, творит вселенную. Сплетение трех исходных смысловых макропланов находим в следующем фрагменте поэмы: «<...> мне суметь войти в звук, войти в рот и повернуть мне глаза на себя самого, стоящего посередине, внутри храма уст, то не увидел бы я языка, зубов, десен и мрачного свода сырого и жаркого неба; я увидел бы небо; увидел бы солнце; космический храм бы возник, гремя блесками <...>» (с. 66-67). Как видим, человек здесь оказывается моделью космоса, отсюда метафорическая проекция образов человеческой телесности на «космические образы»: небо – нёбо, космический храм – тело.

Однако традиционное тождество микрокосма и макрокосма дополняется у А.Белого тождеством языковой и человеческой сферы. Таким образом, человек, представляя собой модель космоса, одновременно является – звуком. Так три макроплана в очередной раз уравниваются. Ср.: «В древней-древней Аэрии, в Аэре, жили когда-то и мы – звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, *глоссалолией*» (с. 67).

В этом контексте вполне закономерно, что А.Белый обращается к теме «звукового» происхождения человека, моделируя его с помощью звуковых соответствий. Ср.: «В “о” воронкой слагаются губы; и воздухом полнятся полости рта; полость рта – просто “О”; внутри образуема вещность согласного мира; в схождение души “о” – душевность ребенка: “m” – плоть; до рождения отношение к телу души таково: – “Om”, что значит: внутри “О” (души) зреют “m”: ткани плоти; лучи с периферии (от “О”), проникая в “m” (плоть), образуют чувствующее нечто в зародыше: в “О” большом теперь круг из “m” (плоти); внутри круга “m” зреет малое “о”; оно связано с мировую душой: с “О” большим» (с. 71).

В четвертый день творения (65 часть) появляется тема нисхождения духа в плоть: «люди нисходят из мыслей духовных: влучаются в тело; пронесшие крест воплощений (Начала, Архангелы, Ангелы) – духи» (с. 100). Это нисхождение духа в материю генетически родственно сюжету нисхождения, явленному в лирике А.Белого: в обоих случаях нисхождение преодолевает разорванность двух онтологических сфер в акте синтеза, который в данном случае принимает форму *воплощения* смыслов. Символическое уравнение разных планов бытия явственно просматривается и здесь: Божество («Ягве-Элогим») «спускается» и превращается в «я» человека – *так обретение самосознания трактуется А.Белым как космологический процесс соединения микрокосмоса и макрокосмоса*.

Однако А.Белый не забывает и о звуковой составляющей своего космогенеза. Человек является не просто воплощением божества, но *воплощением звука*, отсюда следует еще одно символическое уравнение А.Белого «звук равен божеству». Ср.: «Воплощение соединений всех букв – человек существует, как целостность многоразличия звуков; мы созданы словом; и словом своим создаем, нарицая, все вещи; именованье – творение; именованье – алхимический опыт соединения звуков» (с. 101).



Параллельно созданию человека идет процесс творения мира: в день четвертый через воплощение звука в мир образуется суша и появляется членораздельная речь. В целом в «дне четвертом» А.Белый подводит своеобразный итог, еще раз устанавливая соответствия звуков элементам мира и указывая на свой собственный «бытийно-языковой код», где g, k, d, t, b, p – это звуки земли, ими «сложена суша», при этом g, k – минералы, d, t – растения, b, p – плоть животных, m, n – влага, r – энергия, h, v, f – воздух, s, z – свет огня, i, e, a, o, и – звуки как таковые.

Как видим, этот символический алфавит описывает мироздание *в целом*, обозначая его основные элементы. Соположение звука и мира приводит к своеобразному пониманию речи: речь складывается из звуков, поэтому *речь продолжает творить мир*, в речи «отражается весь итог мироздания» – так наступает день пятый, заключительный этап творения.

В день пятый (фрагменты 65-75) А.Белый в очередной раз устанавливает символическое соответствие человеческого тела и структуры вселенной, трактуя его в звуковом ключе: «лаборатория будущей сферы вселенной – наш рот; голова наша – мир, сотворенный по образу и подобию Элогимов, откуда все мысли лучатся в тела; и тела мыслей – речь; наши мысли, родясь в голове, посылают нам в рот свои силы; глава – макрокосм; полость рта – микрокосм» (с. 102). Таким образом, *языковая сфера, включающая в себя звуки, слова и корни, оказывается сферой медиальной, ибо она обеспечивает единство человека и вселенной.*

При этом не только вселенная повторяет структуру человеческого тела (что характерно для древнейших космогоний), но и *человеческое тело повторяет структуру вселенной*. Человеческое тело, которое является традиционно внутренним пространством, рассматривается с точки зрения внешних пространственных координат. Ср. характерный пример: «Нам во рту есть *восток* место “v”; и с востока подымется огненный – светоч; то – “s”; и течет, расширяясь в *юге*, по небу (под верхнюю полость рта, задевая часть нижней); как “же” - “ша” (*жар шара солнца*) <...>» (с. 104).

Как видим, все творение Вселенной переносится в полость человеческого рта, что вполне закономерно, если учитывать, что творение звуков есть творение мира. Рот – становится лабораторией мира, он «зародыш вселенной», поэтому *говоря* – человек каждый раз творит новые миры.

Думается, что это утверждение А.Белого можно понимать не только в мифологическом, прямом значении, но и в переносном. Действительно, с помощью речи человек создает некое виртуальное пространство, «возможные миры». А.Белый же, мифологизируя этот процесс, как бы овеществляет, реализует метафору и рассказывает миф о сотворении вселенной из звуков. В конечном счете, развитие космологического сюжета, который связывается с сотворением новой вселенной в полости человеческого рта, знаменует исчезновение границы, разделяющий мир и человека, и в этом смысле *космологический сюжет «Глоссолалии» представляет собой позитивный вариант снятия базовой символистской оппозиции.*

**Механизмы создания космологических сюжетов поэмы.** Одна из важных проблем, возникающих при интерпретации поэмы, заключается в

выявлении основных способов создания космогонических сюжетов «Глоссолалии». В самом общем виде, можно утверждать, что все эти способы базируются на метафорическом соотнесении разных явлений. И в зависимости от того, какие явления соотносятся – формируются разные механизмы сюжетопорождения.

*Главным способом сюжетосложения в поэме становится проекция традиционного мифологического сюжета на фонетические трансформации.* Так, А.Белый обращается к нескольким космологическим мифам, один из которых библейский. Ср.: «...этот шар, этот мир, есть мой рот; звуки носятся в нем; нет еще: разделения вод, ни морей, ни земель, ни растений <...>» (с. 37). Нетрудно заметить, что в основе этой метафорической цепочки лежит библейский сюжет о сотворении мира (звуки носятся над водами, так же, как над водой до сотворения мира носился Дух Божий). *Таким образом, на звуковые «пертурбации» здесь накладывается традиционная сюжетная схема, в результате чего возникает авторский вариант космогонического мифа.* Возникший авторский миф является двойным: он объясняет как происхождение звуков, так и происхождение мира (одно не является аллегорией другого) – поскольку оба плана (звуковой и онтологический) семантически равны.

В дальнейшем при описании сотворения мира А.Белый действует по той же схеме. Он, во-первых, предлагает иные семантические «уравнения», где звуковой пласт символически связывается с космической и человеческой сферами, во-вторых, на эти семантические тождества накладываются древнейшие мифологемы, в результате чего появляется синтетический авторский миф о сотворении мира. Попробуем это показать.

Первый день творения включает в себя несколько таких мифологем, которые, в конечном счете, образуют авторский миф, восходящий к определенному архетипическому сюжету.

Первоначально возникает мир согласных, ибо согласные, по А.Белому, – это первоэлементы мира. Стихией, из которой рождаются согласные звуки, становится воздух – жар дыхания («Шум тепла выдыханий»). Место образования звука – глотка. В соответствии с базовым символическим соответствием «человек – язык – мир» возникает метафора «ущелье глотки», «ущелье гортани». Образ «ущелья глотки» семантически сцепляется с образом «жаровой змеи», персонификацией воздушной струи. Образ змеи (змея), приравниваясь к звуку, становится ключевым мифогенным образом. Ср.: «Звук кричит страшным смыслом; и что накричит он нам там – не понимает никто; он кричит, старый звук, как он звук, там ползет из расселины горла». Будучи «старым», змей связывается с изначальными звуками («h» и «w») и становится символом звукового хаоса (шума). А.Белый «доказывает» это на звуковом уровне: «”На-hi” – пролетает оттуда; змея по-санскритски *ahih*; безобразияе удушений и хрипов грозит» (с. 41-42).

Дальше этот авторский миф разворачивается по традиционному «укоренному» сценарию. Образ «звукового» змея включается в

мифологический (индоевропейский) сюжет «борьбы со змеем»<sup>346</sup>, «скорректированный» в соответствии с логикой поэмы. Так, «змееборцем», то есть героем, убивающим змея, становится – язык, орудием – звук. Ср.: «...но – поднявший кверху язык храбро встанет в безвещие; и собой прикрывает дыру; из дыры ползет змейность *ahih*; нас грозит удавить; но язык, как Зигфрид: мечом “г” – бьет по змею <...>. Но его обвивая, хрипит змей, *ahih*; задрожав твердо борются: первое действие – борьба: ее меч – твердый “г”. Прометеев огонь нашей речи похищен из шипа» (с. 42).

Семиотический «сценарий» рождения этого космогонического сюжета таков: архетипический сюжет о борьбе со змеем «проходит» через смысловой фильтр авторской символической модели, базирующейся на соотношении звука, мира и человека, в результате чего появляется авторский миф о борьбе языка-змееборца со змеем, представляющим звуковой хаос.

В дальнейшем развитие этого авторского мифа выходит из сферы мифологического сюжета о змее, и А.Белый обращается к иным мифологическим архетипам.

Борьба змея (ha) и змееборца (er) приводит к тому, что «h» «засыхает» в «к», и через ряд фонетических трансформаций А.Белый приходит к слову «крест». Ср.: «В звуке “hr” нам скрещение линии истечения жара с другой мощной линией: восставания “г” среди окружности полости: крест в окружности – “hr”; это – хрест: “сгух, сгоих”. Пред твореньем мира в космической среде (во рту) – воздвигается крест» (с. 45). Здесь А.Белый предлагает графическое выражение этого символа и рисует крест в круге, по четырем сторонам которого в определенном порядке распределены звуко-первозлементы.

Эта геометрическая фигура есть графически выраженный космологический миф, который А.Белый кратко излагает следующим образом: «День Сатурна во рту сознаваем графически: неопределенный звук “e” (“e” опрокинутое) развивает звучания “i”, “a”, “e”; перед “г” разряжаются звуки в “i” в “u” есть “w”, далее восстают “h” и “г”. Собственно, до-согласная стадия звука есть “a-e-i”: – “Aei” – вечно; оно есть ядро и его обегает окружность из звуков: “h-g-w-sch”. Колесо: Крест и круг» (с. 46).

Этот иконический знак, напоминающий мандалу, выражает космическую идею устройства мироздания: крест и круг – основные символы, моделирующие пространственную структуру мира<sup>347</sup>. Четырехчастная крестообразная основа

---

<sup>346</sup> Подробнее об этом см.: Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974.

<sup>347</sup> Иконический компонент играет огромную роль в творчестве А.Белого, он связывается не только с введением в текст разнообразных таблиц, «фигур ритма», «росчерков», но и с самим визуальным обликом его произведений (см. об этом: Семьян Т.Ф. О визуальном облике прозы Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 499-508). См. также: Торшилов Д.О. Зрительное в языке: методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916—1934 гг. // Труды РАШ. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. С. 303 -346; Глухова Е. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии»: Чаша Св. Грааля // Труды РАШ. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. С. 386-409.

этого символа изоморфна мифологическому расчленению мира по горизонтали и вертикали. Примечательно, что в эту геометрическую схему, выражающую порядок и структуру космоса, А.Белый включает звуки (что вполне соответствует логике его исходной символической модели, предполагающей соотношение звука и мира). Образно эта четырехчастная геометрическая структура в мифах часто выражается в мировом древе, и функционально крест в центре круга - это «схема» мирового древа, которое, как известно, могло актуализироваться и в форме креста.

Мировое древо - образ космогонических мифов, выражающий идею оформления беспризнакового хаоса в космическое единство. Тот же ключевой космогонический мотив возникает и в «Глоссолалии», другое дело, что в символической модели А.Белого происхождение мира – это происхождение звука. Таким образом, хаос, предстающий в образе змея, выражает идею фонетического шума, космос же, структурированный как «крест в круге» (мандала, мировое древо) являет собой упорядоченное сочетание звуков. Совпадения между древним архаическим и авторским мифами являются не случайными, но системными и обнаруживаются также на уровне семантической композиции. Так же, как А.Белый описывает *последовательное становление* мира через становление его звуковых элементов (зачатки минералов, зачатки тела жизни, материк суши, животное тело), так и в некоторых космогонических мифах устанавливается четко определенная последовательность творимых частей космоса<sup>348</sup>.

Таким образом, к мифу о борьбе змея и змеборца добавляется еще одна мифологическая составляющая – геометрические символы, выражающие структуру мироздания. Возможно, что здесь на скрытом, подтекстовом уровне возникают осколки древнего сюжета, так называемого «основного индоевропейского мифа» о борьбе бога грозы со змеем, где, кроме всего прочего, обыгрывается вертикальная структура мироздания, воплощающаяся в мировом древе или его субститутах: «бог грозы, находящийся на вершине дерева (или горы), поражает змея у корней дерева»<sup>349</sup>. В целом же этот воссозданный А.Белым в своей метафорической системе миф можно обозначить как поединок со змеем-хаосом (шумом), в результате которого рождается мироздание (речь).

---

Примечательно, что современные исследователи указывают на важную роль естественного языка в порождении иконического образа: «<...> в сложении зрительного образа, в порождении “текста” изобразительного искусства естественный язык принимает самое активное участие, коль скоро он определяет важные сегменты любой человеческой деятельности» (Злыднева Н.В. Фигуры речи и художественная изобразительность // Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. С. 13).

<sup>348</sup> См. об этом: Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа *brahmodya* // Паремнологические исследования. М.: Наука, 1984. С. 14-46.

<sup>349</sup> См. подробный разбор этого сюжета в работе: Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 44-76.

Итак, семиотический сценарий работы с традиционными космогоническими мифологемами обусловлен исходной символической моделью, заключающейся в соотношении творения мира и звука. Традиционный сюжет является «схемой» авторского мифа, костяком, а сама авторская модель – дает материал для его означаемых, то есть обуславливает появление и комбинаторику конкретных мотивов и образов.

Этот же способ создания авторского сюжета появляется и во второй день творения, где продолжается развитие мифологического сюжета о змее. В данном случае космогонический сюжет можно обозначить так: *огонь и змея разрывают преграду тьмы и появляется солнце.*

Мотив появления солнца характерен для множества космогоний. Однако А.Белый и здесь использует свой двойной код: происхождение мира – это происхождение звуков, поэтому «шар солнца во рту» – это результат борьбы змея и огня, а в «звуковых» координатах – это результат «звуковых битв». Дальнейшие фонетические метаморфозы описываются А.Белым с использованием той же мифологической символики, которая позволяет персонифицировать эти фонетические трансформации в конкретных образах и мотивах. Ср.: «"Ra" во рту есть предчувствие света в тепле; "Ra" во рту – взрывы блесков из жара; явление диска. "Ra" – солнечный бог. Световым колесом разражается он из темнот теплоты: катит смыслы людей, божества мифологий, переменяет значения» (с. 50). Далее миф о «звуковом» солнце развивается через трансформацию исходных звуков: «Выдыхательный жар, струя "h", попадая в звук "r", начинает вращаться; перекинувшись через "r", струя воздуха падает, звеня, отдается, как "ze"...» (с. 50).

В основе мифологического представления о солнце у А.Белого лежит древняя сюжетная схема солярного мифа, связанная с мотивом цикличности (восход и закат солнца, суточный цикл). Правда, опять же с той поправкой, что входя в символическую модель, этот древний сюжет воплощается по-иному: он является оболочкой для разыгрывания звуковой мистерии, главным сакральным событием которой являются звуковые переходы. Ср.: «<...> солнечный шар полон звуков» (с. 55); «Жизнь Солнца течет; то она пребывает во мраке – в "h-sch", то в ней огонь занимается "ze"-ейными зорями; линия "ab" сечет трепет светочей – вправо; тепло прозябаний – налево; "r" – ядро – колесом катит жизни...» (с. 55-57).

Таким образом, наложение традиционного мифологического сюжета на фонетические метаморфозы порождает очередную метафору, разворачивающуюся в авторский миф – «солнце есть звуковая окружность».

*Второй способ образования сюжетов* связывается непосредственно со *звукосемантическим уровнем*. В этом случае сюжет рождается из «звукорядов», которыми переполнена поэма. Ср. примеры таких фонетических последовательностей: «h-r-w-sch», «wi-we-wa-wo-wu», «chri-chre-chra-chro-chru» и проч. Тот или иной звукоряд включает в себя определенные фонетические единицы, каждая из которых наделяется каким-либо значением. Так, например, звуковой комплекс, который стал мифологическим источником сотворения солнца («zi-si-zis-sis-zir-sir-ris-riz»), содержит в себе массу потенциальных смыслов, которые могут, конкретизируясь, «оплотняться» в том

или ином контексте, давать начало возникновению других образов. Так, поскольку исходный звуковой комплекс «zi-si-zis-sis-zir-sir-ris-riz» содержит в себе не только сему «сияние», но также и семы «сев – рождение», постольку из этих звуков возникают растения. Вот как А.Белый мотивирует такое развитие значения: «Порождение, семя и рост – из лучей: “si” – сиять; “sise” – севы сияний (по-моему); и “sisesa” на языке граждан Солнца суть севы рождений: сев – “Sews”, иль “Zeus”; и “Eisis” – плодородие, или Изиды; и “ser” или “zer” есть зер-но, Про-зер-пина, Цер-ера» (с. 59-60).

Соприсутствие двух смысловых парадигм (солнечной и растительной) в рамках исходного звуко-смыслового комплекса приводит к тому, что между ними устанавливаются отношения смысловой близости – это контекстуально проявляется в том, что признаки двух парадигм переплетаются. Так, элементы одной парадигмы метафорически характеризуются через элементы другой, это означает, что между ними устанавливаются отношения метафорической проекции, где растительный мир связан с солнечным. Эта метафорическая связь опять же доказывается А.Белым «этимологически», с помощью звуковых переходов. Ср.: «Це» – зачатки растений: лучи, росты, струи; поздней “ц” – распалось: на “t” и на “s”; “t” суть ткани земные лучей: или – росты (растения); протяжение, распространение ветвей в звуках “st” или “str”; звуколучие растительных блесков стреляет: ра-ст-ит-(ельно)-ст-(ь); “ельно”, – ниже увидим мы – это есть влага растений; растительность – повторение блесков; цветы суть огни; воспоминания о лопастях лучевых – в лепестках; так “str” в нашей зелени (ветви и листья) суть: стр-уи лучей, стр-асти светочей, их стр-емления: *Strahlen* и *Strecken*; и астры (цветы) повторяют нам “astre” или “светоч”: стр-елой лепестка» (с. 60).

Эта метафорическая коннекция, которая устанавливается между растениями и солнцем, приводит к появлению нового «мифа творения», доказанного «этимологически»: *растения – это трансформированное солнце*. В результате возникает очередной ряд сложных метафор, таких, как «звуколучие растительных блесков». Эти метафоры нельзя объяснить, пока не понят принцип их порождения: звуко-смысловое сопоставление солнца и растений.

Эти сложные метафоры, базирующиеся на сопоставлении двух парадигм, обуславливают появление авторских этиологических сюжетов: *звуковое сходство во вселенной А.Белого приводит к смысловому сходству, а смысловое сходство, в свою очередь, трактуется как результат общности происхождения*. Так у А.Белого возникают авторские этиологические механизмы, объясняющие происхождение некоторых элементов мира. На семантическом уровне это значит, что в метафоры как бы включается причинно-следственная связь, и метафора развертывается в сюжет. Так, например, звуко-смысловая общность зрения и злака мотивирует появление следующего сюжетного объяснения: «в корень вписано: зрение – созревает под солнцем, как злак: злак есть солнечный зрак» (с. 51).

Другой пример происхождения сюжета творения из звуко-смыслового единства обнаруживает в «дне третьем». Если второй день был днем жара и солнца, то третий день – это день холода и луны. Отсюда и смена ключевых

мотивов: жар противопоставлен холоду. На звуковом уровне, который является отражением уровня онтологического, это обозначает противопоставление спирант (обозначающих в системе А.Белого солнце) – сонантам (связанным с луной). Так возникает символическая пропорция: спиранты противопоставлены сонантам, так же, как жар противопоставлен холоду: «все звуки на солнце – *спиранты*; а звуки луны суть *сонанты*» (с. 76).

Но на этом творение третьего дня не заканчивается: звуки трансформируются и вместе с ними меняется мир. Так, в результате последовательных звуковых переходов жар превращается в воду, а солнце обращается в луну. Каждый звук этих переходов соотнесен с одним из физических состояний: «у самого очага выдыхания – “h”; оно жарко, безобразно; “n” – прохладно; “h” (позднейшее) – газ; “n” – вода; промежуточный “l” (столкновение работы тепла с влагой “n”) – образует пары; “rln” – струей утекает из “r”; утекает от линии солнечной линия лунная; выделение луны из старинного тела (из Солнца)...» (с. 76-77).

При этом жар сменяется холодом, и «r», звук, символизирующий солнце, меняется на лунный звук «l»: «Звук земли раскаленной – “harez”, на Луне он – “haleth” (холод, kalt)» (с. 77). Таким образом, мы получаем очередную символическую пропорцию, где «r» относится к «l» так же, как жар – к холоду. Ее особенность заключается в том, что она является подвижной, элементы связаны между собой отношениями происхождения, они могут «перетекать» друг в друга. Так, «r» превращается в «l», а свет во рту обращается во влагу, затем, по принципам мифологического перехода, подтвержденным удвоением соответствующего корня – в тьму: «Луна, охлаждая, старинные корни влажнит: свет во рту теперь – влага во рту; например: “hris” (chrisios) на Луне, среди влаги, становится: “hlith” или “lith”; корень “li” удвоится, образует “lilith”, что есть *тьма* по-еврейски (не первозданная, лунная); так “lith” (иль “lilith”) – утекла из светящего “hris”, звук Lilith» – звук отставшего духа Луны» (с. 77).

В этом фрагменте появляется вполне традиционный набор: луна – вода – тьма. Но А.Белый строит из этих элементов последовательный ряд, соединяя его элементы отношениями порождения, которые проецируются на фонетический уровень: луна породила влагу, а влага – тьму.

Таким образом, он создает своеобразный авторский миф о происхождении некоторых мировых субстанций. Принцип работы А.Белого с этими образами-символами следующий: он берет традиционный мифологический ряд (где луна соотносится с водой и темнотой), а затем связывает элементы этого ряда в определенный этиологический сюжет. Этот, в целом простой способ, осложняется тем, что параллельно трансформациям луны во влагу и тьму, происходят трансформации звукового ряда, призванные выражать тот же процесс на уровне «языка Вселенной» - при этом звуковые трансформации являются первичными, именно они обуславливают развитие космогонического сюжета. Так в очередной раз доказывается главная идея «Глоссолалии»: генезис звуков есть генезис мира.

Превращение «r» в «l» является, по А.Белому, «основой» для целого ряда переходов уже на *природном* уровне. Так именно через *эту звуковой переход* он объясняет появление *золота*: «”золото” – охлаждение “zoroto”, собственно

“золото” – *желто*, иль “zolto”: “zolto” хладнеет сам в “golto”, иль “goldo”, немецкое “Gold”, как и русское “золото” – *клады и хлады: сгущенья лучей*» (с. 79).

Здесь на основе звуковых превращений А.Белый создает еще один маленький «миф о происхождении»: золото – это «охлаждение» лучей, утверждает он. Заметим, что в мифопоэтическом контексте связь золота и солнца является почти архетипической, а А.Белый подтверждает эту символическую связь через звуковые соответствия.

В дальнейшем новые звукосемантические комплексы, возникшие в третий день, соединяясь со старыми, трансформируются, и появляются новые звуковые переходы, в результате которых множатся объяснения происхождения. Так, А.Белый именно таким образом объясняет рост растений, которые, как мы помним, появились во второй день. Если во второй день творения растения входили в парадигму солнечных звуков (зачатки растений – «севы – сияние»), то теперь через добавление в этот звукословесной комплекс «l» возникает *зелень*. Так, солнечный блеск опускается во влагу и становится зеленью: «градации опусканий растений во влагу “zln-sln-zn-sn”; блески, желтея, становятся *зеленью*; звуки “Zeleno” – “zln”; и как “nt”, и как “nd” из воды поднимается *зелень* на сушу» (с. 79). Как видим, этот новый звукоряд также сохраняет в себе определенный сюжет («из воды поднимается *зелень* на сушу»), иллюстрированный звуковыми переходами.

*Третий способ* образования сюжета основан на том, что *значение, приписываемое звуку (или корню), может выступать в статусе мотива*. Отсюда сложение звуков в слово превращается в сложение мотивов в сюжет. Ср.: «а» - полнота души, «е» - сомнение и зоркость, ведущие к мысли, «i» - упор струи жара о верхнее небо. Разные комбинации этих звуков дают разные сюжеты: «’i-e-a” есть сошествие Духа; и “a-e-i” – вознесение; говоря себе “ia”, то есть – “я”, звуком слова уже утверждаю двойную природу; “Я” – значит: “*Во мне что-то высшее...*”» (с. 71).

Таким образом, складывание звуков в слово оказывается изоморфным складыванию мотивов в мифологический сюжет и соединению онтологических первоэлементов. В этом плане слово *в прямом смысле* становится сверткой космогонического мифа.

В некоторых случаях значения, которые могут выступать в статусе мотивов, приписываются не отдельным звукам, а корням, образующим тот или иной звукоряд. Таким образом, соединение корней в фонетический ряд эквивалентно соединению мотивов в сюжет. Так из этого ряда выделяются отдельные корни, каждому такому корню приписывается тот или иной мотив, затем между мотивами устанавливается сюжетная, «причинно-следственная» связь, и *рождается миф*.

Именно так возникает этиологический сюжет, связанный с появлением соли. Исходный звуковой ряд «sil(n)-sel(n)-sal(n)-sol(n)» соединяет в себе несколько корней «S-o-l-n – *Солн-це, Sonn-e, Soleil, Sol*». Смысловое сходство выражается в системе мотивов, которые связывают эти корни, в данном случае это мотивы «осушения влаги», «отражения солнца на влаге», «образование соли». Ср.: «В звуках “Solnze” и “Sol” – одинаково вписано: “соль”. Языки



отмечают все поздние следствия солнечных действий – процесс осушения влаги (Olnz-Solnze) – причиной действий; светилом древним; наоборот: отражение Солнца на влаге, предшествующее образованию соли, – латинское “Sol” наш язык назвал “соль”. В немецком звуке “zl” равномернее вписан в звук соль: немецкая соль это – “Salz”» (с. 81).

Так возникает очередное этиологическое объяснение: *соль – это результат осушения солнцем влаги*. В результате появляется мотивный «костяк» сюжета, который далее «орнаментализуется» (то есть украшается деталями) и, как всегда в «Глоссолалии», проецируется на трансформации звукового ряда.

Итак, все способы выстраивания космогонических сюжетов поэмы связаны с метафорическими проекциями явлений одного ряда на явления другого ряда. Однако во всех этих сюжетах, каким бы способом они не создавались, разворачивается одна ситуация: творение мира и человека через язык. Таким образом, общий архитектурный принцип создания всех внутренних сюжетов звуковой поэмы можно обозначить как *закон семантического тождества при различии форм*. И в самом деле, ключевая ситуация «Глоссолалии» – слияния звука человека и мира – отражается в разнообразных звуко-мифологических зеркалах, проецируется на разные мифологии и «этимологии»... В основе же этого «многомерного» сюжета лежит один инвариант, одна идея. Другими словами, происходит процесс мифопоэтического «морфогенеза»<sup>350</sup>, «формообразования» – «система сюжетов» поэмы становится подвижной и при каждой новой рекомбинации образов трансформируется, наподобие мифологических систем, когда образы оказываются «означивающими» некоего инвариантного смысла и способными к поддержанию парадигматических отношений<sup>351</sup>.

Таким образом, в этом сюжете «весь состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество»<sup>352</sup>. В сущности, именно это «семантическое тождество при различии форм» мы и наблюдаем при анализе сюжетики «Глоссолалии». Если обычно сюжетосложение предполагает четкую причинно-следственную связь, то у А.Белого казуальная выстроенность заменяется иной логикой – логикой мифопоэтической, ассоциативной, когда происходит означивание одной архетипической ситуации через разные означающие.

*Четвертым способом образования мифологических сюжетов поэмы становится их развертывание из имени собственного*. Этот способ в поэме

---

<sup>350</sup> Здесь мы пользуемся терминологией Я.Г.Дорфмана, В.М.Сергеева (см.: Дорфман Я.Г., Сергеев В.М. Морфогенез и скрытая смысловая структура текстов // Вопросы кибернетики. Логика рассуждений и ее моделирование. 1983. № 95. С. 137-147). Динамика смысловой структуры текстов как «семантический» морфогенез рассмотрена в монографии Л.Г.Кихней, посвященной вопросам семантики и «поэтической философии» О.Мандельштама (см.: Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. М.: Макс-пресс, 2000. С. 75-82).

<sup>351</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 129.

<sup>352</sup> Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора. Лекции // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 71.

является одним из самых значимых. Мы уже сказали о том, что мотив создания вселенной является эквивалентным мотиву созданию языка: эти два процесса разворачиваются параллельно. Но если порядок возникновения мира «прописан» в поэме явно, то процесс оформления «языкового хаоса» в «языковой космос» требует специального анализа. Думается, что направление вектора космогонии языка таково: *звук – звукоряд – корень – слово – имя*. Фактически этот ряд отражает уровни организации поэтической семантики поэмы.

В каждом звукоряде в качестве общего признака для отдельных звуков выступает некоторое комплексное значение. В этом плане каждый фонетический ряд представляет собой определенную звуко-смысловую целостность. Возникает ощущение, что, выстраивая такие звуковые ряды, А.Белый пытается найти некое простослово, лежащее в их основе, а элементы этих рядов есть «осколки» этой звуко-смысловой комплексной праединицы.

Из звукорядов, в свою очередь, формируется ряд корней, связанных друг с другом по звуковому и смысловому критериям. Между *этими корнями нет синтаксической связи, а есть связь семантическая*. Поэтому один звукоряд может «порождать» корни, принадлежащие к разным смысловым областям. При этом генетическая общность этих корней переосмысливается А.Белым как общность происхождения явлений, которые этими корнями обозначаются. Именно так из «солнечных» корней возникают «растительные» (что соответствует авторскому мифу о возникновении растений из солнечной стихии). Ср.: «”Zir” есть *зир: взир, взирать, дозирование* (и зрение, и зрак); в корень вписано: зрение – созревает под солнцем, как злак: злак есть солнечный зрак; поле зрения – *зир*; “sir” – “Siherach” (ассирийское восходящее солнце); “si” – *си-яние; sier – ciel; assir – кровь* (на диалекте латыни); она истекает из солнца; “sis” – Isis: Изида (она – плодородие); “zis” – “dis”: *dies, diuus, divus, дин, день, диво, дживо, жизнь, живо*: “жись” – жизнь; “zis” есть “dis”, это – диск; он – зиждитель: *созиж-дет жиз-нь* и отсюда: *живой, живо, джива* (сок жизненный); *dyam* есть “небо” (санскрит); и *dyavi – на небе*. Все значения эти – значения “zis”: они солнечны, светлы, зиждительны, животворны; и “zizanaḥ” – порождать (зендский); “Siris” есть *солнечный город*; и “Osiris” – Озирис: он – Озир, Озирающий; Ch-ris-os – *злато и ризы: покровы лучей*» (с. 51-52).

Как организуется значение в этом фрагменте? Все звуки, корни и слова здесь соотносятся с центральным звуко-смысловым комплексом *по вертикали* и друг с другом *по горизонтали*. Таким образом, в этих рядах, с одной стороны, есть общее семантико-звуковое ядро, а с другой стороны, они связаны между собой «цепевидной связью», по принципу «фамильного родства». Такое построение делает семантическую систему крайне устойчивой и одновременно сложной.

Однако высшей формой организации звукового материала становится не корень и даже не слово, а *имя собственное*, оно часто оказывается

звукосмысловой основой многих фонетических рядов<sup>353</sup>. Почему же имя играет такую важную роль в смысловой архитектонике поэмы?

«Общее значение имени собственного, - писал Ю.М.Лотман, - в его предельной абстракции сводится к мифу»<sup>354</sup>. Думается, что это утверждение «работает» и в «Глоссолалии»: имя собственное, сохраняя в себе все «элементы» ряда, от которых оно, по мнению А.Белого, произошло, становится звукосмысловым сгустком мифологического сюжета (недаром имя в поэме часто принадлежит тому или иному мифологическому персонажу).

Ср. описание процесса появления мифологических имен из «хаоса звуков»: «“sar” есть “s(w)ar”: “swar” же – “солнце” (санскрит); “zar” – зар-я, зар-еть, зар-иться, жар, яр, пожар, зар, азр, язр (ядр-о, ядреный и ведро); ведро – солнечная погода; и далее – изменяются звуки: ведро, едро, ядро, рядо, радо, радеть, radix, ражий, рдр, рудр, рдян; ядро солнечных действий (raz-zor) – это корень вселенной; он – radix; и radix тот – рдяный; “Sas” – именование Зевса; “ias” – яс-ен и яс-ень, дерево, посвященное солнцу; и “iasis” есть ясень (сын Зевса); и оттого-то позднее звук “ias” обозначает не только нам ясность: обозначает и “святость”: “iasis” есть святая (есть ясная); “iassis”, “iaso”, “iasos” обозначения святости (иль света); и “iais” – красота (что светло, то – красиво); и устремленный к Руно Золотому – Язон» (с. 53).

Здесь по отношению к звуковому ряду имя собственное выполняет организующую функцию. Во-первых, оно «собирает» звуковой состав ряда, во-вторых, оно, содержа определенную мифологическую сюжетную схему, как бы накладывает ее на совокупность этих звуковых элементов, в результате чего появляется какой-либо авторский миф. Последнее становится возможным потому, что *в сюжете, с которым связывается это имя, есть те же элементы, которые А.Белый представил в своем трансформационном ряде*. Так, в мифологическом сюжете о Ясоне в интерпретации А.Белого можно найти мотивы света, святости, солнца, представленные в вышеприведенном фрагменте.

Здесь уместно напомнить, что «внутренняя форма имени мифологического или эпического героя часто может быть объяснена ситуацией (или набором ситуаций), с которой связывается этот герой. В таких случаях имя может рассматриваться как «минимальный текст, являющийся переводом соответствующей ситуации»<sup>355</sup>. Иными словами, мифологическое имя содержит

---

<sup>353</sup> Имя собственное играет огромную роль в творчестве А.Белого, оно может не только характеризовать героя, но разворачивать сюжет, с ним связанный. См.: Глухова Е.В., Торшилов Д.О. Хандриков. О происхождении герой III симфонии Андрея Белого // Новый филологический вестник. 2009. Т. 10. № 3. С. 87-94. Об именах собственных в творчестве А.Белого см. также: Кожевникова Н. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого // Ономастика и грамматика. М.: Институт русского языка, 1981. С. 222-259.

<sup>354</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 529.

<sup>355</sup> Иванов Вяч.Вс. Происхождение имени Кухулина // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по истории и семиотике культуры. Т. 5. М.: Знак, 2009. С. 79.

в себе свернутый сюжет, зашифровывающий определенную мифологическую схему.

Сохранение мифологическим именем сюжета ведет к одному важному следствию: если имя сохраняет в себе сюжет, то, во-первых, *этимология имени может быть связанной с генезисом мифологического сюжета*, во-вторых, *этимологические значения могут трансформироваться в мифологические мотивы*. Эту трансформацию и показывает А.Белый. Ср., например, фрагмент об Осирисе, цитированный нами выше. В этом фрагменте, семантическим центром которого становятся имена Осириса и Изида, этимологический аспект имени содержит в себе элементы мифологических нарративов: плодородие, солнце, жизнь... Как видим, *семьи указанных имен представляют собой мотивы соответствующих мифов, и развертывание этих сем имени в диахронии и есть порождение мифологического сюжета* (именно эту имплицитную идею, возможно, пытается доказать А.Белый). Таким образом, *этимология имени обуславливает генезис мифа*. В этом свете вполне понятным становится другое утверждение А.Белого, о том, что основа мифа – это звук, но звук, добавим от себя, нагруженный этимологическими значениями.

Таким образом, между мифом и именем устанавливаются корреляции, которые приводят А.Белого к идее о том, что семантическая аура имени содержит мифологические мотивы. Мы не задаемся сейчас вопросом о том, насколько достоверны этимологические изыскания А.Белого – нам интересен их конструктивный принцип, который можно обозначить следующим образом: *«все мотивы, связанные в данном слове, суть этимологические решения данного слова, или, иначе говоря, существует прямая зависимость между структурой семантической парадигмы слова (набором семем) и правилами синтагматического развертывания этой структуры в тексте (мифологическом)»*<sup>356</sup>.

Имя, следовательно, становится залогом связности текста: комплексное, размытое значение ряда конкретизируется в имени собственном. При этом А.Белый показывает сам процесс рождения имени: оно завершает звуковой ряд, потому что имя, появляющееся вследствие звуковых «алхимических превращений», есть цель всех звуковых метаморфоз. На это особое положение имени указывает его сильная позиция в звуковом ряде: часто имя находится в финале ряда, что предполагает его исключительную функцию по отношению к тексту.

В цитированных выше примерах А.Белый обращается к хорошо известным именам и мифам, выстраивая между ними устойчивые соотношения. Однако по той же схеме – соотнесение сем имени с мифологическими мотивами – А.Белый может строить свои авторские мифы, где элементы парадигмы развертывается в линейную сюжетную последовательность за счет того, что между ними возникает причинно-следственная связь.

---

<sup>356</sup> Топоров В.Н. *Πυθων, Ahi Budhnya, Бадньак и др.* // *Имя: Семантическая аура*. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 31

Ср.: «“Rzs” есть блеск; и – философия солнца взлетает из звуков; и можно угадывать слово по звуку; и “Siria” (Сирия) на языке языков означает: *страна теплосвета*; и город Ассизи, родивший Франциска, звучит: *изобилие светочей*. И Франциск, просиявши, слагает: *гимн Солнцу*» (с. 59).

В данном фрагменте ключевым звуковым комплексом является «Rzs», которому А.Белый на основании предыдущих выводов приписывает значение блеска. Этот звуковой комплекс является, по мнению А.Белого, синкретической звуковой основой, комплексным значением биографического мифа Франциска Ассизского, который творит А.Белый. Основные мотивы и образы этого мифа: Сирия, Ассизи, Франциск, солнце. Эти мотивы и образы одновременно являются значениями ключевого звукового комплекса «Rzs»: Сирия – *страна теплосвета*; Ассизи – *изобилие светочей*; Франциск просиявши пишет «*Гимн солнцу*».

Очевидно, что между этими тремя мотивами возникает смысловая связь, которую можно реконструировать, вспомнив сюжет о Франциске Ассизском: Франциск родился в Ассизи, путешествовал в Сирию. Однако у А.Белого эта связь оказывается не просто причинно-следственной, но, если угодно, – *этимологической причинно-следственной связью*. Логические причины в рамках выстраиваемого А.Белым сюжета здесь подменяются этимологическими соображениями. Говоря иначе, три указанных мотива у А.Белого соединяются в сюжет не потому, что так того требует логика линейного развертывания событий, но потому, что, так требует исходный звуковой комплекс «Rzs», к которому восходят слова *Сирия, Ассизи, Франциск*. Именно потому, что Сирия – страна теплосвета, а Ассизи – изобилие светочей, – Франциск, родившийся в Ассизи и путешествующий в Сирию, слагает гимн солнцу.

**Специфика «звукового языка» «Глоссолалии».** Как показал наш анализ, одна из важнейших тем «Глоссолалии» – это тема возникновения языка, который играет медиальную функцию в символистской картине мира «Глоссолалии». Так, процесс порождения языка соотносится в поэме с космогонической тематикой и связывается с мотивом творения мира в полости человеческого рта.

Однако язык в поэме выступает еще и в качестве *объекта* поэтического исследования<sup>357</sup>, при этом А.Белого интересует прежде всего звуковая сторона этого мифологического первоязыка, в связи с чем поэма изобилует разнообразными «звукорядами», которые непосвященному кажутся «глоссолалией», «звуковой невнятицей». Тем не менее этот «реконструируемый» (точнее сказать – вновь создаваемый) А.Белым язык имеет свои характеристики, которые мы и попытаемся выявить.

---

<sup>357</sup> Об эволюции лингвистических представлений А.Белого см.: Фещенко В.В. Поэзия языка. О становлении лингвистических взглядов Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 299-312.

«Язык», который творит А.Белый в «Глоссолалии», разумеется, не является языком в лингвистическом понимании этого слова; «язык» «Глоссолалии» - это, скорее, знаковая система, разные уровни которой скрепляются определенными семиотическими связями. Так, в «Глоссолалии» возникают устойчивые соотношения между фонетическим и семантическим измерениями, в результате чего все звуковые комплексы поэмы всегда соотносятся с определенными смысловыми полями.

Говоря иначе, в поэме А.Белый выстраивает и сообщение, и код, с помощью которого сообщение может быть прочитанным. *Кодом здесь оказываются системные соответствия между звуком и значением*, которые позволяют интерпретировать «звуковые ряды» «Глоссолалии». И если читатель будет ориентироваться на эти соответствия, то *каждый звукоряд предстанет перед ним как зашифрованный текст со своим ключом*.

Приведем пример такого текста: «We-ol: wol-woln; soln-saln-seln; chlin-nz-zk-k: ktz; w-zwt» (с. 82).

На первый взгляд перед нами произвольный «набор звуков». Однако А.Белый дает его интерпретацию, приписывая каждому элементу ряда определенное значение:

«We-ol» -

- облака -

- и “weoln” (волны моря) бегут; солнце – светит: sol-son! И, тончась на песках, золотая струя пролетает: seln-siln! И вот хлынула в озерце: в нем осаждаются соли: “nze-ze”! в нем растут берега “ze-ka-ka!” И трава (ti-te-ta) зацветает (“ze”) цветом под “v” – вольным воздухом: и “ze-ve-te” – качаются. Вот какие картины нам вписаны в звуках: их надо уметь прочесть; все звучанья – рассказы, заветы, наследия, мифы» (с. 83).

Таким образом, А.Белый, предлагая «непонятное» сообщение, прилагает к нему его звуковой код, знание которого помогает сделать «перевод» с языка звуков. В этом плане представленный фонетический ряд играет роль своеобразной «формулы», заключающей в себе те или иные смыслы, в результате чего между звуком и значением возникают устойчивые семантические связи. Примечательно, что некоторые из этих звуко-смысловых соотношений *прослеживаются на протяжении всей поэмы*. Так, мотив бегущих облаков, фигурирующий в отрывке, ранее был связан со звуко-рядом Wlowolah-wolwolah (волоха - облака - волочатся) (с. 81); звуковой комплекс «si-se-sa-so-su» соотносился с солнцем (с. 50-51); волны связывались с «voler, voile, volo; oln» (с. 81). Такая «устойчивость кода» приводит к интересному феномену: *А.Белый в «Глоссолалии» создает свой «квазиязык» и звуковая бессмыслица трансформируется в семантическую заумь, которая выражает «сокровенное знание» о творении мира*.

Этот «язык» теснейшим образом связан с феноменом звукосимволизма, который в широком смысле представляет собой семантизацию отдельных

звук и звуковых сочетаний<sup>358</sup>. «Символизация» звука помогает понять механизм создания значимых единиц в «языке» А.Белого: звуки объединяются в *парадигмы* (или «звукоряды» – в авторской терминологии), затем на основе этих звуковых наборов выстраиваются разные *синтагматические последовательности* – так из звуков создаются корни и слова. Так, например, звукоряд «am-an-an» трансформируется в mangtī (литов. понимать), manah (санскр. мысль), Adam Kadmon и проч. (с. 35-36).

Подобная «проекция с оси парадигматики на ось синтагматики» и составляет суть звукового символизма А.Белого. Р.Якобсон замечает, что сходство (парадигматический уровень), наложенное на смежность (синтагматический уровень), придает поэзии ее насквозь символический характер, многообразие и полисемантность. При этом, по мнению ученого, огромную роль играет *сочетание звукового и смыслового принципов*: «<...> эквивалентность в области звучания, спроецированная на последовательность в качестве конституирующего принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность»<sup>359</sup>. Всем ходом своей поэмы А.Белый доказал справедливость этой идеи, предельно заострив ее.

Однако синтагматическое измерение в «языке» А.Белого выражено достаточно слабо. «Окказиональный язык» «Глоссолалии» – это язык, ориентированный преимущественно на парадигматический уровень. Парадигматическая ориентированность «языка» Белого обуславливает все остальные его характеристики.

**Семантика и синтаксис.** Так, в организации его «языка» на первый план выдвигаются семантические факторы, синтаксические же играют второстепенную роль. Отношения между семантикой и синтаксисом у А.Белого оказываются обратно пропорциональными, что соответствует семиотической закономерности, выявленной Т.М.Николаевой: чем больше смысловых измерений имеет текст, тем «его собственная синтаксическая опора менее значительна»<sup>360</sup>. Отсутствие синтаксической опоры приводит к тому, что «звуковые рассказы» в «Глоссолалии» построены по принципу соединения в синтагматический ряд сходных семантических единиц.

Доминирование семантики над синтаксисом позволяет провести аналогию между «окказиональным языком» А.Белого и архаическими семиотическими системами, которые не имеют жестких грамматических структур и представляют собой набор лексических единиц. Некоторые

---

<sup>358</sup> В качестве основной предпосылки звуко-символизма, который оказывается одним из частных случаев ряда фоносемантических явлений, С.В.Воронин видит «принцип произвольности языкового знака» (см.: Воронин С.В. Основы фоносемантики. М.: Ленанд, 2006. С. 24). Именно этот принцип лежит в основе звуковой поэмы А.Белого, где каждый звук получает символизирующую функцию.

<sup>359</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 218.

<sup>360</sup> Николаева Т.М. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 436-437.

особенности такого «праязыка без грамматики»<sup>361</sup> обнаруживаются и «авторском языке», созданном в «Глоссолалии».

В таком языке единицы информации, связанные по смыслу, находятся в тексте поблизости друг от друга – действительно, в «Глоссолалии» вновь созданные корни и слова, восходящие к тому или иному звукоряду, как правило, располагаются в одной синтагматической цепочке. Ср., например, одно из «предложений» на этом окказиональном языке: «Zaratos, Zarei, Zaratustra!» (с. 69).

**Иконизм.** Другой важнейший принцип таких языков связан с порядком элементов в «предложениях»: более значимые единицы информации предшествуют менее важным<sup>362</sup>. Этот принцип также реализован в поэме А.Белого: «звукоряды», содержащие в себе комплексные значения, всегда предшествуют отдельным словам и корням, что появляются из этих звуко-смысловых парадигм. Ср., например: «Звуки “r” прибавляют: wir-wer-war-wor-wur; “wir” есть “вир” тепловой; “wer” есть временный червь (“ver” и время); “war” – “вар” или жар; “war” есть “wann”; “wur” есть “wurm”, или “Wur” или “Uhr”: “Uho” - Начало; “Uhr” - Небо: Уран» (с. 47).

Остановимся подробнее на этом пункте, поскольку он играет в композиции поэмы особенно важную роль.

Этот «прасинтаксический принцип», когда порядок следования элементов определяется их значимостью, связан с иконическим компонентом звукового языка<sup>363</sup>. Р.Якобсон, описывая подобный синтаксический иконизм, полагает, что «такая последовательность, как “На собрании присутствовали президент и государственный секретарь”, гораздо более обычна, чем обратная, потому что первая позиция в паре однородных членов отражает более высокое официальное положение»<sup>364</sup>.

«Синтаксический иконизм» может считаться универсалией, то есть свойством, присущим практически всем языкам мира<sup>365</sup>. Однако ключевую роль он играет именно в архаичных семиотических системах, где слово все еще зависит от вещи, которую обозначает. Звуковая поэма А.Белого реанимирует эту мифопоэтическую установку: А.Белый показывает, что *порядок происхождения звуков, корней и слов зеркально отображает порядок происхождения элементов мира.*

---

<sup>361</sup> О подобной «речи без грамматики» см. подробнее: Бурлак С.А. Происхождение языка: новые материалы и исследования. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2007. С. 44.

<sup>362</sup> См. изложение этой гипотезы, принадлежащей синтаксисту Т.Гивону: Бурлак С.А. Указ. соч. С. 44.

<sup>363</sup> Выше мы отмечали важность иконического кода для поэтики А.Белого. Здесь можно добавить, что своего исследования ждет визуальный облик его поэзии (ср. подобный подход к лирике Блейка: Jakobson P. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников // Jakobson P. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 343-364).

<sup>364</sup> Jakobson P. В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 107.

<sup>365</sup> Там же. С. 108.



Этот композиционный принцип поэмы обуславливает появление некоторых интересных мифопоэтических параллелей. Так, во многих космогонических сюжетах *порядок сотворения вещей прямо соответствует рассказу об их сотворении*<sup>366</sup>. В этом плане «звуковая космогония» А.Белого оказывается родственной древним космогоническим мифам. Таким образом, семантический и онтологический аспекты в поэме сливаются в единое целое, а сам *космогонический сюжет подчиняется правилам иконического синтаксиса, когда порядок появления звуков совпадает с порядком сотворения основных элементов космоса*.

Однако иконизм присутствует в «Глоссолалии» не только на уровне сюжета, в основе которого лежит древняя космологическая схема, но и на тематическо-образном и структурном уровнях.

В первом случае иконический компонент связан со «звуковой жестикюляцией». Развивая метафору об артикуляции как о звуковом жесте, А.Белый в «Глоссолалии» связывает иконизм с *соотнесением жеста и процесса порождения звука*. Так, сам способ артикуляции звука может совпадать с жестами. А.Белый полагает, что именно жест руки «наш безрукий язык подглядел» и «повторил его звуками». Артикуляция звука «Х», например, повторяет жест раскинутых рук, который также отражается и в начертании соответствующей буквы. Те же самые операции А.Белый проделывает и со звуками «s», «r», «p», «b»: артикуляции каждого звука он находит жестовые соответствия. Таким образом, между звуком и жестом образуется *прямая смысловая связь*, она по символическому принципу соединяет в единое целое звуковой язык и человеческое тело. Сочетание двух совершенно разных смысловых областей приводит к тому, что человеческое тело становится семиотически значимым, а звуки языка оказываются телесно выраженными.

Иконический план «Глоссолалии» соотносится также с рассуждениями А.Белого о структуре и роли *орнамента*, интерес к которому обусловлен тем, что орнамент, по мысли А.Белого, – это своего рода *изобразительный жест*, который точно так же, как звук, напрямую, «мимо» понятийного мышления и логики, передает эмоции. Тем не менее семантика мотива орнамента в «Глоссолалии» гораздо шире: орнамент в поэме это не только сложное и ритмичное переплетение линий, он являет собой чистую потенциальность (в аристотелевском смысле) и соотносится с глубинным, или, как его называет А.Белый, ноуменальным уровнем бытия.

Орнаментальное сплетение линий образует платоновские архетипы и прообразы всяких вещей. И из этого причудливого сплетения «геометрических» архетипов, представляющих собой *фон* (в терминах гештальт-психологии) могут возникать конкретные *фигуры*. Ср.: «<...> вся история орнаментального творчества нам являет действительность,

---

<sup>366</sup> См. об этом: Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. О ведийской загадке типа *brahmodya* // Паремнологические исследования. М.: Наука, 1984. С. 14-47; Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М. Наука, 1988. С. 10.

аналогичную нашей; здесь сложнятся бегущие линии; и обвисают гирляндой, откуда выходят дриады и фавны, отваливаясь от их родивших гирлянд: хвостик фавна в истории живописи черешок, соединявший его со стебельком <...>» (с. 29).

Таким образом, орнамент – это символ архитектоники бытия (примечательно, что геометрические фигуры-символы в поэме выражают ту же идею). На лингвистическом языке орнаментальные линии и фигуры есть *инварианты* (связанные с глубинным ноуменальным уровнем и единством), которые обуславливают порождение рядов *вариантов* (соотносимых с поверхностным феноменальным уровнем и множественностью). Следовательно, орнамент понимается А.Белым как смыслопорождающая матрица, из сложного сплетения линий которой возникают те или иные конкретные образы. Отдельно эта тема поднимается А.Белым в «Мастерстве Гоголя», где напрямую показано, как из изобразительных орнаментальных «завитков» возникает художественный образ.

Характерны переключки рассуждений А.Белого с мыслями П.Флоренского, который в работе «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях» рассматривал структуру орнамента с такой же методологической позиции. Так, анализируя историю орнамента, П.Флоренский отмечает, что «орнамент первоначально строится геометрическими линиями, и лишь впоследствии они облекаются плотью, сообразно данной геометрической схеме орнамента, тогда-то и возникают в орнаменте отдельные изобразительные элементы, как попытка протолковать предметно – первоначальное беспредметное. Может быть, эта попытка и не вполне произвольна; но тем не менее истолкование некоторых линий как схемы именно данного образа, а не какого-либо другого, может осуществляться различными способами, и образы, подбираемые для оплотнения данного орнамента, многообразны»<sup>367</sup>.

Как видим, орнамент, по П.Флоренскому, также предполагает «едино-множественные» отношения. С одной стороны, орнамент есть «схема образа», его инвариант, а с другой стороны, орнамент может порождать «многообразные» образные «оплотнения». Последнее связано с тем, что геометрические символы – это своего рода «семантические примитивы», которым может быть приписан огромный ряд значений: общеизвестно, что чем проще форма, тем разнообразнее может быть ее «наполнение». Примечательно также и то, что, задумав словарь символов, П.Флоренский решил начать его именно с геометрической символики, которая, по некоторым предположениям, может быть семантической основой иных типов символов<sup>368</sup>. Эти переключки

---

<sup>367</sup> Флоренский П.А. Анализ пространственности и <времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 159.

<sup>368</sup> См., например: Иванов Вяч.Вс. Symbolarium. Предложения к словарю символов // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 284-290; Иванов Вяч.Вс. Symbolarium. Свод-словарь символов // Иванов 178

между А.Белым и П.Флоренским для нас особенно важны, поскольку они могут указывать на общие свойства разных типов символистского мышления, интерпретирующего символ в инвариантно-вариантном единстве.

В «Глоссолалии» есть еще один любопытный аспект иконизации языка. В «Жезле Аарона» А.Белый указывал на то, что звук может живописать образ; в поэме же эта идея доводится до своего логического конца: *звук сам перевоплощается в образ*. Так, в поэме определенные сочетания звуков уподобляются мифологическим образам, соответственно *взаимодействия между этими звуковыми сочетаниями в процессе речепорождения интерпретируются через призму мифологических сюжетов*. Ср., например, образ «звукового змея», который иконически персонифицирует собой старый «первозвук».

Второй случай связывается с введением в текст «Глоссолалии» разного рода рисунков, призванных иллюстрировать те или иные идеи автора. (Ср., например, рисунок, где изображен процесс артикуляции звука «х»).

Думается, что иконизм является прямым следствием комплексности художественно-мифологического мышления А.Белого. Комплексное мышление может одновременно прибегать к разным «способам» «первичного» воплощения художественного замысла: рисункам, схемам и проч. Как правило, все эти конструкции, являясь «строительными лесами» для произведения, в «готовом тексте» обычно остаются как бы «за кадром». Однако А.Белый принадлежит к «художникам процесса», а не результата, его интересует сама динамика творческого акта, поэтому его графические заготовки вводятся в текст.

**Метафоричность.** О доминировании парадигматического измерения в поэме свидетельствует и ее избыточная метафоричность. Р.Якобсон, исследуя типы афатических нарушений, отметил, что ось синтагматики (комбинаторики) преимущественно связана с метонимией, а парадигматическое измерение (ось селекции) соотносится с метафорой<sup>369</sup>.

Действительно, метафора – это троп, основанный главным образом на парадигматических отношениях, поскольку при образовании метафоры одна семантическая область (парадигма) «накладывается» на другую. Например, в языковой метафоре «замечания бьют в цель» семантическая область *спора* накладывается на семантическую область *войны*, что в результате приводит к возникновению известной языковой метафоры<sup>370</sup>.

---

Вяч Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 8. Кн. 1. М.: Знак, 2010. С. 347-355.

<sup>369</sup> Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 27-53. Примечательно, кстати, что метафорические знаки, как указывает Р.Якобсон, ссылаясь на Иоганна Ламберта, связываются с феноменом синестезии. В этом смысле парадигматика, метафорика и синтез искусств в поэме А.Белого на глубинном архитектурном уровне оказываются системно связанными.

<sup>370</sup> Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 26.

Технически метафоры в поэме А.Белого строятся по этому же принципу проекции одной парадигмы на другую. Сами же эти парадигмы базируются на символических соответствиях, лежащих в основе модели мира поэта. Так, например, одно из важнейших символических соответствий мира Белого заключается в уравнивании порождения звука и генезиса земли. Это смысловое соотношение на уровне выражения связывается с двумя парадигмами, звуковой и «геологической», куда входят образы и мотивы, относящиеся к этим семантическим сферам. Связи, устанавливаемые между этими парадигмами, приводят к образованию метафор в следующих примерах: «верхний пласт <земли – О.Т.>– слово-образ», «образ – процесс разрушения звука; и смыслы обычного слова – трава! – начинают расти из него» (с. 11), «Бурный пламень, гранит, глина, травы – не схожи; не схожи нам смыслы: понятий, метафор, корней и движений воздушной струи <...>» (с. 12).

**Кумулятивный принцип.** Основной принцип построения звукорядов поэмы можно назвать кумулятивным. Примечательно, что подобный кумулятивный способ обнаруживает А.Лосев в древнейших языковых структурах, связанных с инкорпорированным языковым строем, присущим палеоазиатским языкам. А.Лосев полагает, что этот строй является чрезвычайно архаичным, здесь «предложение даже еще не имеет своих выработанных членов и даже еще не имеет четко выраженных частей речи»<sup>371</sup>. Инкорпорированное предложение строится «путем простого комбинирования разных основ или корней без всякого их морфологического оформления путем простого нанизывания»<sup>372</sup>.

В качестве примера А.Лосев приводит фразу из колымского диалекта юкагирского языка: «asayoulsoromoh», где «asa» означает олень, «youol» – видение, «soromoh» человек. Примерный перевод этой фразы: «человек увидел оленя», а буквально «олень – видение - человек». В таких языках в некоторых случаях все слова можно считать именами и глаголами, а все предложение может быть выражено при помощи только *одного единственного слова*<sup>373</sup>.

В целом способы построения инкорпорированных предложений удивительно напоминают способы выстраивания «рассказов» А.Белого, где изобретенные им знаки структурно являют собой корни или основы, которые комбинируются «путем простого нанизывания», в результате чего возникает «комплексное слово-предложение». Более того, не только анализируемый «рассказ», но и каждый звукоряд также представляет собой своего рода сверх-слово, в состав которого по принципу матрешки входят другие слова.

При сравнении инкорпорированных языков и окказионального языка А.Белого следует сделать несколько важных оговорок. Во-первых, Белый не сознательно использует элементы инкорпорированного строя в своем языке, здесь имеет место странное типологическое совпадение, обусловленное,

---

<sup>371</sup> Лосев А.Ф. О пропозициональных функциях древнейших лексических структур // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 250.

<sup>372</sup> Там же. С. 251.

<sup>373</sup> Там же.

возможно, спецификой мифологического мышления, ориентированного на комплексность смысла. Примечательно, что, соотнося мифопоэтическое мышление с его языковым воплощением, А.Лосев возводит инкорпорированный строй к мифологическому семантическому тождеству, при котором логические категории даются в «слитном нерасчленном и взаимоотождествленном виде»<sup>374</sup>.

Во-вторых, «язык» А.Белого нельзя назвать *полноценным* инкорпорированным языком, поскольку последний, несмотря на свой, как утверждает А.Лосев, архаичный строй, тем не менее является *развитой и сложной* системой (так, для некоторых инкорпорированных языков характерны специфические многокомпонентные глагольные формы, присутствует чередование гласных и согласных и проч.)

**Метафорическая взаимообратимость.** Установка А.Белого на мифологическое тождество, приведшая к появлению комплексных слов-предложений, позволяет обнаружить одну из важнейших характеристик его мира: *метафорическое превращение всего во все*.

Теснейшая семантическая связь между разными звукообразами у А.Белого (связь, которая еще синтаксически не оформилась) выражается в том, что образы, восходящие, к тому или иному звукоряду, - это не разные образы, а один образ, топически варьируемый. Так, например, в основе ряда слов и корней *swar* (солнце, санскрит), *zar*, *жар*, *яр*, *пожар*, *зар*, *азр*, *язр*, восходящих к ряду «sar-sas-as-ias» - лежит идея жара и пламени (с. 52-53).

Поэтому основной композиционный принцип соединения этих образов в художественную систему – это не логический переход от одного образа к другому (что соответствовало бы логике привычного нам сюжета), но мифологическое превращение одного образа в другой, которое базируется на кумулятивном принципе пространственного соположения элементов. Фактически *превращение – это мифопоэтическое выражение причинно-следственной связи, из которой элиминировано понятие времени*, это пространственная форма времени, по-своему указывающая на взаимосвязь явлений.

Думается, что метафорическое превращение оказывается важным не только для мотивно-образного уровня поэмы, но и для ее авторского «языка» - ведь именно трансформация звуковых рядов, их «превращение» в слова и основы, лежит в основании внутреннего сюжета «Глоссолалии». Возможно, что эта метафорическая и звуковая трансформации восходят к более общему символистскому принципу соответствий, лежащему в основе архитектоники поэмы А.Белого, ткань которой плетется из разных мифологических соотношений (тело подобно миру, мир подобен слову, звук подобен жесту и проч.).

Таким образом, в новом «языке» «Глоссолалии» парадигматическое измерение доминирует над синтагматическим, а семантика над синтаксисом. Это связано со спецификой художественного мировидения Белого,

---

<sup>374</sup> Там же. С. 258.

ориентированного на мышление мифологическими тождествами, что, в свою очередь, приводит к тому, что космогония оказывается глоттогонией, языку придается онтологический статус, а вселенная становится «лингвоцентричной». Сам же процесс «космогонии языка» соотносится с мотивом творения вселенной по принципу символического уподобления: из первоэлементов природы творится мир, точно так же, как из звуков творятся звукоряды, из звукорядов - корни, а из корней - имя.

## Резюме

1. Итак, сложнейшая смысловая архитектура поэмы базируется на пересечении трех базовых мотивно-образных парадигм, заданных символистской моделью мира: макрокосм (вселенная) – язык (звук, звукоряд, корень, слово, имя) – микрокосм (человек). Язык в этой триаде, взятый в своей звуко-символической ипостаси, выполняет медиальную функцию, объединяя человека и мир в акте творения. Элементы внутри этих парадигм связаны по принципу метафорического подобия, поэтому образы, принадлежащие к трем базовым смысловым сферам, свободно комбинируются друг с другом.

2. Центральными категориями поэмы становятся категории звука, смысла и жеста. Они, в силу двойной жанровой закодированности произведения (звуковой трактат и звуковая поэма), одновременно предстают как теоретические понятия и как ключевые образы-символы, которые претерпевают в поэме разнообразные метафорические трансформации. Этот переход «от образа к понятию» (в терминологии О.Фрейденберг) есть один из важных смысловых сюжетов «Глоссолалии».

3. Метафоризация ключевых понятий происходит с помощью трех семантических механизмов. Во-первых, метафорообразование соотносится с проекцией звука, смысла и жеста на три указанные инвариантные сферы (макрокосмос, язык, микрокосмос). Во-вторых, сами эти понятия связаны отношениями смыслового подобия, что приводит, с одной стороны, к установлению символических соответствий (звук равен жесту, жест эквивалентен смыслу), а с другой стороны, к метафорическому осмыслению каждого из них. В-третьих, взаимодействие мотивно-образных систем, связанных с каждой из этих категорий и приводящее к пересечению их смысловых полей, является главным фактором создания сложных метафор-загадок.

4. Основная функция метафор «Глоссолалии» - медиальная. Они, снимая противопоставление между разными семантическими сферами (микро- и макрокосм, язык), снимают тем самым противопоставление между разными пространственными уровнями, связанными с этими сферами.

5. Медиальную функцию в «Глоссолалии» выполняют не только метафоры, но и сюжет, который имеет в поэме отчетливую космогоническую подоплеку. Этот космогонический сюжет также связан с «основной триадой», и его можно обозначить как сюжет творения мира и человека через язык. Отсюда проистекают главная структурная характеристика «сюжетики» поэмы. В соответствии с логикой символистской миромодели, в рамках которой все противопоставления нейтрализуются, все поэмные сюжеты оказываются

смысловыми эквивалентами: сюжет творения языка есть одновременно сюжет творения мира и человека.

6. Создание авторских космогонических мифов базируется в поэме на четырех принципах. Первый семиотический «сценарий» возникновения космогонических сюжетов поэмы можно обозначить следующим образом: на звуковые переходы и фонетические трансформации накладываются те или иные традиционные сюжетные схемы (именно так, например, появляется сюжет о борьбе языка-змееборца со змеем, представляющим звуковой хаос). Таким образом, фонетические метаморфозы часто описываются А.Белым с использованием мифологической символики, которая позволяет, персонифицируя фонетические трансформации в конкретных образах и мотивах, создать тот или иной авторский миф.

7. Другой важный механизм создания сюжета в поэме основан на том, что звукам (или корням) приписываются определенные значения, которые выступают в статусе мотивов. Отсюда объединение звуков в звукоряд (корень или слово) эквивалентно объединению мотивов в сюжет. Таким образом, звуковые ряды (корни, слова) в «Глоссолалии» оказываются «свертками» мифа. Слово, корень, звукоряд и миф в поэме оказываются в каком-то смысле изоморфными за счет того, что звук здесь выступает и как единица языка, служащая основным материалом для построения слов, и как единица, связанная с определенным «мотивом», включенным в сюжет. Таким образом, разбивая язык на составляющие и приписывая каждому элементу свое значение, А.Белый показывает, как из их совокупности рождается слово (на уровне звуков) и миф (на уровне мотивов). Отметим, то приписывание звуку значения – одна из важных особенностей неклассической парадигмы литературы в целом, и в этом смысле А.Белый был одним из «пионеров» смысловой звукописи. Так, например, А.В.Леденев, указывая на специфическую роль звука в прозе В.Набокова, где звук исполняет «роль “первотолчка”, начального импульса формирования образа»<sup>375</sup>, проводит параллель с изысканиями А.Белого в «Глоссолалии»<sup>376</sup>.

8. Некоторые сюжеты происхождения представляют собой развернутую метафору, между разными планами которой устанавливаются отношения причинно-следственной связи. Метафора «зрак есть знак», например, приводит к появлению этиологического сюжета о созревании зрения под солнцем и о знаке как солнечном зраке. Так звукосемантическая общность феноменов, их метафорическое взаимопроникновение, приводит мифологическое сознание А.Белого к идее об их общем происхождении, в результате чего появляется авторский этиологический сюжет, который мотивирован звуковым составом слов.

9. Создание мифологических сюжетов в поэме А.Белого также связывается с развертыванием значений имени собственного. Это становится

---

<sup>375</sup> Леденев А.В. Стилевой эффект истекания реальности из звука в прозе В.Набокова // Проблемы поэтики русской литературы. М.: МАКС пресс, 2003. С. 116.

<sup>376</sup> Там же. С. 120.

возможным за счет того, что семы имени собственного приравниваются к мотивам мифов, связанных с этим именем. Следовательно, развертывание значений имени в диахронии порождает мифологический сюжет. Таким образом, этимология имени обуславливает генезис мифа: отыскивая этимологическую основу имени, А.Белый одновременно выявляет определенную парадигму мифологических мотивов, связанных с этим именем и реализующихся в нарративной структуре мифологического «рассказа».

10. Смысловая сложность и энигматичность «Глоссолалии» заставляет предположить, что А.Белый в своей поэме создает род сакрального «звукового» языка, главной характеристикой которого становится доминирование парадигматического уровня над синтагматическим; превалирование семантических факторов; исключительная метафоричность и важное положение иконического компонента.

11. Каждый звуковой ряд этого языка имеет свою внутреннюю структуру: на одном его полюсе находится предельно размытое комплексное значение, набор «смыслозвуков», реализующихся в том или ином комплексном звуковом сочетании, на другом полюсе – мифологическое имя, которое как бы «воплощает» звуковой ряд в конкретной словоформе. Таким образом, направление глоттогенеза, который во вселенной «Глоссолалии» связан с космогенезом, таково: звук – звукоряд – корень – слово – имя.



## ГЛАВА 4. Символистские тенденции в неоавангардистской поэзии: творчество К.Кедрова

### § 1. *Философия как поэзия: «Метаметафора» К.Кедрова*

Константин Кедров (наряду с такими поэтами, как Вс.Некрасов, В.Соснора, Г.Айги) является одним из самых ярких и крупных представителей современного неоавангардизма. Философия и поэтика К.Кедрова подавляющим большинством исследователей возводится к эстетике и художественной практике русского футуризма. Этому в немалой степени способствовала «поэтическая генеалогия», созданная самим поэтом: свою манеру письма, многие темы и образы своей поэзии К.Кедров соотносит с творчеством В.Хлебникова. Тем не менее, кажется, что в его лирике и эстетической прозе присутствует и символистский компонент, который связывается с глубинным уровнем картины мира автора, восходящей к символистской миромодели. Говоря иначе, его творчество, взятое в аспекте литературной традиции, органично включает в себя не только футуристический, но и символистский компонент<sup>377</sup>.

Эта типологическая общность выражается в удивительных совпадениях между теоретическими исканиями А.Белого и философско-эстетическими идеями К.Кедрова. И неслучайно достаточно часто рядом с именем К.Кедрова в разного рода рецензиях появляется и имя Андрея Белого (примечательно, что сам К.Кедров неоднократно упоминает поэта-символиста в своих произведениях). Так, А.Люсый отмечает параллельность исканий А.Белого и современного поэта: «Когда-то Андрей Белый сравнивал себя с Третьяковским, открывающим дверь новому Пушкину. Кедров занимается аналогичной выработкой языка, разрушением „последнего условного знака“ открытым в будущее»<sup>378</sup>.

Символистские тенденции в философско-теоретическом творчестве К.Кедрова связаны с типологическим сходством его картины мира и картины мира Андрея Белого. Наиболее репрезентативным философским исследованием

---

<sup>377</sup> Здесь особенно важным представляется тот факт, что и в творчестве В.Хлебникова обнаруживается символистский субстрат (см. об этом: Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 174-196). Не нужно забывать и том, что сам А.Белый может выступать как пограничная фигура, представляющая авангардистско-символистский код. Так, многие авангардистские идеи, темы, образы и мотивы присутствуют у А.Белого в явном или скрытом виде: это и установка на звукопись, и придание звуку онтологического статуса, и попытка соединить точное, естественнонаучное знание с гуманитарным и проч. Кроме того, сама концепция теургии, столь важная для А.Белого, по-своему преломилась у футуристов, многие из которых в своем творчестве (и прежде всего В.Хлебников!) пытались воплотить хилиастический проект создания рая на земле.

<sup>378</sup> Люсый А. Поэзия как перевод из XX века в XXI: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/08/lyusy08.shtml>

в аспекте интересующей нас темы является книга «Метаметафора»<sup>379</sup>, по своей структуре представляющая набор философско-эстетических зарисовок (эссе), где разворачивается абсолютно символистская вселенная.

**К.Кедров и А.Белый.** Особенный интерес в контексте нашей темы представляет фрагмент книги, посвященный Андрею Белому. Кедров утверждает, что «Андрей Белый – один из первых прозаиков XX века, пишущий после выхода теории относительности»<sup>380</sup>. Имя Андрея Белого здесь появляется отнюдь не случайно, его новая поэтика и созданная им космология прекрасно вписываются в координаты кедровской картины мира: «Его поэтика, - пишет К.Кедров, - немыслима без новой космологии. Теософская космология Рудольфа Штайнера строилась еще в ньютоновском мире, поэтому она была решительно изгнана из “Москвы” и “Петербурга”. Космос этих романов зиждется на прочном фундаменте четырехмерного континуума Эйнштейна и Минковского» (с. 129).

К.Кедров обращается к одному из ключевых символов поэтики А.Белого – сфере – и трактует его в космологическом ключе как искривленное эйнштейновское пространство. Сферическое пространство, характерное для новой культурной парадигмы, К.Кедров связывает с попыткой «расширить» зрение и шагнуть за грань видимого мира. По мнению поэта, именно такой тип пространства характерен для романов А.Белого «Петербург» и «Москва». Именно поэтому видение героями А.Белого сферы знаменует начало инициального приобщения к запредельному миру.

Время в романах А.Белого, полагает К.Кедров, также «другое»: взрывы, толчки, ритмические перебои сплошного речевого потока создают некую мерцающую непрерывность. Здесь нет повествовательной протяженности, все внезапно появляется, внезапно исчезает. Это время пульсирующих точек на поверхности расширяющейся сферы, связано с этой новой пространственной моделью, «оно также “другое”»: взрывы, толчки, ритмические перебои сплошного речевого потока создают некую мерцающую непрерывность. Здесь нет повествовательной протяженности, все внезапно появляется, внезапно исчезает. Это время пульсирующих точек на поверхности расширяющейся сферы» (с. 132).

Все это позволяет К.Кедрову утверждать, что «Андрей Белый дарит нам новое, более тонкое видение пространства и времени, максимально приближенное к вселенной Эйнштейна. Если привести к знаменателю то, что искал и нашел Белый в этой сфере, то будет несомненна победа художника, открывшего множество степеней доселе неведомой свободы парения в новом космосе» (с. 132).

---

<sup>379</sup> См. также и другие работы К.Кедрова: Кедров К. Поэтический космос. М.: Советский писатель, 1989; Кедров К. Энциклопедия метаметафоры. М.: ДООС, 2000; Кедров К. Метакод. М.: АйФ принт, 2005; Кедров К. Философия литературы. М.: Художественная литература, 2009.

<sup>380</sup> Кедров К. Метаметафора (Метакод и метаметафора) М.: ДООС, 1999. С. 129. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

Особенное внимание К.Кедровым уделяется снятию в поэтическом мире А.Белого оппозиций «внешнее – внутреннее» и «верх – низ». А.Белый, указывает К.Кедров, смоделировал такое «всепространство» в «Записках мечтателей». Однако, думается, что поэт-символист в этом случае ориентировался не столько на «относительное» пространство А.Эйнштейна, сколько на учение Р.Штейнера и на собственные символично-мифологические изыскания, связанные с древним мифопоэтическим кодом отражения микрокосмоса в макрокосмосе. Такого рода космическое выворачивание, которое показывает в своих произведениях А.Белый, Кедров называет «космической антропной инверсией».

Эта инверсия связывается со стиранием границы между человеком и космосом, в результате чего человек оказывается моделью Вселенной, а Вселенная – моделью человека: «Интуиция подсказала Белому, - пишет в связи с этим К.Кедров, - не фантастический, а вполне реальный прообраз человека космического: существо, наделенное внутренне-внешним восприятием пространства, никогда не могло бы указать на границы своего тела: ведь любая вежа означала бы, что здесь пролегает межа между человеком и космосом. Для героя Андрея Белого такой грани нет. Он объемлет космос изнутри и снаружи, как косточка обнимается с мякотью персика» (с. 136).

Примечательно, что *принципиальное сходство двух эстетик связывается не только с общей моделью мира, но и, что не менее важно, - с совпадениями на уровне частных картин мира.* Так, К.Кедров вспоминает, что в свое время его поразило буддийское учение о пустоте и нирване как о основе всего сущего: «Сама возможность дать филологический анализ молчания вернула меня к воспоминаниям буддистской юности, когда, читая трактаты Дигнанги и Дхармакирти с Нагаруджаной я отчетливо ощутил затылком дуновенье нирваны» (с. 42). Андрей Белый также, через Шопенгауэра, в юности увлекался буддизмом, который оказал сильнейшее влияние на его становление<sup>381</sup>.

Еще одно важное типологическое сходство, объединяющее поэтику А.Белого и К.Кедрова, заключается в их тяготении к музыкальному коду: «симфонизм» Андрея Белого музыкальным эхом откликается у современного поэта. Так, К.Кедров, характеризуя свою фантазмагорическую поэму «Заинька и Настасья», указывает на ее окказиональный музыкальный жанр: «Впервые мне удалось вырваться на просторы абсолютно свободного текста в этой симфонической поэме, восходящей к последней симфонии Густава Малера и к «Просветленной ночи» Шенберга» (с. 38).

Это разительное совпадение связывается с той функцией, которую играет музыка у обоих поэтов. Музыка понимается ими в мистическо-пифагорейском ключе, она является ритмической основой мироздания. Ср. отсылки к Пифагору в книге К.Кедрова: «Пифагор утверждал, что все планеты, двигаясь по орбитам издают неслышимый человеческим ухом вибрирующий звук. Звуки планет сливаются в гармонию сфер» (с. 42).

---

<sup>381</sup> См. об этом: Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: НЛЮ, 1995.

**«Поэтическое мышление».** Однако эстетика и философия символизма оказывается не только «темой» книги К.Кедрова, но и основой ее структурных особенностей. Так, одной из главных черт «Метаметафоры», которая роднит ее с теоретическими работами А.Белого, является сопричастие в ней двух кодов: теоретического и художественного<sup>382</sup>.

К.Кедров, следуя по стопам своего двоюродного деда, русского художника Павла Челищева, цитирует его письмо, где четко обозначена эта установка: «Много читаю, думаю – вся моя жизнь в работе – в живописи – я как бы мост между наукой и искусством – это бывает очень редко и вот на мою долю упала эта участь!» (с. 15). Эта линия и была продолжена современным поэтом, студенческий диплом которого назывался «Влияние геометрии Лобачевского и теории относительности на поэзию Велимира Хлебникова»<sup>383</sup>. В связи с этим К.Кедров отмечает, что ключевыми научно-философскими идеями для него стали идеи П.Флоренского, Н.И.Лобачевского и В.Хлебникова, которые постулировали единство мира и человека: «Поместив себя на поверхность псевдосферы Лобачевского с отрицательной кривизной, я охватил собою весь мир. Позднее я узнал, что у Флоренского это называется обратной перспективой»<sup>384</sup>.

Двойная закодированность книги обуславливает ее архитектуру: как и в книгах А.Белого, здесь присутствуют, во-первых, поэтические тексты, выступающие в аллегорическом статусе как метафорические модели, призванные иллюстрировать те или иные теоретические идеи автора; во-вторых, она наполнена, как и многие статьи А.Белого, разного рода тропами (преимущественно метафорами).

Однако и теоретические идеи, и художественные образы в этой книге представляют собой разные способы подхода к одной ключевой проблеме (или разные методы символизации мира, как сказал бы А.Белый). В самом общем виде эту проблему можно сформулировать как проблему нераздельности-неслиянности мироздания. Этот онтологический ракурс в книге К.Кедрова выходит на первый план, он, как и в теоретической трилогии А.Белого, подчиняет себе эстетический и аксиологический уровни. Этот онтологический приоритет заставляет нас обратиться к пространственной модели мира, представленной в «Метаметафоре», которая обуславливает все иные качества и свойства ее поэтической семантики.

**Нейтрализация пространственных оппозиций: «инсайдаут» как мистический синтез.** Как и в творчестве А.Белого, у К.Кедрова формируются

---

<sup>382</sup> А.Белый угадал, а К.Кедров развил идею, которая сейчас получила название «поэтического мышления», когда «искусство как познание первично; наука же вторична» (Лихачев Д.С. Искусство и наука // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. М.: РАН, Институт русской литературы, 1999. С. 12).

<sup>383</sup> Бирюков С. Код вер, или метаметафора Константина Кедрова: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://www.nesterova.ru/apif/kedr21.shtml>

<sup>384</sup> Там же.

системы бинарных оппозиций, характеризующих пространственный уровень его картины мира: «верх – низ», «внутреннее – внешнее», «микрокосмос – макрокосмос» и проч. Отношения между этими бинарными парами такие же, как и отношения между элементами оппозиций в творчестве А.Белого: бинарность нейтрализуется. Таким образом, концепция пространства, представленная в «Метаметафоре», связана с его бинарной разделенностью и преодолением этой бинарности в акте онтологического синтеза.

Но если у А.Белого в статусе базовой оппозиции выступало противопоставление верха и низа, которое наделялось разнообразными аксиологическими коннотациями, то у К.Кедрова главной оппозицией служит *оппозиция внешнего и внутреннего*. Как и А.Белый, К.Кедров в своей художественно-философской онтологии снимает противопоставление между внутренним и внешним планами бытия, смешивает их, в результате чего происходит интроекция внешнего мира и овнешвление внутренней реальности. В этой связи уместно вспомнить рассуждения А.Белого о медиальной функции символа, который призван снимать оппозицию между внешней реальностью природы и внутренней реальностью души, соединяя их в единое символическое целое.

У К.Кедрова этот процесс, весьма напоминающий онтологический синтез символистов, получает название «инсайдаута». Ср.: «30 августа 1958 года в Измайловском парке в полночь произошло то, что позднее я назвал “выворачивание”, или “инсайдаут”. Было ощущение мгновенного вовнутрения мира таким образом, что не было границы между моим телом и самой отдаленной звездой. Я перестал быть внутри вселенной, но охватывал себя небом, как своей кожей. Нечто подобное произошло и со временем: прошлое опережало будущее, будущее оказалось в прошлом. Это была реально ощутимая и вместимая вечность»<sup>385</sup>.

Крайне характерно, что сам К.Кедров, анализируя свой «инсайдаут», ссылается на подобный опыт Андрея Белого: «Где-то в 70-е годы я нашел схожее описание у Андрея Белого, когда он, взойдя на пирамиду Хеопса с Асей Тургеневой, “сам себя обволок зодиаком”»<sup>386</sup>. Это пространственное смешение Л.Кедров называет выворачиванием пространства, отсюда проистекает лейтмотив его поэтической философии: «Человек – это изнанка неба».

Свою концепцию «инсайдаута» К.Кедров пытается осмыслить в научных координатах. Такое парадоксальное понимание пространства, полагает он, оказывается наиболее близким пониманию пространства в духе геометрии Лобачевского: «Человек не внутри Вселенной, а одновременно и внутри и снаружи обхватывает ее собой. Нам кажется, что мы внутри Космоса; но это такая же иллюзия, как движение Солнца вокруг Земли» (с. 49).

Совмещение и смешение пространственных координат внутреннего и внешнего приводит К.Кедрова к мифопоэтическому представлению о космосе как о некоем вселенском теле, и здесь в действие вступает еще одна важнейшая

---

<sup>385</sup> Бирюков С. Указ. соч.

<sup>386</sup> Там же.

пространственная оппозиция: *противопоставление микро- и макрокосмоса*, которое снимается в акте онтологического объединения человека и вселенной. Ср.: «Космос – наше нутро. Это даже не дом наш, а наше вечное тело» (с. 50). Ср. также «Изменение внутреннего на внешнее было бы грандиозным переворотом. Представим себе, что солнце, звезды и небо мы воспринимаем, как раньше воспринимали свое нутро – легкие, сердце. В свою очередь тело мы бы увидели, как сейчас видим небо» (с. 140).

Слияние человека и вселенной является одним из главных смысловых сюжетов творчества А.Белого (достаточно вспомнить «Глоссолалию», где этот сюжет разворачивается с наибольшей полнотой). Характерно, что для выражения этой идеи и К.Кедров, и А.Белый прибегают к одному и тому же символическому образу – образу вселенского человека, Адама Кадмона. Ср. трактовку этого образа у К.Кедрова: «Бесшовный хитон Христа – это еще и все звездное небо над головой. Оно же звездный покров Изиды. «Одеянный светом яко ризою, наг на суде стояша». Но небо не только ризы Христовы оно и кожа вселенского человека Адама Кадмона» (с. 13).

На типологическую связь картин мира К.Кедрова и А.Белого указывают и сопутствующие онтологическому синтезу мотивы. Так, для описания опыта «инсайдаута» К.Кедров прибегает к метафоре полета, которая часто фигурировала у А.Белого в контексте темы мистического синтеза. Опыт полета К.Кедровым понимается как «избывание» конкретной физической телесности, ограниченной тремя измерениями, и превращение человека в свет: «В момент “выворачивания” тело человека начинает светиться и ощущается как бы утрата веса. Что-то вроде неподвижного полета от себя и к себе одновременно. Самая дальняя точка мироздания становится близкой, а наоборот собственное тело распространяется по всему Космосу. Четко ощущается, что будущее вдруг оказывается в прошлом, а прошлое воспринимается как будущее. Даже собственная смерть становится уже пережитой, а рождение постигается заново» (с. 50).

Сугубо символистский мотив превращения человеческой плоти в световую, который разрабатывал А.Белый не в последнюю очередь под влиянием антропософии Р.Штейнера, К.Кедров здесь связывает с космистской парадигмой русской философии: «Это мир, где земные страсти - преображены в высшую гармонию, которую в XX веке Циолковский назвал в разговоре с Чижевским лучевой жизнью. По мнению космического Колумба, человечество рано или поздно “перейдет в лучевое состояние высокого порядка <...>”» (с. 52).

Таким образом, у К.Кедрова, как и у А.Белого, возникает тема смещения разных пластов пространства, всегда соотносящееся с категорией вневременности и вечности, с некоей точкой начала, в которой в эмбриональном виде содержатся все времена и все пространства. Но если А.Белый называл такой опыт высшим синтезом, то К.Кедров, подчеркивая пространственное смещение внутреннего и внешнего, дает этому опыту название «инсайдаут».

**«Плюро-дуо-монизм».** Сам способ описания космического «инсайдаута» у К.Кедрова оказывается сугубо символистским. Так, *он подбирает к одному явлению разные методологические ключи, пытаясь осмыслить его различных мировоззренческих парадигмах* (черта, присущая и плюро-дуо-монистическому методу А.Белого). Выявляя суть космического смещения и выворачивания пространств, К.Кедров обращается не только к геометрии Н.И.Лобачевского, но и к древнему гностико-христианскому коду, *важному и для символистов*. При этом современный поэт, цитируя гностическое Евангелие от Фомы, подчеркивает в нем аспект мистического слияния разных типов пространств и снятие всех бинарных оппозиций, которое приводит к высшей целостности, к Царствию небесному. Ср. цитируемый К.Кедровым отрывок из апокрифического Евангелия: «Когда вы сделаете женское как мужское, внутреннюю сторону как внешнюю и внешнюю сторону как внутреннюю и верхнюю сторону как нижнюю, многое как одно и одно как многое, тогда вы войдете в Царствие».

Фактически К.Кедров, как это часто делал и А.Белый, переводит одну смысловую систему на язык другой, что позволяет ему осмыслить явление в его целостности и универсальности. При этом у К.Кедрова, как и у А.Белого, те или иные философские идеи как бы «поясняются» через разные научные концепции. Так христианская идея божественного света обретает новые смыслы в контексте космологических воззрений К.Э.Циолковского. Ср.: «Обычно сравнения Христа со Светом Небесной жизни и жизнью Света воспринимаются как красивая метафора. В Евангелии от Фомы и в трудах Циолковского приоткрывается нечто большее. Если представить себе, что Свет одушевлен, как считает великий ученый и как говорит Христос, мы окажемся в Царстве вечного Света, где действительно верх как низ, единое как многое и внутреннее как внешнее» (с. 52).

Думается, что все эти разные методологические ключи у К.Кедрова не самоценны, их семантические поля частично перекрываются, в результате чего, с одной стороны, явление предстает в стереоскопическом виде, а с другой стороны, сами эти методологии, входя в систему соответствий, становятся своеобразными «символическими» языками. Ср. подобное «креолизированное» смешение этих «языков»: «То, что физики называют виртуальными частицами богословы именуют душами. Душа невидима и неслышима, но она есть» (с. 54).

Ведомый логикой методологических соответствий, К.Кедров, как это делали символисты, «вчитывает» свой смысл в разные тексты, которые, вписываясь в его семантическую парадигму, «наращивают» свое значение. Так, рассуждая о внутренне-внешнем опыте в методологических рамках русского космизма, К.Кедров в подтверждение существования такого опыта приводит оду Г.Державина «Бог», где в связи с онтологической тематикой возникает мотив подобных пространственных контроверз.

Подобный методологический плюрализм обуславливает у А.Белого и К.Кедрова способ интерпретации «чужих» текстов. «Чужие» тексты как бы встраиваются в координаты авторской картины мира и начинают осмысляться по ее законам. И как символисты вчитывали свои смыслы в классиков, трактуя

их в символистском ключе, так и К.Кедров по-своему интерпретирует многие тексты культуры, начиная от поэзии В.Хлебникова и заканчивая геометрией Н.И.Лобачевского и теорией относительности А.Эйнштейна. Так, например, художественный портрет отца Гамлета в «Метаметафоре» оказывается сотканным из солнца и трех планет, а странствие Вильгельма Мейстера трактуется как совершение мистического путешествия, в результате которого герой превращается в «космического человека»... При этом осмысление «чужого» текста у А.Белого и К.Кедрова происходит сходным образом: в обоих случаях тексты функционируют в парадигматической соотнесенности, с одной стороны, с другими текстами, а с другой стороны, - с базовыми миромоделирующими установками. Этот механизм можно назвать «механизмом адаптации» чужого слова, он позволяет «изменять» его смыслы, как бы приспособлявая его для авторских целей.

Однако здесь действует и «обратная» тенденция: К.Кедров для иллюстрации своих космологических идей подбирает такие тексты, которые им соответствуют. Так, обращаясь к Э.Сведенборгу, он прежде всего выделяет его представления о мистическом пространстве, представляющем собой онтологическую метаметафору взаимопроникновения внешнего и внутреннего пространственных уровней. Это взаимопроникновение выражается у Э.Сведенборга в древнем космологическом символе, связанном с уподоблением пространства мира – пространству человеческой телесности. Ср. у К.Кедрова: «По свидетельству Сведенборга, устройство неба оказалось поистине поразительным. Небеса своим строением полностью повторяют человека. Есть два невидимых неба, духовное и небесное, они соответствуют сердцу и легким человека. <...> Глаза - это разум неба, уста и язык - небесная речь, почки - способность отделять истину от лжи» (с. 77).

Сочетание микро- и макрокосма, описанное Э.Сведенборгом, имеет древнейший мифологический подтекст. Однако эти мифологические смыслы в рамках картины мира К.Кедрова интерпретируются с помощью совершенно иных кодов, имеющих весьма далекое отношение к мифологии. Ср.: «Разве не ясно, что здесь мы имеем дело с какой-то неземной, неевклидовой геометрией» (с. 78). Тем не менее эта интерпретация не отменяет глубинного типологического родства этого мотива идее А.Белого, восходящей к разным оккультно-мифологическим и философским истокам, о том, что человек есть модель вселенной, а вселенная – модель человека. Таким образом различие интерпретаций древнейшего символа «всечеловека» обусловлено разными ценностными основаниями картин мира двух поэтов-философов, сходство же мотивируется общими миромоделирующими базовыми чертами.

**Человек как вселенная.** Поиск истинной реальности у К.Кедрова, как и у А.Белого, связывается с нейтрализацией всех пространственных оппозиций, понимающейся как исчезновение внутренних семиотических границ, разделяющих мир. Для К.Кедрова, который в качестве базового противопоставления выделяет оппозицию внешнего и внутреннего, главная граница пролегает между человеком и вселенной, отношения между которыми выстраиваются по символистскому закону соответствий: вселенная есть



отражение микрокосма, и наоборот – микрокосмос есть маленькая модель Вселенной. Таким образом, категория личности у К.Кедрова, как и в поэзии символизма, выходит за свои границы и, связываясь с космосом, понимается как всего лишь один их этапов пути к сверхличному<sup>387</sup>.

Благодаря этому человек вписывается не в историко-общественные, но в онтологические координаты. Ср. описание этого символистского онтологического слияния у К.Кедрова: «Тяж между собой и вселенной, а еще вернее между собой и вселенной это сладкое втягивание себя в иные миры и еще более сладкое втягивание в себя всех миров. И не отдельной чакрой, а всем внутренним и внешним, правильнее внутренне-внешним своим существом» (с. 11-12).

Исчезновение границы между миром и человеком и отождествление внутреннего и внешнего пространств соотносится в поэтическом космосе К.Кедрова со снятием оппозиции между *телом* и *духом*, которая у А.Белого выражалась в мотиве просветления человеческой телесности и превращении человека в Логос, а у К.Кедрова – в мотиве отелесневания духа и одухотворения материи: «Мой мир не делится на внешний и внутренний, на космос и тело, на дух и материю. Материя духовна, а дух телесен» (с. 12).

Отсюда возникает традиционная для символистов (особенно для А.Белого) идея о том, что изначально мир и человек были не разделены, а пребывали в некоем единосущном единстве. А.Белый в поисках этого единства обращается к своим ранним детским воспоминаниям в «Котике Летаеве», в стихотворениях же эта идея выражается в мотиве «мифологического времени», который связывается с образом «старины». У К.Кедрова эта «пуповинная связь» также появляется в связи с мотивом младенчества, которое соотносится со «звездной памятью» (то есть с памятью об изначальном единстве мира и человека). Ср.: «Моя звездная память простирается к моменту рождения, когда сладкий тяж повлек меня сквозь стягивающее пространство в нынешний мир. И был момент, когда между внутренним – материнским и внешним моим миром, не было грани. Видимо, это был один мир до разрезания пуповины» (с. 12).

Символистская идея о тождественности Вселенной и человеческого тела, восходящая к мифологическим воззрениям, развивается К.Кедровым во фрагменте «Гороскоп тела». Здесь египетский миф о растерзанном теле Осириса проецируется на астральный код. Ср.: «Древний Египет в течение каждого года воссоздавал на небе тело Осириса. Его расчленили на 14 частей, и вот Луна-Изида из месяца в месяц собирает воедино тело своего мужа. Осирис погиб в ноябре, когда солнце находилось в созвездии Скорпиона. Позднее Сет – бог мрака – разрубил его тело на части. Изида собирает Осириса из двенадцати созвездий зодиака, луны и солнца» (с. 112-113). Этот миф, как полагает К.Кедров, притягивает другие сюжеты и образы: в астральном ключе трактуются абхазский эпос, бурятские сказки, русская свадебная песня, мотив

---

<sup>387</sup> О категории личности в аспекте ее соотнесенности со сверхличным началом в поэзии символизма см.: Bird R. Concepts of the person in the symbolist philosophy of Viacheslav Ivanov // Studies in East European Thought. 2009, Vol. 61. P. 90.

ткачества Пенелопы, пушкинская «Сказка о царе Салтане» - все эти сюжеты, образы и мотивы, взятые в их символическом единстве знаменуют, полагает К.Кедров, рождение человека-космоса.

Так один миф прочитывается в терминах других мифов, и несколько мифологических сюжетов оказываются семантически эквивалентными, за счет того, что между ними устанавливается система символических соответствий: «"Скелет вселенского человека" в данном прочтении есть очертание звездного неба. Его "ткет", воссоздает Полярная, ночная, звезда. Венера вечерняя наполняет скелет кровью заката, а утренняя Венера прикосновением солнечного луча оживит тело» (с. 113).

В соответствии с древним мифопоэтическим антропным кодом К.Кедров полагает, что «двуединое тело человек-космос существует вполне реально. Наше восприятие себя отдельно от космоса – дань обыденному зрению, видящему землю как плоскость» (с. 201). Так у поэта появляется концепция «звездного тела», которое есть вторая, космическая половина человека. Эта идея удивительным образом перекликается, с одной стороны, с некоторыми темами и мотивами русской религиозной философии, одной из важнейших категорий которой была категория соборности, а с другой стороны, она соотносится с философским учением космистов, утверждающих единство человечества в космических координатах. К.Кедров пишет, что осознание человеком своего звездного тела «приводит к знакомой модели мироздания, где множество центров вселенной (множество индивидуумов), в то же время они едины в своем космическом теле» (с. 201).

Примечательно, что, выстраивая целый ряд такого рода аналогий, К.Кедров осознает близость своих «космистских» взглядов древней мифологической картине мира: «В древней космологии выворачивание как смерть-рождение, как воскресение; в современной – квантовый скачок, расширяющаяся и сжимающаяся вселенная. Там роды, здесь взрыв, расширение. Там мать, здесь материя. В древней космологии доминирует живое, оно творит мир. В современной доминирует неживое, которое творит живое» (с. 201). Отсюда делается вывод, что «космология древних содержит в себе не только отжившие, но и чрезвычайно близкие современному человеку понятия и проблемы» (с. 202).

**Небесное и земное.** Внешняя и внутренняя сферы, воплощающиеся в образах вселенной и человека, связываются еще с одним важнейшим противопоставлением – *оппозицией* «верхнее – нижнее пространства». Естественно, что положительными аксиологическими значениями наделяется верхняя сфера неба. Поэтому одна из ключевых семантических доминант «Метаметафоры» – астральная, воплощающаяся в парадигме звездных образов, которые, являясь знаками-символами, призваны выразить представление об иной, высшей реальности<sup>388</sup>. Так, в эссе «Ангелическая поэтика» звездное небо,

---

<sup>388</sup> Примечательно, что «звездная» мотивно-образная парадигма у К.Кедрова часто связывается с творчеством В.Хлебникова, однако астральный код у самого поэта-футуриста

которое было семантической универсалией поэтики символизма, связывается К.Кедровым с некоей невидимой действительностью, таящейся под покровом видимости. И если эта сугубо символистская антитеза у А.Белого накладывалась на кантовско-шопенгауэровское противопоставление реальности и видимости, то у К.Кедрова она связывается с методологическими координатами современной физики: «Но еще большего поклонения достойно небо невидимое, открытое Альбертом Эйнштейном. Как бы ни был ужасен XX век, он открыл и сделал достоянием науки потусторонний мир космоса. Мчаться со скоростью света, значит видеть мир глазами Ангелов» (с. 11).

Образ неба у К.Кедрова понимается символически и, как и у А.Белого, вступает в разные смысловые соответствия, которые подчеркивают его сакральное значение. Так, К.Кедров, прямо указывая на свое символическое толкование неба, пишет, что «Василий Великий утверждал, что неправы те, кто утверждает, будто бы лик Христа скрыт от людей до второго пришествия. Солнце разве не лик Спасителя? В другом месте он говорит, что солнце – это сердце Иисусово. Очертания созвездия Кассиопеи отчетливо просматривается в Образе Одигитрии, простирающей в благословении свои длани и в образе Богоматери, простирающей над нами честный Омофор Млечного пути, который понимается символически» (с. 13).

Сопоставление двух уровней бытия, выраженное в корреляции солнца и сердца, - одно из частотных для символизма<sup>389</sup>, что подтверждает типологическую отнесенность поэтической семантики К.Кедрова к символистской. В связи с этим необходимо упомянуть отрывок из письма А.Белого П.Флоренскому, где возникают почти дословные совпадения с этими рассуждениями К.Кедрова: «Сердце – солнце, - пишет А.Белый, - но само солнце сформировано зодиаком, внутри сердца познаешь блеск солнца; оно становится Христовым сердцем. Но Христос пришел не для земли только, <...> а для всего космоса <...> а в нашем составе телесном есть начала космичности, связанные не только с сердцем-солнцем, но с звездными далями; и вот ум отвлеченно мыслит пространства космоса; правильное развитие его превращает отвлеченные мысли в реальность космических мыслей; мы перестает мыслить, как мы, нами *мыслят иерархии*»<sup>390</sup>.

Однако для выявления типологических связей между символистской поэтикой и поэтикой К.Кедрова важны не столько конкретные мифологические образы, сколько их *комбинаторика и отношения, которые устанавливаются внутри смысловых парадигм, куда эти образы входят*. Так, К.Кедров создает обширные образно-мотивные системы, внутри которых выстраиваются отношения «взаимосимволизации», и каждый образ, вписываемый в эту

---

частично соотносится с младосимволистской традицией. Так, О.А.Клинг отмечает, что «"Остаточная связь" с младосимволизмом проявилась в частом обращении Хлебникова к "небесной лексике"» (Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 187).

<sup>389</sup> Ср., например, ключевую роль этого соотнесения в книге Вяч.Иванова «Cor Ardens».

<sup>390</sup> Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 481.

смысловую «сеть», как бы «интерферирует», «перекрывает» семантические поля других образов. Этот же принцип выстраивания образных систем характерен для поэтической семантики А.Белого, внутри которых границы между символизируемым и символизирующим смешиваются.

Типичный пример подобного смешения находим у К.Кедрова, когда он по принципу символистских соответствий трактует образ неба в разных историко-мифологических ключах, и мифологические образы, связываясь, с одной стороны, друг с другом, а с другой стороны, наполняясь «небесной» семантикой, теряют свои четкие семантические контуры и становятся разнообразным выражением Единого: «В то же время раздираемые на части Озирис и Дионис – это Луна, распадающаяся на фазы, и одновременно, это погребяемое на Западе и восходящее на Востоке солнце. “Ты еси солнце, солнце зашедшее иногда” – поется в воспоминаниях о Страстях Христовых. О раздирании на части Озириса и Диониса напоминает эпизод с раздиранием на части одежды Иисуса. “Разделиша ризы моя и об одежде моей мятоша жребий”» (с. 13).

Характерно, что типологическое подобие структурных принципов влечет за собой сходство интерпретаций образов, входящих в астрально-солнечную систему. К.Кедров, как и многие символисты, находит общую смысловую базу для образов Христа, Осириса и Диониса, коей является мотив умирающего-воскресающего божества. Возможно, что здесь мы имеем дело с тем случаем, когда общая миромоделирующая основа, накладываясь на ту или иную мифологию, «порождает» общие трактовки.

**Мистериальная тема.** Особенное место в поэтико-философской системе К.Кедрова занимает мистериальная тема. В этом смысле поэтика его книги оказывается типологически близка символистской поэтологической парадигме. Интерес к мистериям и мифам инициации в символистской художественной системе вполне закономерен, он как бы изначально заложен в самой символистской модели мира, ведь если существуют два пространственных уровня, которые должны объединиться в акте мистического синтеза<sup>391</sup> или через «инсайдаут», то вполне закономерно, что такое объединение понимается в мистериально-теургическом ключе.

Мистериальная тема К.Кедрова, связанная с циклическим сюжетом смерти и воскресения, реанимирует некоторые установки символистов, для эстетики которых мифологический циклический сюжет был своеобразной константой. В философии и поэтике младосимволистов его трактовка связывалась с ницшеанским кодом и мотивом «вечного возвращения». Так, Вяч.Иванов, углубившись в эту тему, нашел ницшеанскому сюжету конкретные параллели, связанные с мотивом умирающего-воскресающего божества<sup>392</sup>. Для А.Белого же этот принцип стал организующим композиционным началом не

---

<sup>391</sup> См. об этом: Глухова Е.В. «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого. Дис. ... к. филол. наук. М., 1998.

<sup>392</sup> См. об этом: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.

только художественных текстов, но и многих статей, где возникают разнообразные бинарные пары, которые, «переходя» друг в друга, оказываются «базой» для выстраивания того или иного символического сюжета.

В целом символика Диониса и Аполлона у символистов связывается с растительной семантикой, а сам разрываемый, погибающий и воскресающий бог соотносится с аграрными циклами. К.Кедров же, обращаясь к мифологическому образу умирающего и воскресающего божества, трактует его в иной смысловой системе координат – астральной: «Дети выходят невредимыми из чрева людоеда, семеро козлят (семь дней одной фазы месяца) покидают распоротое брюхо волка. Во всех этих сюжетах главную роль играет сам процесс испытания, ввергнутость героя в поглотившее его чрево земли, воды, животного или людоеда или заточение в бочку и благополучный выход из нее. Пройдя через испытания, имитирующие роды и даже смерть, участник действия воскресал и рождался заново уже по своей воле, уже не как раб природы, а как ее соучастник. Он вырывался из общей цепи рождений, ибо переживал при жизни и свою смерть и свое обратное рождение – воскресение» (с. 115 - 116).

Однако и здесь К.Кедров подчеркивает нерасторжимую связь мистерии с пространственными трансформациями: «Человек научился в ограниченном промежутке времени ощущать себя существом вечным и бесконечным. Не менее грандиозен пространственный переворот: имитируя свое новое рождение как выворачивание, человек психологически вместил в себя все окружающее его пространство и в то же время распространил свое внутреннее “я” по всему мирозданию» (с. 116).

Отсюда проистекает символистская интерпретация смерти – смерть понимается как ступень в иное, настоящее бытие. Так, во фрагменте «Восстановление погибшего человека» смерть, как в поэтике и эстетике Андрея Белого, оказывается шагом к долгожданному синтезу ветхого и нового человека и связывается с темой воскресения души. В рамках символистской модели мира такая интерпретация выглядит вполне мотивированной: разделение пространства космоса на «этот», земной мир и мир «иной» приводит к тому, что смерть начинает пониматься в инициальном ключе, она оказывается связующим звеном между разными уровнями мира. При этом у К.Кедрова на древний инициальный код (в согласии с его установкой на синтез гуманитарного и физического знания) накладывается трактовка смерти и в терминах современной физики: сам момент умирания уподобляется перетеканию границы черной дыры, а человек становится лучом света... Так символистская мистика света получает у К.Кедрова совершенно иное, естественнонаучное обоснование. И вечность, уничтожающая время и пространство, оказывается возможной в мире абсолютных скоростей. Для подтверждения этой идеи К.Кедров обращается к предсмертному опыту героев Л.Толстого, Ф.Достоевского, к стихотворениям М.Ломоносова, Г.Державина и к древним космологическим моделям.

**Зеркала и двойники.** Специфика организации пространства, обусловленная символистской моделью мира, приводит к тому, что у

К.Кедрова и А.Белого появляются типологически сходные образы, к которым, в частности, относятся образы зеркала и двойника. Это совпадение нельзя назвать случайным, оно системно обусловлено: для символистской модели пространства эти образы оказываются наиболее репрезентативными. Так, зеркало в этой модели мира выполняет либо функцию образа-медиатора (оказываясь своеобразной семиотической границей), либо же моделирует иную реальность. А пространственная разделенность мира обуславливает появление образа двойника и мотива двойничества.

Образ зеркала занимает в художественном мире К.Кедрова особенное положение<sup>393</sup>. Зеркало здесь трактуется не как предмет, который «отражает» действительность, но как некое средство моделирования новой реальности. В зеркале, таким образом, подчеркивается не его отражательная функция, а функция границы: оно служит «царскими вратами» в иной мир. Поэтому-то зеркала у К.Кедрова трактуются как «платоновские эйдосы»: они, «с одной стороны, как бы иллюзорны, а с другой – реальны, как “лунный гнет”». Именно зеркала способствуют тому, что «возникает некая третья реальность мира, преломленного ввысь так, что дождь лезет из земли к небу» (с. 180). Так К.Кедров охарактеризовал «систему зеркал» в поэзии И.Жданова, попутно сравнивая ее с магическим театром Г.Гессе и мотивами инициации в Элевсинских мистериях.

Пространственно-космологическое обоснование в «Метаметафоре» получает и традиционный для литературы символизма мотив двойничества. Двойничество на уровне символистской модели мира соотносится с бинарной организацией пространства; при этом в символизме, в силу того что между этими уровнями граница должна быть снята, доминирует тема «соединения» двойников, а не бегства от своей иной ипостаси.

Однако если символисты концепт двойничества осмысливали преимущественно в гностико-романтическом ключе, то К.Кедров подключает иной методологический код: мотив «раздвоения» соотносится им с концепциями современной теоретической физики. Ср.: «У каждого из нас есть свой двойник из минус бытия. Он невидим, неслышим, но математически существует. Так и у всей Вселенной есть вытесненная ею минус Вселенная» (с. 54). Таким образом, мотив двойничества у К.Кедрова связан с тем, что разные пространства соотносятся с разными «ипостасями» человека, а двойник является своеобразной космической проекцией человека на сферу иной реальности. Поэтому К.Кедров же в рамках своей картины мира объясняет этот феномен с помощью физической теории: «Сначала перед космическим путешественником, летящим с релятивистской скоростью, возникает так называемый “горизонт мировых событий”, который он успешно пересечет за ограниченный отрезок времени, например за полчаса, если черная дыра величиной с наше солнце. Однако для наблюдателя, который со стороны следит

---

<sup>393</sup> О «зеркальном» принципе в современной поэзии см.: Кацуба Е. Поэзия – это «зеркальный» прах мира // Дети Ра. 2008. № 2: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ra/2008/2/ka21-pr.html>

за путешественником, его полет к черной дыре будет длиться вечно...» (с. 136). При этом «путешественник для наблюдателя – некий теневой двойник, которого он не видит, мнимая величина,  $v-1$ » (с. 137). С этой же космологической точки зрения трактуются и некоторые мифологические сюжеты: «Иначе обстоит дело при самом полете к черной дыре. Здесь путешественник будет «растянут», «разорван», «расплющен». Вспомним растерзанного Диониса или Озириса. Вспомним их воскресение. Один двойник умер, другой в это же время воскрес» (с. 138).

Так тема двойничества, заданная общей символистской моделью мира, на уровне частных картин мира получает разное философское обоснование: у символистов – романтическое и гностико-христианское, а у К.Кедрова – естественнонаучное.

**Учение П.Флоренского о пространстве.** На типологическую связь творчества К.Кедрова с поэтикой и эстетикой русского символизма указывают не только способы комбинаторики и интерпретации образов, но и некоторые имена, к которым апеллирует поэт для философского обоснования своей концепции пространства. В этом смысле знаковым представляется обращение К.Кедрова к учению П.Флоренского, где он выделяет прежде всего те аспекты, которые интересуют его самого: учение о мире как о символе и разработки П.Флоренского в области перспективы. Вспоминая работу П.Флоренского «Иконостас»<sup>394</sup>, К.Кедров кратко формулирует ее основное положение: «Иконостас не преграда между алтарем и молящимися, а окно в другой мир. Флоренский не отрицал, что икона – Символ, но для него Символ был большей реальностью, чем сама доска, на которой Троица запечатлена» (с. 57). При этом символическая геометрия иконы «подчинена не Евклиду, а Лобачевскому» (с. 57).

Пространственная модель в иконописи интересна К.Кедрову прежде всего потому, что именно в ней выражается идея слияния разных пространств, осуществленная посредством обратной перспективы, когда взгляд наблюдателя не фиксируется в одной точке. Линейная перспектива отнюдь не единственный способ изображения мира в живописи, более того, полагает П.Флоренский, изначально к истинной живописи она никакого отношения и не имела. Линейная перспектива появилась в прикладном искусстве декорации, и прямая ее задача – создать иллюзию реальности, ориентируясь на неподвижно сидящего зрителя, который, как узник Платоновской пещеры, прикован к театральной скамье. Линейная перспектива призвана обманывать зрителя, она изображает иллюзии, и такие картины являются ширмой, за которыми скрывается реальность, в то время как истинная живопись не дублирует реальность, а дает глубокое постижение ее архитектоники (так на иконах линии разделки дают умопостигаемый образ предмета, его платоновскую схему).

---

<sup>394</sup> См.: Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 1-175.

Поэтому-то истинная живопись должна показывать мир не с одной неподвижной точки зрения, но в его единстве, как синтетическое целое. А как в условиях нашей реальности передать объект весь и сразу? Необходимо изобразить один предмет с нескольких точек зрения. Именно такая «множественная» точка зрения позволяет показать мир в целостности и неделимости.

У линейной перспективы, считает философ, есть свое философское обоснование: Эвклид с однородным пространством и Кант с трансцендентальным субъектом. Для такой живописи не существует вещей самих по себе, они существуют только по отношению к тому самому безликому и неподвижному гипотетическому наблюдателю. Так, пишет Флоренский, Возрождение под лозунгами гуманизма и натурализма отрицает и человека, и природу. Пафос же средневекового человека – утверждение реальности в себе и вне себя, отсюда объективность, под которой понимается восприятие вещи как целого, в ее движении, становлении, развитии – вне зависимости от стеклянного неподвижного глаза.

Б.А.Успенский в своих работах, посвященных той же тематике, утверждал, что предметы на иконах, показанные с разных ракурсов, призваны обнаружить суть божественного взгляда, который видит вещь сразу во всех ее проявлениях. Так в структуру полотна вводится пресловутое четвертое измерение – время<sup>395</sup>.

Именно поэтому К.Кедров соотносит П.Флоренского со знаковым для себя именем А. Эйнштейна и связывает «обратную перспективу» с теорией относительности. Ср.: «Флоренский назвал это “обратной перспективой”. Оставался один шаг до главного открытия жизни. Вышла в свет на русском языке “Общая теория относительности” Альберта Эйнштейна, где все пространство нашей Вселенной оказалось искривленным» (с. 57).

Однако для К.Кедрова более важными оказываются расхождения П.Флоренского с великим физиком, поскольку именно они позволяют сконструировать мистико-символическую реальность «мнимых величин». Превышение скорости света позволяет увидеть «тот свет» и снять оппозицию между внутренним и внешним бытием: «Флоренский как бы не завершил свою мысль или не успел завершить. Человеку не надо мчаться со световой скоростью, чтобы вывернуться во вселенную и стать ею» (с. 58). Это «выворачивание» можно интерпретировать как «мистический синтез», который искали символисты, по этому поводу К.Кедров замечает, что «на земле это произошло с Даниилом Андреевым, с Андреем Белым, с космонавтом Эдгаром Митчеллом на Луне. Я пережил выворачивание дважды – в 16 и 27 лет. Это было полное приобщение к вечной вселенской жизни, зримое присутствие вечности внутри времени» (с. 58).

Примечательно, что К.Кедров находит поэтические подтверждения этой идеи и цитирует стихотворение Ф.Сологуба «На опрокинутый кувшин...», где в

---

<sup>395</sup> См. об этом: Успенский Б.А. Семиотика иконы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 221-329.



связи с символистской концепцией двоemiрия появляются имена А.Эйнштейна и Н.И.Лобачевского. Поэтический текст, взятый как иллюстрация физической теории, здесь появляется отнюдь не случайно. Функция такого рода стихотворных вставок у К.Кедрова сходна с функцией стихотворений в философско-эстетических работах А.Белого. Они переводят физические и философские теории в иной, поэтический код. Именно поэтому у обоих поэтов термины осмысляются как образы, более того, сама комбинаторика терминов свидетельствует о размыивании их значений: они, подобно художественным образам, входят в парадигмы, в рамках которых происходит символическое приращение значений. Поэтому-то в интерпретации теории относительности К.Кедрова появляются образы-символы. Ср., например: «Если бы наш глаз мог нестись вместе с лучом со скоростью 300 000 км/сек, мы увидели бы чашу Грааля – сияющий световой конус мировых событий» (с. 69).

**Пространство как основа семантических преобразований. Метаметафора и символ.** *Модель пространства у К.Кедрова является основой для семантических преобразований; в этом смысле пространство, как и в творчестве А.Белого, оказывается семиотическим основанием для системы метафор, которые тесным образом связываются с пространственным кодом. Как осуществляется эта связь?*

В символическом пространстве К.Кедрова происходит нейтрализация всех оппозиций, которая выражается в снятии границ между разными пространственными сферами. Отсутствие границ между пространственными сферами приводит к отсутствию границ между семантическими областями, в результате чего возникает исключительно интересный смысловой феномен. У А.Белого этот феномен получает название символа, который, связывая «два в одно», исключает всякую двойственность. На смысловом уровне это проявляется в том, что в некоторых символах А.Белого невозможно определить, что является означающим, а что – означаемым (так, например, слеза может служить метафорой звезды, а звезда – метафорой слезы). Такие же «обоюдные тропы» возникают и у К.Кедрова. Однако К.Кедров дает этому тропу свое название – он называет его *метаметафорой*.

Если обычная метафора «линейна» и «иерахична», и мы всегда можем определить, что в данном метафорическом знаке является означающим, а что – означаемым, то в метафорах К.Кедрова эта смысловая граница исчезает, и метафора предстает как абсолютное семантическое тождество, которое выражает «нераздельность-неслиянность» космоса. Следовательно, *главные характеристики метаметафоры заключаются, во-первых, в ее смысловой двунаправленности, во-вторых, в онтологичности*. Эти два признака указывают на то, что *метаметафора есть иное название для символа, который, связываясь с онтологическим компонентом, выражает смысловую тождественность разных планов бытия*<sup>396</sup>.

---

<sup>396</sup> Примечательно, что символ в творчестве ранних авангардистов выполнял такую же онтологическую функцию, как и в символизме: он служил средством соединения разных

Таким образом, метаметафора должна рассматриваться не как поэтический прием, но как своеобразная «философская категория», теснейшим образом связанная с поэтическим космосом К.Кедрова. И поскольку метаметафора есть концептуальное выражение его «космологической системы», постольку она соотносится прежде всего с категорией пространства. Ср.: «Яблоко, вместившее в себя весь Млечный Путь, вселенная, окруженная оскоминой, срывающей кольцо со зрачка. И уже знакомая нам воронка взгляда, конусом восходящая к опрокинутому муравью, ощупывающему лапками неведомую ему бесконечность,— все это образы антропной инверсии – метаметафора» (с. 181).

Как видим, механизм выстраивания метаметафор этого отрывка заключается в уравнивании образов, принадлежащих к разным пространственным пластам. В этом смысле предельным выражением метаметафоры является лейтмотив книги К.Кедрова: вселенная есть человек и человек есть вселенная. Эту метаметафору можно считать базовой, к которой, как к своему источнику, восходят остальные метаметафоры (ср.: «Формула МЕТАМЕТАФОРЫ внешне проста Я / Вселенная = Вселенная / Я» (с. 20)).

**Иконизм метаметафоры.** К.Кедров показывает, что метаметафора, связываясь с инверсиями пространства, является своеобразным механизмом расширения человеческого зрения. В этом смысле этот окказиональный троп напрямую соотносится с проблемой перспективы и обретает иконическую природу.

Подобные «перспективные упражнения» применительно к поэтической семантике были и у А.Белого. Достаточно вспомнить иконический код творчества Н.В.Гоголя, описанный в его теоретической книге «Мастерство Гоголя». Здесь А.Белый, предлагая новое понимание гоголевской тропики, пишет о перспективном сдвиге как о системообразующем начале гоголевской поэтики: именно перспективное смещение, связанное с субъективностью зрения, обуславливает трансформации поэтического пространства и специфику фантастических образов у Н.В.Гоголя<sup>397</sup>. Примечательно, что А.Белый сравнивает художественную перспективу Н.Гоголя с перспективой, традиционной для японской живописи. К этому же сравнению прибегает и К.Кедров, характеризуя художественный мир поэта А.Еремина: «Не на той ли горе находился тогда и Александр Еременко, когда в поэме “Иерониму Босху, изобретателю прожектора” написал: “Я сидел на горе, нарисованной там, где гора”. От этого образа веет новой реальностью “расслоенных пространств”, открытых современной космологией. Сидеть на горе, нарисованной там, где гора, значит пребывать во вселенной, находящейся там, где в расслоенном виде другая вселенная. Так в японских гравюрах таится объем, преобразенный в плоскость» (с. 182-183).

---

миров. Ср.: «символ оставался в роли соединительного звена в избранных местах соединения этих миров. В течение долгого времени – до конца авангардного движения и после него» (Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 6).

<sup>397</sup> См. о этом: Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л.: ОГИЗ, 1934. С. 115-196.

Однако это «субъективная перспектива» у К.Кедрова превращается в высшую объективную данность и, знаменуя выход за пределы трехмерного мира, позволяет человеку ощутить четвертое измерение. Ср.: «Внутренне-внешняя перспектива появилась в живописи начала века. Вот картина А.Лентулова «Иверская часовня». Художник вывернул пространство часовни наружу, а внешний вид ее поместил внутри наружного изображения. По законам обратной перспективы вас обнимает внутреннее пространство Иверской часовни, вы внутри него, хотя стоите перед картиной, а там, в глубине картины видите ту же часовню извне с ходом и куполами. Метаметафора дает нам такое зрение!» (с. 172).

**Онтологизм метаметафоры.** Метаметафора у К.Кедрова, как мы уже указали, наделяется онтологическим статусом, она дает «выход из трехмерной бочки Гвидона в океан тысячи измерений» (с. 175). В одном из своих интервью К.Кедров подчеркивает онтологичность метаметафоры, указывая на то, что это семантическое явление имеет глубокий мистериальный смысл. «<...> В слове “метаметафора”, - говорит К.Кедров, - содержится еще одна очень интересная вещь. Метафизика Аристотеля – это не просто то, что следует после физики, но и то, что по ту сторону физики, не поддается физическим законам. Аналогичным образом метафора первоначально имела сакральный, глубинный смысл. К сожалению, впоследствии метафору стали рассматривать просто как риторическую фигуру. Термином “метаметафора” я возвращал метафоре ее метафизический смысл. Не случайно мы называли метаметафору “мистериальной метафорой”»<sup>398</sup>.

Мистериальность метаметафоры роднит ее с символом, который, являя собой «единораздельное» осмысление Вселенной, в младосимволистской художественной системе также выполняет онтологическую функцию.

**Смысловой синкретизм метаметафоры.** К.Кедров утверждает, что такого тропа, как метаметафора, до метаметафористов не существовало, поэты других эпох «все сравнивали»: «Поэт как солнце, или как река, или как трамвай». У Парщикова же сравнение заменяется уподоблением, «как» превращается в «есть»: «нет дерева отдельно от земли, земли отдельно от неба, неба отдельно от космоса, космоса отдельно от человека. Это зрение человека вселенной. Это метаметафора» (с. 190).

Исчезновение «как» между разными планами метаметафоры и сам способ ее семантической организации также указывают на то, что метаметафора есть иное название для символа, семантическая структура которого является весьма архаичной<sup>399</sup>. Основной принцип организации символа – это мифопоэтический принцип смыслового тождества. Так, А.Потебня, исследуя функции смысловых аналогий в мифе, показал, что некоторые из сопоставлений-аналогий могут прочитываться как нерасчлененное целое, внутри них нет деления на

---

<sup>398</sup> А судьи кто? Нужны истолкователи. НГ Ex libris. 24 июля 2008. № 25: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/kedrov1.html>

<sup>399</sup> Ср.: «<...> Метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его обобщенностью и смысловой объемностью мифа». См.: Эпштейн М.Н. О метареализме // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С. 161.

метафоризируемое и метафоризирующее: означаемое может выступать в статусе означающего и наоборот. А.Потебня назвал такие тропы «обоюдными». Однако если мы говорим о мифологическом мышлении, то само деление знака на два плана оказывается весьма условным – мифологика еще не знала границ между знаком и вещью, поэтому разные планы были полностью взаимотождественны<sup>400</sup>.

О.Фрейденберг в связи с этим пишет о «генетическом тождестве двух семантик – семантики того предмета, с которого переносятся черты, и семантики другого предмета, на который они переносятся»<sup>401</sup>. Это смысловое тождество при различии форм связывается с мифологическим мышлением, которое не различало субъекта и объекта, они представляли в некоем синкретическом единстве. Это генетическое тождество разных семантик обуславливает появление архаической метафоры, связанной с до-логическим мышлением. «Для мифологического образа, - полагает О.Фрейденберг, - была характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, то есть смысловое тождество образов. Это явление объяснялось слитностью субъекта и объекта, познаваемого мира и познававшего этот мир человека»<sup>402</sup>.

В такой картине мира признак не отделялся от субстанции, и вещи, теряя свою качественную определенность, сплетались в сложный синкретический смысловой узор. О.Фрейденберг связывает появление такой смысловой тождественности с антиказуальным мышлением, где «нет причин и следствий, нет отличия между главным и придаточным предложениями происходящего. В мифе все части композиционного состава семантически дублируют друг друга»<sup>403</sup>. Это семантическое дублирование создает «неподвижный» слитный образ, из которого позже развивается метафора.

Этот мифопоэтический принцип, когда «все присутствует во всем» приводит к тому, что К.Кедров в своей книге моделирует особенный мир, части которого по голографическому принципу сосуществуют в нерасторжимом слитом единстве<sup>404</sup>. «Обратите внимание, - пишет К.Кедров, характеризуя

---

<sup>400</sup> Примечательно, что М.Н.Эпштейн, анализируя «метаболу» у метареалистов, указывает на то, что этот образ связывается с расчленением мифологического образа-метаморфозы. См.: Эпштейн М.Н. От метафоры к метаболе // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С. 169.

<sup>401</sup> Фрейденберг О. Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 241.

<sup>402</sup> Там же. С. 234.

<sup>403</sup> Фрейденберг О. Введение в теорию античного фольклора. Лекции // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 58.

<sup>404</sup> Этот символический принцип может реализовываться не только в поэзии, но и в иных искусствах. Так, Д.С.Лихачев, анализируя функцию «неточности» в искусстве, отмечает, что колоны в романских постройках немного отличаются друг от друга, и «зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колону <...>» (Лихачев Д.С. О «неточности» искусства и несколько мыслей о стилистических направлениях // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества, М.: РАН, Институт русской литературы, 1999. С. 62). Принцип парадигматизации мотивно-образной

метаметафорику А.Парщикова, - мир не делится. Животное – это долька моря. Такая монолитность мира при всем его сказочном многообразии и многовидении для Парщикова весьма характерна. Геометр знает, как точку преобразовать в линию, линию в плоскость, плоскость в объем... Парщиков видит, как дельфин становится морем, а море – дельфином. Море – мешок, дельфин – игрушка, таких игрушек бесконечное множество, но все они в едином звездном мешке, и вселенная в них. Вот почему “собака, верблюд и курица – все святы”. Уничтожьте дельфина, погибнет море» (с. 189).

В этом смысле метаметафора К.Кедрова, несомненно, имеет в своей основе некий архаический остаток, который указывает на древность образа этого типа. И, несмотря на смелое утверждение поэта о создании принципиально нового поэтического приема, совершенно очевидно, что этот новый тип образа – символичен.

Примечательно, что о новизне метаметафоры говорят не только «практики» метаметафорической поэзии, но и ее исследователи. Так, О.Северская, анализирующая феномен метаметафоры в языковом аспекте, указывает, что метаметафора – это принципиально новый тип тропа, который синтезирует все способы словообразования в едином метафорическом контексте и представляет «метафору *через* метафору сравнение и метонимию»<sup>405</sup>. Однако эта же синтетическая (и синкретическая!) функция характерна для категории символа, который представляет собой некий «прототроп», генетически обуславливающий появление сравнения, метафоры, метонимии и проч.

Таким образом, *метаметафора К.Кедрова должна пониматься не как образ, имеющий множество значений и неисчерпаемый в своей глубине, но скорее как принцип творчества, глубинное основание архитектоники текста, напрямую связанное со спецификой пространственной модели, которая в свою очередь обуславливается философскими взглядами автора.*

В таком ракурсе метаметафора, во-первых, выступает как некая «срединная» семантическая сущность, двуликий Янус, повернутый одновременно и в сторону модели мира автора и в сторону поэтики. Во-вторых, она становится принципом организации текста и, связываясь с онтологическими смыслами, теснейшим образом коррелирует с пространственной моделью. Сама модель пространства оказывается символической, как и все отношения между ее уровнями. *И как у символистов развертывание символа, его логика, определяли особенности поэтического космоса, так и у метаметафористов метаметафора есть смысловое основание тождественности разных слоев мироздания.*

---

системы схож с этим процессом, поскольку разные образы представляют один образ, топически варьируемый.

<sup>405</sup> Северская О.И. Язык поэтической школы: идиолект, социостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. С. 65.

**Онтология звука.** Примечательно, что в связи с символикой иной реальности у обоих авторов возникает тема тайного языка, с помощью которого эту реальность можно выразить. У А.Белого – это язык символов, а у К.Кедрова – это язык метаметафор: «Ангелическое светозрение великого Альберта – это современная живопись и метаметафора в поэзии. Никакая церковь не открыла мне столько, сколько увидели Лобачевский и Эйнштейн. К сожалению физики и математики говорят о Рае языком ада» (с. 11).

Мотив онтологической самоидентичности мира, семиотически воплощенный в метаметафоре как тропе, который отождествляет разные семы, связывается К.Кедровым не только с лексическим, но и с *фонетико-этимологическим* уровнем.

В этимологическом аспекте К.Кедров в «Метаметафоре», как и А.Белый в «Глоссолалии», рассматривает мифологические *имена собственные*, интерес к которым диктуется тем, что они являются семантическими «концентрациями» мифа. В нашу задачу сейчас не входит говорить о корректности кедровских этимологий – нам важно выявить тенденцию, которая характеризует определенный (символистский) тип мышления. Ср., например, такой этимологический ряд: «Древнееврейский месяц господства Тельца Ияр (апрель – май) своим наименованием перекликается со славянским Яр – Ярило (бог плодородия). Яр Тур Всеволод упоминается в «Слове о полку Игореве». Яр Тур – царский титул – символ причастности к небесному могуществу земного властителя. Тур-бык связан с культом Ярилы. Буй, Яр Тур напоминает скандинавское «бьяртур» – светлый. Буй Тур Всеволод «посвечивает» шлемом, как шлемоблещущий Гектор в «Илиаде» Гомера» (с. 94).

Фрагмент «Чаша космических обособленностей» наполнен разительными типологическими перекличками с «Глоссолалией» А.Белого. Так, К.Кедров приписывает буквам и звукам семантический план и выстраивает на его основе разнообразные звуко-смысловые сюжеты, связанные, как и в «Глоссолалии», с «авторскими этимологиями». Думается, что этимологические парадигмы такого рода в книге К.Кедрова базируются не на историко-лингвистических выкладках, но на символистском принципе семантических соответствий, заставляющих искать между звуковым, семантическим и онтологическим планами некое общее семантическое начало, и вычленять его трансформации в разных именах собственных (что, кстати, и проделывал А.Белый в «Глоссолалии»).

Что касается собственно фонетического аспекта кедровской концепции языка, то она, связываясь с инсайдаутом, на уровне поэтики выражается с помощью анаграмм, поскольку анаграммный стих представляет собой звуковое выворачивание, которое является зеркальным отражением онтологического выворачивания. Так *форме стиха придается онтологический статус*, и она напрямую связывается с моделью мира. Ср.: «Так возник соответствующий по форме метаметафоре анаграммный стих. В анаграммном стихе ключевые слова “червь – чрево” разворачивают свою семантику по всему пространству, становятся блуждающим центром хрустального глобуса. Ключевое слово можно уподобить точке Альфа, восходящей при выворачивании к точке Омега. Естественно, что такой стих даже внешне больше похож на световой конус

мировых событий, нежели на кирпичики» (с. 182). Анаграммная семантика предельно раздвигает горизонты поэтического слова и позволяет показать рождение нового видения новой реальности.

Интерес к фонетическим трансформациям был одним из доминирующих в поэтике и метапоэтике А.Белого. Использование анаграмм у К.Кедрова, как и у А.Белого, связывается с интересом к глубинной семантике слова и его этимологии. И Кедров, так же, как это делал А.Белый в «Глоссолалии», выстраивает своеобразные трансформационные ряды, где представлено звуко-смысловое движение того или иного слова. Ср.: «Над гомеровской Троей восходит звездный хромоногий конь Пегас он же по-хетски Пехасис – “изобилующий”. Это происходит в дни весеннего равноденствия. Потому Пехасис дал имя двум Пасхам, еврейской и христианской. Анаграмма Пехасиса – Пейсах – “исход”» (с. 37).

Некоторые «звуковые упражнения» К.Кедров напрямую связывает со структурой пространства - эта связь показывается поэтом четко и недвусмысленно. Так, снятие оппозиции между внутренним и внешним, выворачивание пространства в акте синтетического единства обуславливает любовь К.Кедрова к палиндромам, которые моделируют именно такой тип пространственных отношений<sup>406</sup>. Ср.: «Все наше прошлое остается в будущем антимира, а наше будущее уже есть в его прошлом. Наилучший образ мира и антимира, существующих в одном и том же пространстве – это поэтический палиндром» (с. 81-82).

Таким образом, звуковая игра в «Метаметафоре» оказывается не просто поэтическим экспериментом, но *способом выразить новую реальность*. Интерес к подобным звуковым трансформациям был присущ и А.Белому, при этом, как и у К.Кедрова, звуковые игры были не самоценными, они выражали определенную, символистскую модель бытия (достаточно вспомнить «Глоссолалию», где развитие языка понимается в космогоническом ключе). В этой модели мира звук получал онтологический статус и наделялся значением. Это объясняет, почему у К.Кедрова и А.Белого сам способ «работы» со звуком оказывается общим: *звук помещается в ту или иную систему смысловых соответствий, за счет чего он, во-первых, становится двусторонней единицей, во-вторых, оказывается своеобразным знаком-символом, который призван выразить целый ряд значений*.

Примеры подобных символических систем соответствий в «Метаметафоре», где звук, как и в «Глоссолалии» А.Белого, связывается с онтологическим планом, появляются во фрагменте «Говорящие звезды». Здесь созвездие Кассиопеи сравнивается с перевернутой русской М (английской W). При этом графическое начертание буквы является основой для сопоставления разных слов: русского «мир» и латинского «welt». Далее цепь соответствий продолжает образ Богородицы Оранты в традиционной позе благословения:

---

<sup>406</sup> Примечательно, что К.Кедров является автором предисловия к словарю палиндромов. См.: Первый палиндромический словарь русского языка. Сост. Е. Кацюба. М.: ЛИАР. Элинина, 1999.

«руки, распростерты вправо и влево - W». Богородица, в свою очередь связывается образом Параскевы Пятницы, Рожаницей и Матерью Мира в древнеиндийском пантеоне.

Как видим, для К.Кедрова здесь важен графический облик буквы, что опять же связывает его метапоэтику с эстетикой А.Белого, для которой исключительно важен был иконический компонент. (Достаточно вспомнить, как в «Глоссолалии» А.Белый анализировал начертание буквы X, которое повторяет жест раскинутых рук и положение языка при произнесении этого звука.)

Примечательно указание К.Кедрова на то, что символический подход к буквам (в частности, к альфе и омеге) был еще в начале XX века: «О космическом значении этих знаков несколько неожиданно поведал в 1918 году Сергей Есенин в статье “Ключи Марии”». Думается, что ничего неожиданного здесь нет: Есенин в такой интерпретации совершенно определенно находился в символистском русле, о чем свидетельствует весь пафос есенинской статьи, где для каждой буквы Есенин находит целый ряд символических соответствий<sup>407</sup>.

К.Кедров обращает внимание на упоминание в статье С.Есенина некоей «космической чаши», в качестве аналогов к которой в «Метаметафоре» называются четыре великие чаши (китайский кубок Гунь, персидская чаша Джемшид, чаша Будды и чаша Грааля). Каждая из этих чаш, по мысли К.Кедрова, представляет собой, с одной стороны, своеобразную мифологическую модель мироздания, символизируя единство человека и Бога, а с другой стороны, эти чаши могут символизировать эйнштейновский «световой конус мировых событий».

Мы не случайно обращаемся к образу чаши, этот образ появляется и в «Глоссолалии» А.Белого. Так, А.Белый сопровождал текст своей звуковой поэмы рисунками святого Грааля, которые не вошли в печатный вариант работы. Е.В.Глухова замечает, что поиск Грааля символизирует способность воспринять откровение Высших иерархий сферы духа, а в антропософском смысле – он знаменует путь внутреннего самосознания<sup>408</sup>. Грааль у А.Белого, как и у Кедрова, является моделью Вселенной, при этом чаша в неопубликованных рисунках помещается в голове – такое местоположение чаши проясняется за счет системы символических соответствий, данных в «Глоссолалии»: если макрокосмос образуется в полости рта, то, соответственно, чаша Грааля связывается с человеческой головой.

Итак, онтологическое понимание языка есть общая черта философско-эстетических работ А.Белого и К.Кедрова. Однако, справедливости ради, здесь необходимо назвать еще одно имя, которое для Кедрова в аспекте его

---

<sup>407</sup> Важно отметить, что «трактовка начертаний букв русского алфавита в соответствии с человеческими восходит к беседам Есенина с Андреем Белым осенью 1917 г. в Царском Селе, когда последний работал над своей “поэмой о звуке” “Глоссолалия”» (Захарова А.Н., Кошечкина С.П., Самоделова Е.А., Субботина С.И., Юсова Н.Г. Комментарии // Есенин С. А. Полное собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. 5. Проза. М.: Наука, Голос. 1997. С. 476).

<sup>408</sup> См. об этом: Глухова Е. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии»: Чаша Св. Грааля // Труды РАШ. Вып. 3. М.: РГГУ, 2005. С. 386-409.



поэтических экспериментов обладает исключительной важностью – это имя Велимира Хлебникова. В «Метаметафоре» поэтическая онтология В.Хлебникова анализируется весьма подробно, в связи с чем одной из важных тем книги становится тема «звездного языка», связанного со звукописью. Звук у В.Хлебникова, как показывает К.Кедров, обретает онтологические смыслы и становится атомом мира. Однако в связи с пониманием звука как частицы Вселенной на ум вполне закономерно приходят и звуковые эксперименты А.Белого, подробно описанные им в «Глоссолалии», где звук также становится «элементарной частицей» творения.

**Метакод – сакральный язык вселенной.** Звуковые эксперименты К.Кедрова (подчеркивание иконического компонента звука и буквы, анаграммы, палиндромы, «авторские этимологии» имен собственных) оказываются элементами некоего тайного языка, который призван выражать суть вселенной. Семиотической основой этого тайного языка служит открытый К.Кедровым «метакод». Основываясь на анализе лунарно-солярных мифов, К.Кедров пришел к абсолютно символистской мысли о некоем вселенском сакральном языке, на котором «говорит» космос. Этот вселенский язык он обозначил термином «метакод».

Концепция «сакрального языка», выражающего глубинную суть мироздания, представляет собой одну из символистских констант. В этом плане поэтика К.Кедрова, как и поэтика символизма, является ярким образцом вторичного стиля (в терминах Д.С.Лихачева<sup>409</sup>), когда мир уподобляется зашифрованной книге, для прочтения которой необходимо овладеть шифром вселенной<sup>410</sup>.

Метакод связывается К.Кедровым с астральными сферами: солнечно-лунной, лунной, лунно-звездной и звездной. Первоначальное определение метакода таково: «метакод – это устоявшаяся система астрономической символики, общая для разных ареалов культур» (с. 90). Метакод, по мнению К.Кедрова, обнаруживается во всех тайных слоях культуры (в Библии, в Коране и проч.). Более того, с «метакодом» связаны буквы древних алфавитов, графические начертания которых повторяют очертания луны в разные фазы. Так «земным» буквам приписывается астральный смысл, и они становятся символическим репрезентантом небесного алфавита. Последний факт позволяет К.Кедрову установить еще одну систему символических соответствий для букв – звездно-зодиакальную. Через нее алфавит входит еще в один символический ряд, который на этот раз соотносится с разными созвездиями. Ср.: «<...> альфа и омега, которые видит на небе автор Апокалипсиса, – это расположенные рядом созвездия Тельца и Овна. Причем в сознании ранних христиан Телец был

---

<sup>409</sup> См. об этом подробнее: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. СПб.: Наука, 1998.

<sup>410</sup> См. об этом: Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. С. 34.

символом Ветхого Завета, а Овен олицетворял собою Новый Завет – Христа. Они знаменовали собой как бы замкнутый круг времен» (с. 93).

Отсюда знаковый вывод: «Человек – это свернутый свиток неба. Буквы, сияющие над головой, – созвездия-письмена» (с. 93). Человек содержит в себе мир, и погружение в глубины собственного сердца, утверждает К.Кедров, равнозначно открытию тайн Вселенной. Ср.: «Не человек рождается во вселенной, а Вселенная возникает из человека. Это главный закон Метакода» (с. 104). Подобные инверсии внутреннего пространства микрокосма и внешнего пространства макрокосма было также характерно и для А.Белого, который, опираясь на оккультно-антропософские учения, утверждал, что человеческое сознание содержит в себе космические миры.

Интересно, что в рассуждениях К.Кедрова о звездном метакоде неожиданно реанимируется тема Вечной Женственности, которую он, как и многие символисты, трактует в астрально-космическом ключе. К.Кедров пишет, что наряду с подвижными лунарными и солярными персонажами «есть еще и внешне неподвижные герои, вокруг которых все вращается. В сказке это царевна в тереме или в башне. Ради нее сражаются храбрые рыцари, скачут в тридевятое царство, совершают подвиги, убивают змея или дракона. Сама же звезда-царевна – некий неподвижный центр мира, вокруг которого происходят события. На небе такая роль отведена Полярной звезде. Это неподвижная точка звездного неба, вокруг которой вращаются все остальные звезды» (с. 104).

Связь Вечной Женственности с астральным кодом была лейтмотивом лирики А.Блока, она послужила, как мы отмечали выше, смысловой основой многих его стихотворений-загадок. И поэтому вполне закономерно, что один из фрагментов книги посвящен «мистерии Блока», где К.Кедров подробно анализирует астральный семантический шлейф блоковской Незнакомки. При этом в интерпретации темы Вечной Женственности К.Кедров опять же использует принцип символистских соответствий, вписывая тему в целый ряд мифологических сюжетов. За счет смыслового наложения разных символическо-мифологических пластов создается определенная парадигма, чья внутренняя семиотическая организация связывается со спецификой мифологического пространства. Так, во всех мифах, которые приводит К.Кедров для «пояснения» блоковского сюжета, наличествует одна и та же символистская пространственная структура: космос делится на два уровня, а героиня оказывается медиатором, соединяющим два пространства: это и шумерский сюжет схождения богини Иннаны в подземное царство, и сюжет о блуднице Шамхат, и другие древние мистериальные темы.

Мы повторимся, что в данный момент нам не важна историко-культурная корректность этих сопоставлений, нам интересен сам принцип, с помощью которого создается эта парадигма, ибо он указывает на внутреннюю типологическую общность двух картин мира, которая обуславливается общей структурой символистской миромодели, также (в силу специфики своего пространственного компонента) предполагающей парадигматическое наложение разных смысловых слоев. Подобный способ работы с мифологическими и литературными сюжетами был характерен для символистов (особенно для А.Белого), он заключается в том, что все

многообразии сюжетов объясняется одной инвариантной сюжетной схемой, что позволяет свести множество к единству.

**Аналогия как механизм сюжетопорождения.** «Метакод», представляющий собой систему астрально-земных соответствий, оказывается источником аналогий «Метаметафоры». Из системы подобных «небесно-земных» аналогий у К.Кедрова рождаются своеобразные «мини-сюжеты» книги. Ср.: «Кассиопея – Анна Каренина попадает под поезд Большой Медведицы. Итак, Толстой – это Большая Медведица пера – восклицает Победоносиков. Он прав. Б.Медведица – повозка мертвых, увозящая души в бессмертие. <...> Маргарита превратилась в Венеру. “Венера, Венера... Эх я, дурак”, – шепчет сосед-бухгалтер, превращенный в борова волшебным кремом Маргариты. Повод коня Воланда состоит из лунных цепочек, шпоры – белые пятна звезд, а сам он только глыба мрака. Так Пехасис – Пегас Булгакова разросся до пределов вселенной, стал ею ибо тела при скорости света обретают бесконечную сущность, вывернувшись в мироздание» (с. 37).

Выстраивание сюжетов на основе системы аналогий, обусловленной «метакодом», приводит к тому, что в некоторых случаях появляются два эквивалентных сюжетных ряда, которые соотносятся между собой по принципу «означающее-означаемое». Именно по этому принципу строится интерпретация К.Кедровым сказки «Колобок» как лунарного мифа. Ср.: «Взяла старуха крылышко (месяц в новолуние – К.К.), по коробу поскребла, по сусеку намела и наскребла муки две горстки”. Млечный Путь назывался еще и Мучным путем. Из муки Млечного Пути выпечена луна-колобок. Далее луна-колобок катится по кругу зодиака, постепенно убывая. Его пытаются съесть и откусывают по частям. Заяц (Водолей) откусывает первую четверть, Волк (Стрелец) третью четверть, Медведь (Козерог) половину, Лиса (Рыбы) заглатывает колобок весь целиком» (с. 87).

Эту же технику работы с аналогиями часто использовал А.Белый в «Глоссологии», внутренние сюжеты которой рождались из развертывания тех или иных метафорических сопоставлений, и в своих историко-теоретических работах, когда та или иная теоретическая идея, входя в системы смысловых соответствий, сюжетно развертывалась, а явления одного порядка становились знаками явлений иного порядка. Примечательно, что у К.Кедрова и А.Белого в процессе создания таких «двойных» сюжетов в статусе означающих всегда выступают те или иные образы и процессы реального мира, а в статусе означаемого – онтологическая (часто космологическая) тематика. В этом смысле показательно типологическое совпадение самих подходов к анализу астральных образов. Так, А.Белый в работе «Мысль и язык» подробно анализирует астральные метафоры такого рода, показывая ряд метафорических преобразований образа месяца. К.Кедров в этом же методологическом аспекте рассматривает некоторые сюжеты русских сказок и песен: «Кроме того, месяц еще и козленочек с золотыми рожками и серебряными копытцами. Он кличет сестрицу-звезду Аленушку выплыть на бережок. Месяц и звезда (Венера и Сириус) отчетливо видны на зимнем небе. Их сватовство и небесная разлука воспеты во многих обрядовых песнях» (с. 88).

К.Кедров обращается к астральной мифологической символике и в интерпретации ряда других сюжетов. Так, в астральном ключе он трактует и мотив кипящего котла в сказках (в который прыгает Иванушка-дурачок (месяц) и остается живым, в то время как царь (солнце) погибает), и «Конька-горбунка» Ершова, и шекспировские сюжеты, легенду о Тристане и Изольде...

Думается, что «метакод» К.Кедрова, с которым связываются основные сквозные сюжеты книги, по своей сути есть «мифокод», который обусловлен спецификой модели мира, предполагающей онтологическое слияние земного и небесного. Миф здесь оказывается объединяющим семиотическим механизмом, с помощью которого такое слияние осуществляется: «земные» образы метафорически связываются с астральными образами, в результате чего появляется сюжет мифологического типа, объединяющий два эквивалентных ряда.

**Специфика понимания поэзии.** Представление о мире как о некоей органической живой целостности, нерасторжимая связь человека с его «звездным телом», метаметафора как предельное выражение такой связи – все это приводит к специфическому, абсолютно символистскому пониманию поэзии. И недаром во фрагменте, посвященном поэзии и озаглавленном «Игра звезд», цитируются слова А.Блока о сущности поэтического искусства: «Поэт – сын гармонии, создающий космос из хаоса». И К.Кедров, по-новому осмысляя это утверждение, полагает, что оно для А.Блока, А.Белого и В.Хлебникова было отнюдь не метафорой, но вполне осязаемой реальностью.

Поэту, как и в символизме, К.Кедров приписывает теургическую (не только творческую, но и творящую) функцию, и, *в полном соответствии с канонами символистской эстетики, поэт оказывается проводником между мирами, их «соединительным звеном».* Литература же, в свою очередь, становится «новым, словесным небом», а в старых текстах вдруг начинают проступать «незримые ранее звездные водяные знаки».

Если поэт – сын гармонии и создатель иных миров, то сам акт литературного творчества есть акт творения, буквы и звуки становятся элементами этого нового космоса. И в подтверждении этой мысли К.Кедров снова обращается к А.Блоку и цитирует его статью «О назначении поэта»: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества... катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир». Таким образом, теургические искания А.Блока, утверждающего незыблемость и непреложность иных миров, оказываются особенно близки К.Кедрову, создателю новой «звездной поэтики».

С таким пониманием творчества тесно связана еще одна важная черта, типологически объединяющая К.Кедрова и А.Белого: *оба поэта-философа утверждают примат творчества над познанием.* Рассуждая о четырехмерности космического мира, об «инсайдауте», смещении всех пространственных координат, о голографической модели вселенной и слиянии человека с космосом, К.Кедров полагает, что постигнуть мир как

«единораздельную цельность» человек способен (вопреки утверждению А.Эйнштейна о принципиальной непознаваемости такого типа пространства) только *в интуитивном акте творчества*. «Математически человек может вообразить себе четвертое измерение, - пишет К.Кедров, - но представить его человек не может. Для него четвертое измерение существует лишь математически. Разум его не может постичь “четырёхмерия”. Я позволю себе поспорить с этим утверждением великого ученого. Человек все же способен “видеть четырёхмерие”, но для этого нужно творческое усилие. Более того, человек может воспринять все n измерений» (с. 145).

Итак, эстетика К.Кедрова так, как она представлена в книге «Метаметафора», типологически связана с символистской философско-эстетической парадигмой, реализованной в творчестве А.Белого. Эта связь обусловлена общей символистской моделью мира, которая, реализуясь в частных картинах мира, определяет особенности эстетики К.Кедрова и А.Белого.

### Резюме

1. Установка на целостное понимание бытия и доминанта онтологического кода приводит к тому, что у К.Кедрова, как и у А.Белого, возникает феномен методологического плюрализма: так, К.Кедров в своей книге использует художественный, научный, философский, религиозный и мифопоэтический коды. Эта множественность методов связана не с относительностью знания, но с попыткой увидеть мир целостно, стереоскопически, через призму разных методологий, которые представляют собой возможные языки символизации. В этом смысле методологический плюрализм К.Кедрова вполне можно назвать «плюро-дуо-монизмом» (термин А.Белого), поскольку разные методы призваны с разных сторон показать Единое. Множественность методов соотносится с сугубо символистским способом интерпретации чужих текстов: они, вписываясь в авторскую систему смысловых соответствий, обретают иные, оригинальные смыслы. Такая множественность методологических подходов обуславливает еще одну типологическую черту поэтической философии К.Кедрова и А.Белого: обращение с термином как с художественным образом. Термины у А.Белого и К.Кедрова оказываются многозначными и часто выполняют метафорическую функцию.

2. В книге К.Кедрова формируется модель пространства символистского типа. Оно состоит из нескольких уровней, которые семиотически представлены в системе бинарных оппозиций («внешнее – внутреннее», «верх – низ», «микрокосмос – макрокосмос» и проч.). Исчезновение границ между разными уровнями пространства в акте мистического синтеза (который К.Кедров называет «инсайдаутом») знаменует нейтрализацию этих оппозиций. Символистская модель пространства у К.Кедрова является основой для семантических преобразований: пространство, как и в творчестве А.Белого, оказывается семиотическим основанием для системы метафор.

3. Ключевая категория эстетики, философии и поэтики К.Кедрова – метаметафора, как и символ у А.Белого – также связывается с моделью пространства и шире – с его поэтическим космосом. Поскольку границы внутри пространственной модели К.Кедрова нейтрализуются, постольку метаметафора, выражающая бытие такого типа, оказывается абсолютным семантическим тождеством, внутри которого нет четкого разделения на означающее и означаемое. Смысловая граница внутри метаметафорического знака исчезает, и троп становится «обоюдным». Эта семантическая обоюдность выражает главную мировоззренческую формулу Кедрова: «человек есть изнанка неба». Таким образом, по своей смысловой структуре метаметафора напоминает символ, который, во-первых, характеризуется внутренней смысловой тождественностью, а во-вторых, как и метаметафора, наделяется онтологическим статусом и связывается с пространственным измерением. В этом плане в кедровской метаметафоре обнаруживается архаический остаток мифопоэтических представлений о мире.

4. Символистская модель пространства обуславливает специфику не только лексического, но и фонетического уровней. Так, анаграмма и палиндром представляют собой фонетическое выражение «обратимого» пространства символистского типа. Сам же звук в поэтическом космосе К.Кедрова, как и у А.Белого, понимается субстанциально, как атом-элемент мироздания и наделяется двумя качествами: иконичностью и значением.

5. Еще одним важным типологическим сходством, объединяющим поэтику А.Белого и К.Кедрова в едином символистском мировоззренческом поле, становится техника создания сюжетов. Сюжеты генетически связаны с системой устанавливаемых аналогий, которые у К.Кедрова, в свою очередь, соотносятся с «метакодом», представляющим соединение астрального и земного уровней.

6. Особенно сильны типологические переключки «Метаметафоры» К.Кедрова и «Глоссолалии» А.Белого. Так, в этой плоскости общим для двух поэтов становится целый ряд семантических черт: техника создания сюжета из метафорических сопоставлений-анalogий, приписывание звукам и буквам семантического плана, «авторские этимологии», роль имени собственного, онтологизм, понимание тела как космоса и космоса как тела.

7. И наконец, структурно сходные «схемы» пространства, обусловленные общей символистской моделью мира, приводят к целому ряду типологических мотивно-образных совпадений, обнаруживаемых в поэтической философии К.Кедрова и А.Белого: образы «всечеловека» (Адам Кадмон), зеркал, двойников, мотив «утраты» телесности и превращения тела в энергию, понимание смерти как инициации, мифологическая связь микро- и макрокосма, важность мистериальной темы, понимание поэзии как теургии.

## ***§ 2. Линия Андрея Белого в поэзии К.Кедрова***

Стихотворения К.Кедрова являются поэтической параллелью к его эстетико-философским исканиям, они иллюстрируют «на практике» то, что К.Кедров провозглашает в теории (недаром в книге «Метаметафора» его

собственные стихи являлись своеобразным иллюстративным материалом для теоретических размышлений). Основная особенность поэтической семантики К.Кедрова заключается в том, что она выстраивается на ряде оппозиций, связанных с пространственным кодом, которые снимаются с помощью традиционных для символизма семантических средств медиации (герой и сюжет, метафора, образы-медиаторы). В качестве главных оппозиций нами выделены следующие противопоставления: «*телесная сфера – духовная сфера*», «*космос – человек*», «*пространство “я” - пространство “ты”*», «*внешнее пространство – внутреннее пространство*». С этими пространственными противопоставлениями связываются некоторые структурные и тематические особенности лирики К.Кедрова, в частности, подчеркивание важности вторичных семиотических систем (*игры и музыки*) и онтологическая функция звуковых и смысловых трансформаций, связанных с *анаграммой и метаметафорой*.

**Пространственные оппозиции.** Одна из главных особенностей поэзии К.Кедрова заключается в том, что она «переполнена» астральными образами. В кедровскую астральную парадигму входят образы солнца, луны, звезд, созвездий, планет и проч. Таким образом К.Кедров подчеркивает вертикальную ось, которая является главным фактором, структурирующим его поэтический космос. Важная особенность этого космоса заключается в том, что он организован по голографическому принципу «все во всем», именно поэтому основная философско-эстетическая установка поэзии К.Кедрова может быть связана с символистским поиском мирового единства, который заключается в онтологическом уравнивании разных космических сфер и сопровождается снятием ряда оппозиций.

**Телесная сфера и духовная сфера.** Прежде всего у К.Кедрова исчезает граница, разделяющая *материальное и духовное* начала. Так, в стихотворении «Тело мысли» смысловой доминантой является идея об отелеснении мысли, которая удивительно напоминает антропософские рассуждения А.Белого о телесных мыслеформах. Как мы помним, у А.Белого эта идея реализуется не только в антропософском, но и в христианском контексте (один из частотных мотивов его поэзии и философии – это теургическое пересотворение человеческой плоти и превращении ее в «Логос»). Разные реализации этой идеи свидетельствуют о некоей инвариантной смысловой основе, к которой они могут быть сведены. Такой основой у А.Белого является учение о символе как о начале, синтезирующем разные уровни мира, а у К.Кедрова - учение о метаметафоре, которая в поэтической онтологии поэта выполняет такую же собирательную функцию. Именно об этом и идет речь в стихотворении «Тело мысли», главная метаметафора которого заключается в символическом уравнивании идеи и тела. Ср.:

*Два тела состоят из мысли  
Мысль – это два горячих тела  
Мысль бесконечна, как два тела,  
когда они живут друг в друге*

*Я полюбил не мысль, а тело  
поскольку тело – сгусток мысли  
оно не думает о теле  
поскольку состоит из мысли<sup>411</sup>.*

Как видим, К.Кедров показывает (совершенно в символистском духе), что разделение тела и мысли – невозможно, ибо оно разрушает изначальную «предустановленную» божественную гармонию, связанную с онтологическим единством людей и мира. Это единство, с одной стороны, понимается как отсутствие границы между людьми (они могут объединяться в одно «родное тело»), а с другой стороны, оно может интерпретироваться как отсутствие границы между человеком и миром, которые соединяются в одну смысловую целостность:

*Может, я уже без мысли  
Может, ты уже без тела  
Может, ты и я – две мысли  
но одно родное тело  
(С. 11)*

Данную идею К.Кедрова можно прочитывать в различных философско-методологических системах: возводить ее к антропософии, космизму, учению о христианском Логосе... Однако нам интересны не столько конкретные философские ключи, которые «подбираются» к этой идее синтеза, сколько то общее смысловое начало, которое их объединяет. В качестве такого семантического инварианта может выступать *мотив поиска онтологического единства*. Разные же философские реализации этого инварианта, то есть те конкретные «методы», с помощью которых интерпретируется это бытийное единство, соотносятся с более «поверхностным» уровнем разных картин мира.

**Космос и человек.** Однако главный лирический сюжет большинства стихотворений К.Кедрова связывается со снятием оппозиции между *миром* (вселенной, космосом) и *человеком*. Этот лирический сюжет, заданный символистской моделью мира, разнообразно реализуясь в стихотворениях К.Кедрова, оказывается смысловым каркасом его лирики<sup>412</sup>.

Так, в стихотворении «Мои начальники хрусталь и ночь...» связующим смысловым звеном между человеком и космосом является божественное начало. В этом тексте проявляется одна из важных черт поэтической семантики К.Кедрова: метафоры, связанные с пространственными инверсиями, всегда динамичны. К.Кедров не просто рисует статичное состояние мира, он показывает, как в соответствии с принципом «инасыдаута» мир выворачивается наизнанку и трансформируется в человека, а человек, сливаясь с миром, обретает свою истинную вселенскую суть. Ср.:

*Прозрачный череп исчерпал всю ночь*

---

<sup>411</sup> Кедров К. ИЛИ. Полное собрание сочинений. Поэзия. М.: Мысль, 2002. С. 10. В дальнейшем ссылки на это издание даются в работе с указанием страниц.

<sup>412</sup> Это соотнесение также может иметь и оккультный подтекст. См.: Холл М.П. Оккультная анатомия. Человек – великий символ Мистерий. М.: Сфера, 2002.



*Избыток звезд переполняет горло  
Нырря в мир я вынырнул в себя  
(С. 52)*

В стихотворении «Седьмое небо» возникает все та же космологическая тематика, связанная с символистским пониманием мира как «единораздельной цельности». Но на этот раз в статусе связующего звена выступают звуковые соответствия, которые становятся основой для метафорических преобразований. Здесь К.Кедров, как и А.Белый, в своих звуковых экспериментах делает звук двусторонней единицей языка и наделяет его значением. В контексте этих звуко-символических соответствий, которые, к слову, напоминают игры В.Хлебникова со звуком, разные мировые пространства уравниваются, и Москва, Арбат, связываются с млечным путем и седьмым каббалистическим небом.

Возникновение звездного неба, которое соотносится с образом человеческим, описывается и в стихотворении «Конфирмация Беатриче», где К.Кедров выстраивает метаметафорическую парадигму, связанную с преобразованием и трансформациями всех вещей. «Центростремительные» силы в поэтическом мире К.Кедрова настолько сильны, а единство разных космических планов выражено настолько явно, что все объекты его поэтического космоса сливаются, образуя странные поливалентные образы. Фактически во вселенной К.Кедрова все семиотические границы уже преодолены, поэтому она предстает как воплощение чаемой символистской мысли об онтологическом синтезе. Ср.:

*Нет никаких границ  
пределов  
и горизонтов  
Поэтому взгляд  
ни на чем не может  
остановиться  
Видит гору  
а за ней море  
Внутри моря – рыбу  
(С. 116)*

Образ Беатриче в этой смысловой системе координат теряет свою литературную привязку и, становясь образом-символом мира, «сердцевиной Вселенной», снимает все возможные пространственные противопоставления. Ср.:

*Понял я в середине Беатриче  
где пролегает граница  
между тем кто был мной  
или кто мною будет  
между львом и ягненком  
отраженьем и зеркалом  
Данте и Беатриче  
Она пролегает всюду.  
(С. 117)*

В стихотворении «Саломея» появляется интересная космологическая метаметафора, соединяющая пространство человеческого черепа и неба. Эта древняя мифопоэтическая связь, восходящая к образу космического человека и мотиву создания Вселенной из его тела, у К.Кедрова коррелирует с концепцией «инсайдаута», в соответствии с которой внутреннее пространство человека и внешнее пространство мира взаимотрансформируются и выворачиваются. «Инсайдаут» становится возможным потому, что Вселенная и человек на глубинном уровне объединяются в одно целое, разные стороны которого подобны разным сторонам листа бумаги: переворачивая этот лист, мы попеременно видим то одну, то другую его сторону, однако это не отменяет их онтологического единства. Ср. в «Саломее»:

*Возьми мою голову Саломея  
Вот уже перевернулось небо  
в отрубленной голове*  
(С. 122)

Примечательно, что моделью космоса может выступать не только человеческое тело, но и душа (это вполне объяснимо в свете уравнивания материального и духовного начал). К.Кедров, как и А.Белый, полагает, что «душа содержит мир». В этом смысле душа, как и в некоторых мифологических и оккультных системах, оказывается прообразом космоса, Вселенной со своими светилами и звездами. Эта сугубо символистская идея возникает в стихотворении «Credo»:

*Еще я верю  
что душа безмерна  
в ней как в пространстве  
прячется луна  
свернувшая в клубок  
свои орбиты*  
(С. 16)

Астральный метакод в его проекции на человеческую телесность возникает и в стихотворении «Я не ощущаю под собой ничего...», лирическая перспектива которого связывается с наложением человеческого тела на структуру мироздания. В связи с этим возникает ряд уже знакомых космологических соответствий: небо – чело, земля – ступни. Соположение двух пространственных структур является основой метаметафорических метаморфоз этого стихотворения<sup>413</sup>.

---

<sup>413</sup> Ср. описание такого способа образования метафор: «В образной, метафорической речи слова употребляются в переносном смысле, т. е. окказионально получают новое значение, входя в новое семантическое поле. Эти семантические поля – исходное (первичное) и окказиональное (вторичное) – могут, вообще говоря, объединяться воедино, и тогда значение слова расширяется, включая в себя значение того слова, вместо которого оно выступает (и которое, тем самым подспудно, парадигматически присутствует в тексте)» (Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 2. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 247).

Так, лунные фазы превращаются в лунные фразы, а лирический герой начинает «пишет луной». В финале стихотворения К.Кедров выходит за рамки символического сопоставления и рисует общую картину государства под названием «Мироздание», зеркалом которого оказывается человек. Ср.:

*Я не ощущаю под собой ничего  
Говорят – земля  
я вижу только ступни  
Говорят – небо  
я чую только чело  
Между челом и ступнями  
только чело и ступни*

*Грань ограняемого алмаза  
надо мною и подо мной  
Каждая фраза – лунная фаза  
потому я пишу луной*

*Солнце говорит луне  
– Здравствуй  
Луна говорит солнцу  
– До свидания  
Таково небесное государство  
под названием  
Мироздание  
(С. 200)*

**Пространство «Я» и пространство «Ты».** Отсутствие границы между разными уровнями мира включает в себя мотив отсутствия границы между людьми, которые сливаются в неделимое целое. Так К.Кедров в стихотворении «Можно сто раз повторять слово “однажды”...» интерпретирует мотив высшей любви, который, включаясь в систему метаметафор стихотворения, сопровождается пространственными и ценностными инверсиями. Так, слово «повторяет» человека, а тела сливаются, но при этом не теряют своей единичности:

*Можно сто раз повторять слово «однажды»  
но однажды оно тебя повторит  
Когда ниспадают с двух тел одежды  
тело вспыхивает как сухой спирт*

*Как спириты  
вращая блюдце  
возвращаются к одной цели  
так два тела в одно сольются  
оставаясь в собственном теле  
(С. 162)*

Как видим, смысловая эквивалентность в поэзии К.Кедрова царит не только между Вселенной и человеком, но, как и в поэзии А.Белого, между

человеком и человеком. Здесь у К.Кедрова появляется интересная концепция человеческого «я», которое выходит за свои пределы, и соединяется с другим «я». Ср.:

*Я бы не дышал а пел  
только бы хватило дыханья  
только бы знать  
что ты слышишь  
только бы чувствовать  
тобой своё Я  
<...>  
только бы плыть  
как плот сквозь плоть  
только бы находить себя в твоём Я  
только бы не отделять  
себя от тебя  
(С. 15)*

Типологические совпадения с поэзией А.Белого здесь также вполне очевидны - у него, вполне в духе символистской установки на синтез, возникает мотив разрушения онтологической преграды между «Я» и «Ты». Ср., например стихотворение со знаковым названием «"Я" и "Ты"»:

*Говорят, что «я» и «ты» -  
Мы телами столкнуты.*

*Тепленеет красный ком  
Кровопарным облаком.*

*Мы - над взмахами косы  
Виснущие хаосы.*

*<...>  
Где, заясняясь, «я» и «ты» -  
Светлых светов яхонты,-*

*Где и тела красный ком  
Духовеет облаком<sup>414</sup>.*

Общность между разными решениями одной темы у К.Кедрова и А.Белого заключается, во-первых, в том, что отношения между «я» и «ты» в этих стихотворениях даются в онтологическом ключе и связываются с мотивом космической любви, во-вторых, - в том, что это единение осуществляется через преодоление индивидуализма и своей земной «единичности». Примечательно, что в стихотворении А.Белого возникает нечто наподобие метаметафоры, в рамках которой признаки разных (обычно противопоставленных) семантических рядов сливаются. Именно поэтому тело в финале текста

---

<sup>414</sup> Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. С. 310-311.  
220

наделяется признаком «духовный» и связывается с «воздушным» началом, которое здесь выступает как метафора духа.

*«Внешнее» и «внутреннее».* Символическим преобразованиям подвергаются не только отношения между пространством мира и пространством человека, но оппозиция *«внешнее – внутреннее»*. Здесь по законам символического мышления, реализованного у К.Кедрова в метаметафорическом коде, внутреннее и внешнее пространство меняются местами - так появляется еще один вариант утверждения органической целостности мира. В связи с этим опять же уместно вспомнить искания А.Белого, который, мысля символ как залог всякого единства, уравнивал внутренний мир человека и внеположный ему внешний мир реальности. В результате таких смысловых инверсий у К.Кедрова создается гипотетическое «мысленное» пространство, в координатах которого все базовые оппозиции, представляющие евклидову пространственную модель, меняются местами. В этом пространстве клетка может улететь в птицу, а птица - в мысль, а гроб Лазаря, из которого он восстал, может оказаться внутри самого Лазаря. Это инверсированная пространственная модель соотносится К.Кедровым с общим метакодом Вселенной - звездами, которые на небе пишут судьбу человека.

Трансформация внешнего пространства во внутреннее пространство человеческого тела появляется и в стихотворении «Позади зодиака», где возникает образ «космического лица». Эта трансформация связывается К.Кедровым с мотивом изнанки и «обратности», что соотносит данный мотив с космологическими взглядами автора на природу Вселенной и человека, единение которых, как полагает автор, должно свершиться в акте «инсайдаута», при котором изнанкой космоса становится человек, а изнанкой человека оказывается космос. Ср.:

*Тебя долбят изнутри  
и вот ты – челн из зыби  
в глазной изнанке нет горизонта  
угольный зрачок стекает с резьбы винта  
небо – гаечный ключ луны –  
медленно поверни  
из резьбы вывернется лицо  
хлынет свет обратный  
(С. 374)*

Метаметафорическая картина мира К.Кедрова, в своих основаниях типологически восходящая к символистской миромодели, мотивирует не только соположение разных типов пространств, но смешение времен. Такого рода «панхронизм» был характерен и для поэзии А.Белого, когда сквозь реалии современного быта проступала иная реальность, связанная с «седой вечностью», с неким мифологическим первовременем. Смешение разных временных пластов обусловлено пониманием мира как некоей символической целостности, выстраиваемой не только по пространственной горизонтали, но и по временной диахронической вертикали. Все это мотивирует неожиданное соседство образов, взятых из разных исторических эпох. Ср.:

*Так протягивают руки друг другу*

*Самара и Вавилон – два города-побратима*  
*Валюта Самары – 2 рубля 64 копейки*  
*валюта Вавилона --2 рубля 64 копейки + рабыня*  
*обозначаемая символом:*  
*рассеченный треугольник уголком вниз*  
(С. 299)

Такое понимание времени в этом стихотворении обусловлено самой спецификой поэтического космоса К.Кедрова, который выходит за пределы четырех измерений и замыкается в «пространстве пятиконечном».

**Метафора, сюжет и образы-медиаторы как средства символического единства.** Снятие пространственных и временных оппозиций предполагает наличие определенных семантических механизмов. В статусе главного механизма нейтрализации противопоставлений в поэзии К.Кедрова выступает (мета)метафора, которая семантически объединяет разные уровни космоса.

**Метафора.** Структура кедровской метаметафоры такая же, как и структура некоторых «амбивалентных» метафор в символистской поэзии: исчезновение границы между разными пространственными уровнями приводит к тому, что смысловые признаки одного пространства метафорически «налагаются» на смысловые признаки иного пространства. Особенно явно подобное метафорическое «соположение – объединение» реализуется в стихотворении, в самом названии которого уже заложено метафорическая интенция, - «Тело мысли».

Выше мы указали на то, что в этом стихотворении возникает идея слияния телесного и духовного. Однако эта идея синтеза реализуется в стихотворении не только на тематическом, но и на семантическом уровне. Соположение тела и мысли образует метаметафору, в которой пересекаются два смысловых ряда. С помощью метаметафоры эти ряды уравниваются, приводятся к общему семантическому знаменателю: тело наделяется признаками мысли, а мысль связывается со смысловыми атрибутами тела. Как видим, семантический вектор между этими рядами оказывается как бы «двунаправленным». Эта двунаправленность отличает метаметафору К.Кедрова от обычной метафоры, где смысловое движение является однонаправленным (от означающего – к означаемому) и роднит ее с символом, в котором семиотическая граница между означающим и означаемым исчезает, и разные смысловые уровни сливаются в единое целое. Ср.: «Тело мыслит / Мысль телеснит» (С. 11).

В стихотворении «Тишина, обнаруженная в мембране...» идея онтологического синтеза также воплощается в самой образной ткани стихотворения. Так, в тексте появляются две образных парадигмы, связанные с астрально-космическим и земным, человеческим началами. И смысловая равновеликость этих уровней мира здесь выражается в ряде семантических метафорических тождеств. Поэтому для того чтобы выделить инварианты, на которых базируются две указанных парадигмы, нужно «разъять» метафоры, на которых строится стихотворение. Эти метафоры возникают из ряда изначально

разделенных образов: океан – глаза («глазной океан»), луна – зрачок – линза (луна наведена на резкость, как зрачок). Ср.:

*тишина, обнаруженная в мембране  
где рейшина шумит  
и ширится глазной океан  
где двойная луна  
наведена на резкость  
как зрачок галилея  
падающего из падуи в пизу  
между линзами  
нежится галилей  
наводясь на двойную резкость*  
(С. 29)

В результате метафорических преобразований рядов образов, принадлежащих к разным пространствам, возникает образ амбивалентного космоса, где наблюдатель меняется с объектом наблюдения местами, человек оказывается моделью вселенной, а сама вселенная становится антропоморфной.

Такая метафорическая система появляется и в стихотворении «На лёгких я как бабочка лечу...», где возникает тема слияния микрокосма и макрокосма, реализуемая также на уровне метафорических преобразований образов, принадлежащих к разным пространственным координатам. Так, в начале стихотворения появляется метаметафора Бога (макроуровень), который «запутался» в лунных сплетениях сонных артерий (микроуровень).

Здесь мы подходим к ключевому семантическому механизму создания метафор в поэзии К.Кедрова. Этот механизм прост, он типологически сходен с механизмом образования метафор-загадок в творчестве А.Белого: образам одного ряда (в данном случае образам, выражающим человеческую телесность) приписываются семантические признаки образов другого ряда (в данном случае образов, связанных с «макропланом» вселенной). При этом сам летящий Бог может пониматься в стихотворении как метафора сердца («ударившись вдруг о батут»). В результате возникает сложное метафорическое единство тела и космоса, где тело, оказываясь моделью мира, рассматривается К.Кедровым в космическом ключе.

Во второй строфе эта же «космологическая модель» подается в ином ракурсе: если в первой строфе тело было символическим аналогом космоса, то во второй строфе космос оказывается символическим аналогом тела. К.Кедров меняет лирическую точку зрения и показывает ситуацию слияния мира и человека с «другой стороны». Ср.:

*если начать с распятия  
оно как система координат  
или правильнее скелет  
двух тысячелетий  
позвоночник расправлен  
и длани простёрты  
а на плечах  
солнце болтается*

*на восток  
на запад  
как голова или луна  
как череп  
(С. 32)*

Примечательно, что залогом такого онтологического соединения в стихотворении выступает образ Христа, который понимается К.Кедровым как «всечеловек», Адам Кадмон, содержащий в себе всю вселенную. Такое соположение мира и человека мотивирует дальнейшее развитие метафорического ряда, которое снова связывается с семантической рекомбинацией признаков. Скелет человека - в силу того что он одновременно является космической осью мира – одевается светом (а не плотью) и «обволакивается» вселенной, которая становится его телом. Так в третьей строфе стихотворения «доказывается» синтетическое единство человека и космоса. Ср.:

*светом оброс скелет  
как мясом  
и обволокся вселенной  
эйништейна  
стал иксообразным распятием  
андрея перевозванного  
или  
световым конусом мировых событий  
(С. 32-33)*

Особенно ярко соединение разных пространственно-космических пластов предстает в «Лабиринте света», где возникает целая система метаметафор, связанная со смешением пространств: в единую нерасчленимую целостность объединяются свет, человеческое сердце (это константа поэтического мира К.Кедрова), голубь (являющийся божественным вестником), ласточки, мощи отшельника, гора (которая становится телом отшельника)... Однако базовой метаметафорой, к которой восходят все остальные смысловые трансформации, в этой поэме становится уравнивание человека и света (космоса). Именно поэтому в финале произведения снова появляется древний мифологический образ всечеловека (в данном случае святого), а его глава связывается с небом:

*Честная мироточивая глава истекает миром  
и обволакивает череп  
благоуханный наружный мозг  
Он прозрачен как небо  
в нем тонет череп  
и преломляется черепной изнанкой  
(С. 316)*

Метафоры могут объединять не только «космическое» и «человеческое», но и знаменовать смешение внешнего и внутреннего пространств. Так, в начале стихотворения «Пролетка» К.Кедров постулирует единство света (онтологический план) и мысли (субъективно-человеческий план). Слияние этих двух планов («такого единения еще не знала история...») приводит к



появлению метафор, структура которых связывается с этими двумя пространственными сферами («колеи орбит», «сердечная балка» и проч.). Этим смешением обуславливается излюбленный К.Кедровым мотив «антропологизации» космоса, который здесь прочитывается в концептуальном контексте современной физики («горизонт мировых событий», появляющийся в финале - это понятие, связанное с исследованием черных дыр). Ср.:

*Вынул я зрачок из середины  
вложил его в землю  
земля прозрела  
пока зрело зрение  
и обволакивался глаз вышиной  
я лилию лелеял  
и рекла река  
красота шире естества  
мир озарен а душа удушена  
(С. 292)*

Онтологическое смешение, как в зеркале, отражается в звуковых анаграммах, которые знаменуют единство всех уровней мира. Так звуку в очередной раз приписывается «космическая» функция, и он становится залогом метаметафорического, целостного понимания Вселенной:

*Поглощая грядущее шел паровоз  
он вез разум  
но муза розы  
не ум за разум  
такого единения еще не знала история  
стал казах казаком  
а казак казановой  
(С. 292)*

Таким образом, многие сложные метафоры К.Кедрова типологически подобны метафорам-загадкам А.Белого. На это структурное подобие указывает, во-первых, техника метафоризации, связанная с наложением двух пространственных парадигм друг на друга; а во-вторых, это типологическое сходство связывается с самими семантическим обликом этих сложных, практически «барочных» метафор.

Однако в отличие от А.Белого, который, постулируя сущностную связь внутреннего и внешнего пространства (человека и космоса), интерпретировал ее большей частью средствами классической поэзии, *К.Кедров выявляет предельный семантический потенциал этой связи и соотносит мир и человека по метаметафорическому принципу, что означает наложение двух парадигм, связанных с этими сферами друг на друга, и смешение их признаков на уровне поэтической синтагматики.*

Особенно ярко эта черта кедровского стиля проступает в «Поэме ниши», где даются разные типы соотнесения человека и пространства мира. Все эти типы базируются на одном инвариантном мотиве: тесной нерасторжимой связи пространства и человека. Эта связь настолько сильна, что семантические границы между миром и человеком размываются, и появляется ряд

метаметафорических метаморфоз: человек превращается в карниз, стену, а пространство как бы «помнит» уходящего из мира, после которого остается зримая пустота. Так образ «ниши», вынесенный в заглавие поэмы, обретает символические смыслы. Ср.:

*Может только здесь  
а может и всюду  
где я был  
осталась пустая ниша  
Может я человек  
но скорей карниз  
и стена пустующая отвесно  
когда кто-то уходит навеки «из»  
остается пустое место*  
(С. 209)

Связь между пустотой, которая является как бы «отпечатком» тела человека, и самим человеком оказывается источником странных метафорических трансформаций, при которых происходит смещение разных смысловых признаков: по закону метаметафоры человек здесь наделяется признаковыми свойствами пространства, а пространство – признаковыми свойствами человека. Именно такая «обратная метафора» лежит в основе образа-мотива «святой ниши»: когда тело святого вынимают из ниши, признак святости передается пространству. Ср.:

*Я однажды примерил клобук монаший  
а потом снимал его выше-выше  
Так когда вынимают мощи из ниши  
святой становится ниша*  
(С. 209)

Ср. также:  
*Пустота постигается как утрата  
потому пустота болит...*  
(С. 210)

Основной мотив поэмы - пустота, понимаемая как «присутствие отсутствия» человека, - порождает целый ряд образов-метафор, которые по-разному эту идею выражают. Так в поэме появляется парадигма следующих образов: ниша, соты, раструбчатые колоны, амфитеатр, колодец и проч. Техника работы с этими метафорами у К.Кедрова сугубо символистская. Они, с одной стороны, восходят к базовому образу-символу пустоты, а с другой стороны, коррелируя друг с другом, входят в разные метафорические сопоставления.

**Анаграмма и метаметафора.** С учетом ориентации поэзии К.Кедрова на философскую составляющую становится понятным, почему некоторые стихотворения оказываются своеобразными манифестами нового видения мира и наглядно демонстрируют новые поэтические принципы. Именно к такому разряду относится стихотворение «Метаметафора...». Здесь К.Кедров дает поэтическое обоснование своего метода и показывает разные потенциальные возможности метаметафорического стиля. Так, он, во-первых, связывает

метаметафору со звуковым уровнем стиха, что в тексте стихотворения выражаются в анаграмматическом принципе, при этом анаграмматически обыгрывается само ключевое слово – «метаметафора». Ср.: «метаметафора – / амфора нового смысла» (с. 37).

Во-вторых, К.Кедров на семантическом уровне «доказывает», что метаметафора, обеспечивая слияние различных уровней мира в единое целое, соединяет разные семантические ряды. На первый взгляд, такое соединение кажется абсурдным и произвольным, однако, тем не менее в нем очевиден определенный принцип, связанный с семантической рекомбинацией и меной элементов традиционных оппозиций. Ср.:

*как паровоз  
в одной лошадиной силе  
как конница в паровозе  
(С. 37)*

Именно поэтому метаметафора, связывая все уровни мира в единое семантическое тождество, оказывается «радугой из всех горизонтов». Такая многомерная картина, где время и пространство скручиваются в узлы, вполне закономерно обуславливает появление в поэзии К.Кедрова темы дежавю. Дежавю понимается поэтом не просто как сбой в восприятии, но как указание-намек на многомерную структуру Вселенной, в которой процессы и события протекают по совершенно иным законам, нежели в обычном трехмерном мире. Так в стихотворении появляется оригинальный перепев темы вечного возвращения («возврата»), которая, естественно, понимается не в ницшеанском, а в космологическом ключе:

*Завязывая узел из пространств  
я так и не заметил, что однажды  
преодолею в пространстве слово «транс»  
и оказался здесь однажды дважды*

*Я вспомнил, что уже пересекал  
трамвайный путь  
и впереди трамвая  
я так же оступился между шпал  
и выскочил  
страх преодолевая*

*Я узнавал знакомые узлы  
когда заранее знал что будет дальше  
из будущего в прошлое разрыв  
преодолен  
и «позже» было «раньше»  
(С. 72)*

Тема возврата-возвращения была чрезвычайно популярна у символистов, в их творчестве она часто соотносилась с историософскими исканиями и с особой «круговой» концепцией времени. Типологическая общность «дежавю» К.Кедрова и символистского «возврата», обусловленная разными научными и

историко-философскими учениями, тем не менее свидетельствует о глубинном сходстве двух типов творчества. Думается, что в обоих случаях она связана с нелинейным представлением о мире, который не подчиняется законам эвклидовой геометрии.

Отдельно следует сказать об анаграмматическом коде К.Кедрова<sup>415</sup>. Здесь, безусловно, его поэтика объединяется со звуко-смысловой поэтикой В.Хлебникова, о чем сам К.Кедров неоднократно упоминал. Однако нам кажется правомерным связать звуко-смысловые упражнения К.Кедрова и с установкой на звуковой символизм А.Белого. Тем более что поиск звуковых соответствий у А.Белого коррелирует с онтологической темой. И в стихотворении К.Кедрова «Миредо» эта связь становится особенно очевидной: трансформации звуков, анаграмматические «игры» призваны выражать внутреннее единство космоса. Как звуки «перетекают» друг в друга в анаграммах, так и элементы мира связаны друг с другом нерасторжимой связью, и каждый из них является по анаграмматическому принципу «зеркальным» отражением другого. Так из звуков в этом стихотворении создается Вселенная.

*В бесконечности есть  
зазор из розы  
раз-  
верз-  
ающий  
другие миры  
(С. 123)*

Что касается футуристической традиции, которая в стихотворении является более очевидной, чем символистская, то здесь нужно задаться вопросом о родственности авангардистской картины мира и символистской миромодели. Возможно, что в некоторых случаях символистские установки в авангардизме доводятся до своего логического предела. И если А.Белый большей частью только провозглашал звуко-смысловое единство (за исключением, конечно, «Глоссолалии», которую можно назвать футуристической заумной поэмой, сопровождаемой авторскими комментариями и разъяснениями), то футуристы сделали это звуко-смысловое единство основополагающим принципом своей поэтической практики.

Еще одна важнейшая типологическая параллель, связывающая К.Кедрова с А.Белым, заключается в том, что для обоих поэтов слово являлось универсальным знаком. Так, К.Кедров считает, что «слово <...> обладает удивительным собирательным, фокусирующим свойством. В слове есть и музыка, и цвет, и образ, и рисунок, и интонация, и смысл, и безумие – все в нем есть»<sup>416</sup>. Характерно, что А.Белый подходил к слову с таких же позиций,

---

<sup>415</sup> Об анаграммах в поэзии см.: Бирюков С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 70-100.

<sup>416</sup> А судьи кто? Нужны истолкователи. НГ Ex libris. 24 июля 2008. № 25: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/kedrov1.html>

утверждая, что оно является «узлом» между разными типами искусства (временными и пространственными, музыкой и зодчеством).

В связи с таким пониманием слова, К.Кедров, как и А.Белый, насыщает его не только «музыкально» (на звуковом уровне), но и иконически. Для А.Белого иконический код художественного языка был исключительно важен. Он воплотился не только на уровне разного рода «графиков и схем», вводимых в его теоретические работы, но и в концепции «слова-жеста». Но если А.Белый явился *провозвестником* нового «синестетического» отношения к слову, то К.Кедров пошел дальше. Он, подобно футуристам, которые активно работали с визуальным обликом текста, насыщает свои стихотворения множеством иконических знаков (ср., например, такие стихотворения, как «В'южный ферзь», «Знаки», «Гон Антигоны», «Библия бабочки» и др.). Структура некоторых стихотворений из этого ряда подобна структуре «Каллиграмм» Г.Аполлинера, где в визуальный ряд текста «включаются» вербальные составляющие (ср., например, стихотворение К.Кедрова «Библия Бабочки», которое написано «в форме бабочки»).

**Сюжет и образы-медиаторы.** Как и у А.Белого, в стихотворениях К.Кедрова появляются еще два важных способа, с помощью которых утверждается единство вселенной: сюжет восхождения-нисхождения и парадигма «пограничных» образов, выполняющих медиальную функцию<sup>417</sup>.

Сюжет восхождения-нисхождения, связанный с вертикальным членением мира, появляется в поэме «Золотой Хризостом». Как и в символистском дискурсе, этот сюжет соотносится с общей моделью пространства, разделенного на две сферы, между которыми должна быть установлена онтологическая связь.

В сюжет восхождения-нисхождения включаются образы-медиаторы - их наличие предполагается самой символистской моделью мира (в силу специфики ее пространственной организации). К образам-медиаторам, главная функция которых заключается в соединении разных онтологических уровней, в поэме относится образ лестницы. Лестница в этом тексте входит в парадигму других образов, выполняющих ту же медиальную функцию: дорога, Богородица (в христианской символике связывается с образом лестницы), полет<sup>418</sup>, эскалатор, башня, храм. Эта топика варьируется в каждой части поэмы, обуславливая ее внутренний лирический сюжет. При этом с точки зрения метакода и метаметафорической логики - восхождение (здесь: вознесение) и нисхождение оказываются эквивалентными:

*Богородица – дорога в рай  
радуга мурлычущего луча*

---

<sup>417</sup> Образы-медиаторы у К.Кедрова в силу их пограничности обладают исключительно высоким смысловым потенциалом. О семантической многозначности этого типа образов см.: Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования, 1983. М.: Наука, 1984. С. 164-186.

<sup>418</sup> О связи мотива полета с пространственной структурой мира и мотивом восхождения см.: Шиндин С.Г. О некоторых смысловых составляющих мотива полета в художественном мире Мандельштама // Концепт движения в языке и культуре. М.: Индрик, 1996. С. 353-371.

*ты ввела меня в ажурную дверь  
по черным клавишам ночи  
по белым клавишам дня  
хрустальной поступью  
не ведающей веса  
сошла как снежинка  
с-не-бес  
не касаясь сугроба  
такой боли  
какой боли  
нет  
то к чему ты вошла  
твое Схождение  
Вознесение  
Взывание к Сыну Выси  
(С. 234)*

Эту же парадоксальную символику лестницы, которая, связываясь с мотивами нисхождения и восхождения, семантически уравнивает их, обнаруживаем в стихотворении «Теневая радуга»:

*Тень прогибалась  
Вот она – лестница Иакова  
радуга из теней  
Эту радугу  
глаз едва различает  
Здесь легкость – прикосновение  
пустота – единственная опора  
Здесь ходьба от полета неотличима  
упасть то же самое что взлететь  
(С. 251)*

В статусе образов-медиаторов у К.Кедрова могут выступать разные «технические средства» (пролетка, паровоз и проч.). Однако главным медиальным образом в поэзии К.Кедрова является образ зеркала, которое понимается как граница между разными мировыми пространствами. При этом зеркало в поэтической семантике К.Кедрова не просто отражает этот мир, но, скорее, моделирует иную реальность. Входя в парадигму образов-медиаторов, зеркало иногда по метафорическому принципу соединяется с другими ее элементами. Именно так возникает образ «зеркального паровоза» в одноименном стихотворении.

«Зеркальный паровоз» в этом стихотворении объединяет разные уровни космоса. Однако соединение выполняется не линейно, а по «метаметафорическим правилам». Этот «паровоз» соотносится с образом пятого измерения, поэтому способ преодоления пространства здесь отличается от традиционного: паровоз идет «от неба к небу» и «от земли к земле», сразу «с четырех сторон». Такая парадоксальность его пути связывается с тем, что мир у К.Кедрова изначально предстает как некая единая целостность, все планы которой смешаны и взаимопронизаны. Ср.:

*Зеркальный паровоз  
шел с четырех сторон  
из четырех прозрачных перспектив  
он преломлялся в пятой перспективе  
шел с неба к небу  
от земли к земле  
шел из себя к себе  
из света в свет  
(С. 291)*

«Зеркальный паровоз» соединяет в единое целое разные типы пространств: онтологическое и субъективно-человеческое. Именно поэтому разные пространственные лексико-семантические парадигмы объединяются в единую сверхцелостность, куда входят и астральные образы (луна, небо, свет, звезды, высь), и образы, связанные с антропологическим измерением (зрачок). Ср.:

*по рельсам света вдоль  
по лунным шпалам вдаль  
шел раздвигая даль  
прохладного лекала  
входя в туннель зрачка Ивана Ильича  
увидевшего свет в конце начала  
Он вез весь свет  
<...>  
все небо до последнего луча  
он вез  
всю высь  
из звезд  
он огибал край света  
краями света  
(С. 291)*

Медиальную функцию в поэзии К.Кедрова могут выполнять и герои: путник, странник, пророк. Так, в одноименном стихотворении появляется образ «пилигрима», который связывается с иным миром («тем светом»). Сам же мотив путешествия здесь трактуется в мистическом ключе и соотносится с мотивами сиянья и слияния, поскольку путь знаменует единение разных пространственно-временных измерений и понимается как разрушение и преодоление всех возможных границ: пространственных, временных, этических, цветовых... При этом все возможные оппозиции восходят к единственному и главному противопоставлению - Бога и человека - которое исчезает в финале стихотворения.

К образам, выполняющим посредническую функцию, относится и образ пророка в одноименном стихотворении. Пророк и «зеркальный поезд» в поэтической системе К.Кедрова оказываются изофункциональными, на это указывает признак всемерности, связанный с их ролью объединения разноуровневых пространств. Как «зеркальный поезд» идет «с четырех сторон», «попутно» снимая оппозиции между небом и землей, так и пророк,

соотнесенный с четырьмя сторонами света, является «чревоушателем» верха и низа. Фактически эти стихотворения обладают одинаковой пространственно-семантической структурой, в центре которой находится искомый образ-медиатор. Ср.:

*Рассекая желчь порхающей требухи  
громкоговоритель  
четырех сторон света  
чревоушатель  
верха и низа  
шестикрылатый шестиконечный  
падающий летящий  
западно-восточный  
маятник  
шестиоконный  
(С. 376)*

Другой образ, входящий в систему медиальных образов, возникает в стихотворении со знаковым названием «Путник». Текст этого стихотворения построен на космологических воззрениях К.Кедрова, касающихся организации пространства. «Плоский сиреневый путник» - это проекция человека в двухмерное измерение; лирическим же сюжетом текста становится обретение третьего измерения (путник разрастается в объеме). «Путник» в стихотворении является своеобразным двойником героя – при этом сам мотив двойничества, как и в символизме, соотносится здесь с разделением пространства на разные космологические сферы. Именно поэтому преодоление раздвоения в тексте предполагает преодоление двойственности мира. Ср.:

*О сиреневый путник  
это ты это я  
о плоский сиреневый странник  
это я ему отвечаю  
он китайская тень на стене горизонта заката  
он в объем вырастает  
разрастается мне навстречу  
весь сиреневый мир заполняет  
сквозь меня он проходит  
я в нем заблудился  
идя к горизонту  
(С. 452)*

В поэзии К.Кедрова устройство мироздания может моделироваться через древние мифологические символы, которые выражают структуру космоса. К одному из таких символов, частотных в кедровской поэзии, можно отнести символ креста, который через христианский код соотносится с внешним мировым пространством и с человеческим телом. Это смысловое двуединство, связанное с образом креста, появляется в стихотворении «Мальтийский крест».

Геометрический символ креста появляется и в стихотворении с одноименным названием. Христианский крест здесь оказывается вариантом «мирового древа», поскольку его главная функция заключается в «собрании»



пространства, абстрактным воплощением которого он является. Именно поэтому К.Кедровым (может быть, бессознательно) реанимируется древняя мифологическая традиция, и Христос становится космическим «всечеловеком»:

*Поднимается радужный крест из стрекоз  
призывается к Господу взор  
распинается радужно-светлый Христос  
на скрещении моря и гор*

*Крест из моря-горы  
Крест из моря-небес  
Солнце-лунный мерцающий крест  
крест из ночи и дня сквозь тебя и меня  
двух друг в друга врастающих чресл  
(С. 411)*

Символика креста возникает и в стихотворении «Евхаристия», где его образ напрямую соотносится с солнцем и связывается с преодолением границ между божественным и человеческим началами (что вполне соответствует христианской символике Причастия):

*Каждый тело мое пусть ест  
все мое превратится в ваше  
Солнце изображали как крест  
или как заздравную чашу  
(С. 416)*

В некоторых случаях крест, будучи онтологической схемой пространства, входит в парадигму образов-медиаторов. Включение символа креста в эту образно-мотивную систему вполне закономерно: крест, как и другие образы этого ряда, обеспечивает внутреннюю целостность мира, соединяя его разные пласты и интегрируя все пространственные оппозиции в высшее единство. Именно такая функция приписывается кресту в стихотворении «Странник», где крест становится атрибутом лирического героя, чья медиальная функция уже рассматривалась нами выше.

По законам метаметафорической поэтики крест и странник оказываются неразделимыми, и признаки одного образа метафорически проецируются на признаки другого образа. Именно поэтому странник, предстающий в двух измерениях (горизонтальном и вертикальном), сам становится крестом. Так метонимическое соединение по смежности порождает сложный метаметафорический образ-символ, обозначающий, как и многие другие метаметафоры К.Кедрова, нераздельность и неслиянность мироздания:

*Опираясь на посох воздушный  
странник движется горизонтально  
Опираясь на посох горизонтальный  
вертикальный странник идет  
Так два посоха крест образуют идущий  
наполняя пространство  
в котором Христос полновесен  
(С. 424)*

**Игра и музыка в поэзии К.Кедрова.** Отдельно следует сказать о концепте игры, который в лирике К.Кедрова воплощается не только на мотивно-тематическом, но и на структурном уровне. Мы полагаем, что исключительная важность игры как вторичной семиотической системы обусловлена тем, что стиль К.Кедрова ориентирован на параметры так называемого «вторичного литературного стиля» (характерного и для символистов)<sup>419</sup>. Установка на вторичные семиотические системы предполагает, что в бинарной оппозиции «текст искусства – жизнь» второе становится означающим для первого. Отсюда проистекают типологически сходные мотивы в поэтике А.Белого и К.Кедрова: так, у этих поэтов музыка трактуется в пифагорейском духе как некая космическая субстанция, выражающая мировую гармонию.

Именно эта концепция музыки отражается в стихотворении «Гамма тел Гамлета или Новый Гамлет». Как указывает название стихотворения, главным семиотическим кодом, обуславливающим специфику его метафорики, становится музыкальный код, который, проецируясь на мотивы, преимущественно связанные с человеческой телесностью, собирает в единую смысловую целостность разные образы стихотворения, оказывающиеся метафорическими означаемыми исходной музыкальной темы.

Так, ключевая метафора стихотворения – «гамма тел» - связывается с мотивом исчезновения границы между людьми: тела подобны нотам в музыкальной гамме. Ср. эту своеобразную музыкальную «серийность»:

*Есть еще несколько двойных тел  
соединенных воткнутой шпагой*

*Есть еще веерообразное  
многостраничное  
тело – книга  
где только слова – слова – слова –  
(С. 187)*

Таким образом, музыка у К.Кедрова, как и у символистов, оказываясь вторичной знаковой системой, понимается в онтологическом ключе: она соотносится с космосом и выражает его внутреннюю гармонию. Такая интерпретация музыкального кода появляется и в стихотворении «Бемоль», где астрально-звездный образный ряд семантически эквивалентен «музыкальному звукоряду». Эта равнозначность становится источником большей части метафор стихотворения, смысловая суть которых может быть выражена строчкой из поэмы Белого «Первое свидание»: «Мне музыкальный звукоряд

---

<sup>419</sup> А сама игра, как и у символистов, связывается с онтологическим кодом, ибо «отношение к жизни как онтологической реальности предопределяет онтологические корни игрового начала в ней <...>» (Грек А.Г. Словесная игра как творчество (по материалам писем Вяч.Иванова к О.Шор) // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М.: Индрик, 2006. С. 261).

отображает мирозданье». Ср. подобную космическую интерпретацию музыки у Кедрова:

*Как образ зеркала взнесен над Петергофом  
чтобы обрушить вниз каскад зеркал  
так глухотой окутанный Бетховен  
разнес по клавишам погасший Зодиак  
Так в пропасти скрипичного ключа  
немеют ноты и болят ключицы  
Скрипичный ключ округлый как земля  
похож на очертанье мертвой птицы  
(С. 266)*

Установка на вторичные семиотические системы приводит к некоторым интересным параллелям между поэтической семантикой А.Белого и К.Кедрова. Так, у них в статусе вторичной системы может выступать алфавит. В этом случае на обычные (часто заданные самой системой культуры) сюжеты может проецироваться звуко-буквенный код. Это приводит к тому, что некоторые мифологические сюжеты, развернутые А.Белым в «Глоссолалии», даются через призму трансформации звуковых рядов, а у К.Кедрова в стихотворении «Гамма тел Гамлета...» сюжет шекспировской трагедии зашифровывается в буквенных соответствиях. Ср.:

*Офелия вошла буквой А  
Села буквой В  
Гамлет лег возле ее ног буквой Б*

*Получилось А В Б  
или  
Аз  
Веди  
Буки*

*Я  
Ведаю  
Мудрость  
(С. 190 - 191)*

Семиотический принцип таких соответствий у К.Кедрова и А.Белого структурно одинаков: в обоих случаях есть определенная сюжетная цепь, затем на нее «накладывается» звуко-буквенный код. Это, с одной стороны, порождает разнообразные метафоры, связанные с пересечением двух рядов, а с другой стороны, - позволяет авторам по-своему истолковать получившееся «зашифрованное сообщение».

У К.Кедрова в семантическое поле концепта игры входят и шахматные мотивы, которые проецируются на космологическую тематику. Такая смысловая связь шахмат и космологических мотивов обнаруживается в «Шахматной симфонии». Игра в шахматы в этом стихотворении предстает как универсальная семиотическая система, сквозь призму которой осмысливается мир. Говоря по-иному, игра в шахматы становится означающим, а разные

мотивы и сюжеты мировой культуры – означаемым. Так создается глобальная метафора мира как шахматной игры, что в очередной раз позволяет поэту представить вселенную как некую целостность, подчиняющуюся определенным законам. При этом сам мотив игры осмысливается по-кедровски, амбивалентно. Это означает, что структура игры, ее правила все время меняются, образы претерпевают семантическую рокировку, и возникают сложные метафорические парадоксы. Ср.:

*На кресте  
Христос рокируется  
с Буддой  
впадая в нирвану  
Будда играет в шахматы  
Все фигурки  
к которым он прикасается  
становятся Буддой  
и тоже играют в шахматы  
Невозможно понять  
Будда играет в шахматы  
или шахматы в Будду  
(С. 85)*

Такая взаимопроницаемость смысловых планов приводит к смысловым метаморфозам, которые можно понять только исходя из космологических взглядов К.Кедрова, утверждающего единство Вселенной и соединение ее разных уровней по метаметафорическому принципу. Ср., например, фрагмент стихотворения, где Христос играет в шахматы, и все шахматные фигуры превращаются в распятия, а внутри распятий возникает звездное небо:

*Христос воскресает  
внутри всех распятий  
так возникает звездное небо  
(С. 85-86)*

В стихотворении «Шахматный Озирис» темы шахмат и человеческого тела, которое моделирует мироздание, сплетаются. Связь этих двух тем совершенно ясна: она базируется на том, что они, каждая по-своему, моделируют устройство вселенной. И если шахматы символизируют некие правила-законы, по которым существует мир, то тело Осириса связывается с древним космологическим сюжетом создания космоса. Сам сюжет поэмы подчинен этому космогоническому мифу, который разворачивается в стихотворении через мотивы расчленения человеческого тела. При этом расчленение у К.Кедрова связывается с понятием внутренней границы, которая как бы «разрывает» тело, разрушает его целостность. Ср.:

*Все, что пережито  
не пережито  
государственная граница лежит внутри  
Ты нарушал ее ежедневно  
<...>  
Нет тебя никогда нигде*

*Ее застолбили любя  
выставили пикеты  
Вот ползешь на брюхе  
вот уже подползаешь –  
все равно тебя схватят со всех сторон  
во все стороны разнесут растащат  
кто руку кто ногу кто голову  
кто глазницу  
(С. 274)*

В финале же все границы исчезают, и происходит «сборка» тела-мира по шахматным правилам. Так у К.Кедрова в очередной раз реализуется тема эквивалентности человека и мира, внешнего и внутреннего пространства:

*Встает Озирис  
присоединя Северный полюс к Южному  
запад к востоку  
жениха к невесте  
голову к шее  
шею к траншее  
глазомер к мушке  
мушку к норушке  
(С. 278)*

## **Резюме**

1. В поэзии К.Кедрова реализуется исходный теоретический принцип его эстетики, связанный с символистским представлением о тождественности разных уровней мироздания. Если в философско-эстетических работах это тождество («метакод») описывается с теоретических позиций (при этом, как и в философии А.Белого, доминирует онтологический код), то в поэзии оно воплощается в сложной метафорической системе, связанной с концепцией поэтического пространства.

2. Нейтрализация пространственных оппозиций на уровне поэтики приводит к пересечению семантических полей разных образов, что является основой для порождения метафор. Таким образом, метафорическая система в поэзии К.Кедрова, как и в лирике А.Белого, зависит от структуры пространства. Эта функциональная зависимость, с одной стороны, утверждает онтологичность метафор К.Кедрова и А.Белого, с другой стороны, делает само мировое пространство в их поэзии семиотическим феноменом.

3. Исчезновение границ между разными уровнями вселенной связывается не только с типологически сходным способом образования метафор в поэзии К.Кедрова и А.Белого, но и с появлением в лирике К.Кедрова некоторых «общесимволистских» мотивов и образов (мотивы отелеснивания мира, образ «всечеловека», снятие оппозиции между духовным и телесным, внутренним и внешним, образ зеркала и мотив двойничества).

4. Метаметафоры в лирике К.Кедрова подобны «обоюдным» тропам А.Потебни, в которых невозможно выделить означающее и означаемое, поскольку разные их уровни выступают в статусе эквивалентных и

семантически равноправных. Семантический механизм создания метафоры в лирике К.Кедрова сходен с принципами метафоропорождения в поэзии А.Белого: образам одного пространственного ряда приписываются признаки образов другого пространственного ряда, и в результате подобной рекомбинации признаков появляются те или иные метафоры. Однако К.Кедров в отличие от А.Белого выявляет предельный семантический потенциал такой рекомбинации, что приводит к смешению признаков на уровне поэтической синтагматики. В то время как у А.Белого такого синтагматического смешения не происходит. Говоря иначе, внутри текста стихотворения А.Белого царят «нормальные» узуальные связи, однако само стихотворение в силу многосмысленности его образов может парадигматически выступать как знак иной ситуации, которая как бы остается за текстом. У К.Кедрова же эта «затекстовая» ситуация прямо вводится в текст, нарушая его синтагматическую связность и обуславливая авангардный тип письма. Тем не менее в лирике К.Кедрова и А.Белого присутствуют сложные метафорические образы, которые, являясь смысловыми центрами тех или иных стихотворений, по своей семантической структуре напоминают загадки.

5. Снятие оппозиции между человеком и космосом приводит к появлению в поэзии К.Кедрова системы космологических метафор, в основе которой лежит метаобраз человеческого тела, моделирующего вселенную. Этот метаобраз «тянет за собой» ряд мифологических космологических сюжетов, где творение мира происходит через расчленение тела первочеловека. Подобные космологические мифы были характерны и для творчества А.Белого, который для выражения этого древнего сюжета обращается к тем же образам, что и К.Кедров. Однако на уровне картин мира этот мифологический код получает разные философские обоснования: у К.Кедрова в статусе такого обоснования выступает модель вселенной, созданная А.Эйнштейном и Н.Лобачевским, у А.Белого же такой основой становится целый ряд культурно-философских систем (начиная от философии всеединства Вл.Соловьева и заканчивая антропософией Р.Штейнера).

6. Преодоление пространственных и семантических границ в поэзии К.Кедрова, как и в лирике А.Белого, осуществляется с помощью метафоры, сюжета восхождения-нисхождения и образов-медиаторов. Однако, несмотря на типологическое сходство двух поэтов, между ними есть и ряд существенных отличий, касающихся прежде всего семантической структуры стихотворений. Символистская модель мира, одновременно предполагающая бинарное разделение пространства и снятие оппозиций между разными его уровнями, в поэзии А.Белого воплощается в разных моделях пути, которые соотносятся с мотивом преодоления «пространственного разрыва» и с образом героя-медиума. У К.Кедрова же эта разделенность преодолевается не столько через лирический сюжет, сколько через семантическое соположение и слияние образов, принадлежащих к разным пространственным стратам, которое формирует ряд сложных метаметафор. Говоря иначе, снятие базовой символистской оппозиции в стихотворении К.Кедрова происходит за счет смысловой трансформации образного ряда текста, а не за счет объединения разных мотивов в лирический сюжет, как это было у А.Белого.

7. Типологические связи поэтики К.Кедрова и А.Белого обнаруживаются также и в технике работы со словесным материалом. Уровень слова как «отграниченной» языковой единицы оказывается нерелевантным как для К.Кедрова, так и для А.Белого. Для их поэтик важны две разнонаправленные тенденции. С одной стороны, их интересуют «атомы слова», его элементарные частицы, в статусе которых выступает звук, в обоих случаях наделяющийся значением. С другой стороны, они тяготеют к некому лексико-семантическому сверхединству, выстраиваемому по парадигматическому типу: и А.Белый, и А.Кедров оперируют не отдельными образами и лексемами, но целыми семантическими парадигмами, которые на уровне концептосферы их поэзии выражают устройство поэтического мира и, прежде всего, его пространственную организацию. Значение внутри этих парадигм размывается, в силу того что образы, входящие в эти семантические системы, подвержены принципу смысловой рекомбинации, что предполагает высокую степень их окказиональной синонимичности и способности быть взаимозаменяемыми в разных смысловых контекстах. Еще одной важной чертой, связывающей поэтические семантики А.Белого и К.Кедрова, становится их установка на смешение вербальных и иконических знаков, которое у К.Кедрова выражается в том, что в стихотворения вводятся разнообразные схемы и символы.

8. Несмотря на ряд типологических совпадений между поэтикой К.Кедрова и поэтикой А.Белого, в финале главы необходимо сделать одно важное замечание. Мы не считаем, что поэтическая система К.Кедрова *полностью* исчерпывается символистским кодом. Скорее, К.Кедров, используя основные миромоделирующие символистские установки, трансформирует эти установки, воплощая их в иной картине мира с помощью иных поэтических средств. Это обеспечивает не только сохранность, но и развитие символистской традиции, которое позволяет говорить о ее творческой переработке в поэзии К.Кедрова.

## ГЛАВА 5. Метареализм и символизм: поэтическая семантика И.Жданова и А.Белого

Иван Жданов, лауреат премии Андрея Белого (1988 г.), является, пожалуй, одним из самых ярких продолжателей линии символизма в поэзии второй половины XX века. Недаром его часто характеризуют как поэта, который «сохраняет в современном контексте напряжение символистской традиции»<sup>420</sup>.

Творчество И.Жданова связывается с определенным направлением в русской поэзии последних десятилетий XX века: метареализмом, куда входит целый ряд московских и ленинградских поэтов (В.Кривулин, Д.Щедровицкий, А.Драгомощенко, Е.Шварц, В.Аристов). Многие из поэтов, принадлежащих к этому направлению, тяготеют к символизму. Об этом свидетельствуют их эстетические поиски, которые соотносятся с поэтическими исканиями русских символистов. Так, например, лирика О.Седаковой насквозь символична: поэтесса в своей поэзии, обращаясь к архетипам, реанимирует множество модернистских установок, связанных с особым отношением к поэтическому слову, которое понимается как символ, указующий на иную реальность<sup>421</sup>.

Однако наиболее ярко символистские установки были воплощены в поэзии И.Жданова. Е.Иванова, размышляя о месте И.Жданова в современном литературном процессе, замечает, что с его именем «прочно связана слава сложного поэта: метаметафориста (по версии К. Кедрова) или метареалиста (по версии М. Эпштейна)»<sup>422</sup>. Сами участники литературных групп, пишет она, много раз ставили под сомнение «целесообразность оперирования групповыми определениями». Тем не менее, полагает исследовательница, «определение метареализма, данное М. Эпштейном, имеет к поэтике Жданова самое непосредственное отношение»<sup>423</sup>.

Напомним, что метареализм определяется М.Эпштейном не как отрицание реализма, но как «расширение его на область вещей невидимых, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую метафизическую реальность <...>»<sup>424</sup>. Одно из главных качеств метареализма – это возведение образа к

---

<sup>420</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. Т. 2. М.: Академия, 2003. С. 454. М.Липовецкий, выделяя в русской литературе концептуалистскую и необарочную ветви постмодернизма, относит метаметафористов ко второму изводу.

<sup>421</sup> См. об этом: Темиршина О.Р. Традиции символизма в лирике О.Седаковой // Вестник Костромского государственного ун-та им. Н.А. Некрасова. 2009. № 4. С. 61-64.

<sup>422</sup> Иванова Е. Преодоление квадрата // Вопросы литературы. 2011. № 4: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/i5.html>

<sup>423</sup> Там же.

<sup>424</sup> Эпштейн М.Н. О метареализме // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С. 160. См. также: Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 146-152.



сверххудожественным обобщениям, которые по своей природе тяготеют к мифологическим.

Это определение метареализма с полным правом можно применить и... к символизму (особенно к его младшей ветви). М.Эпштейн это прекрасно понимает, поэтому оговаривается, что «метабола» (или в терминологии К.Кедрова «метаметафора») – это явление принципиально отличное от символа, а сам символ, пишет М.Эпштейн, - это всего лишь «стык двух резко различных значений, буквального и переносно-обобщающего...»<sup>425</sup>. Это определение символа чрезвычайно узко и по своей сути неверно – так символисты понимали *аллегория*. Символ же ознаменовывал тождественность разных уровней мира, их взаимопроницаемость, что отражалось и в символистской поэтике в сложных метафорах и метафорах-загадках.

Поэтому наблюдение М.Эпштейна о том, что «метареализм исходит из принципа *единомирия*, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, “мнимой” или “служебной”, к другой - подлинной»<sup>426</sup> должно быть дополнено тем, что это «единомирие» есть специфическая черта именно символистской поэтики, основные принципы которой и развивает Иван Жданов.

### § 1. Символистские мотивы и образы в лирике И.Жданова

Символистский компонент ждановской поэтики связывается со спецификой его картины мира, в которой отражаются некоторые черты символистской миромодели. Так, О.Северская указывает на *онтологичность* ждановской поэзии, отмечая, что сами названия трех главных книг И.Жданова «Место земли», «Неразменное небо», «Фоторобот запретного мира» «задают параметры соотношения мира внешнего и внутреннего, горизонтали и вертикали пространственных и временных координат (земля как сиюминутное противопоставляется “вечному небу”), а также способ построения поэтического мира и его обнаружения, идентификации метатем»<sup>427</sup>.

В системе бинарных признаков, на которые указывает О.Северская, главную роль играет пара «*пространственная вертикаль - пространственная горизонталь*», которая связывается с оппозициями «*внешнее пространство – внутреннее пространство*» и «*человек - космос*». Противопоставление между этими сферами снимается с помощью тех же семантических механизмов, что и в лирике А.Белого (метафора, сюжеты восхождения-нисхождения, образы-медиаторы)<sup>428</sup>.

---

<sup>425</sup> Эпштейн М.Н. Указ. соч. С. 163.

<sup>426</sup> Там же.

<sup>427</sup> Северская О.И. Язык поэтической школы: идиолект, социостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. С. 81.

<sup>428</sup> Примечательно, что в эссе «Мнимые пространства» И.Жданов, выделяет ряд пространственных образов, несущих символическую нагрузку: дом, столб, ниша, гора (см.: Жданов И. Неразменное небо М.: Современник, 1990. С. 23-24).

**Пространственные оппозиции.** Ключевым пространственным противопоставлением лирики И.Жданова становится оппозиция верхней сакральной и нижней профанной сфер. Это противопоставление накладывается на оппозицию «вертикально организованное - “плоское” пространство».

«**Вертикаль**» и «**горизонталь**». Противопоставление вертикального и горизонтального типов организации пространства возникает в стихотворении «Арестованный мир», где в связи с плоскостной моделью бытия появляется, как и в некоторых текстах А.Белого, мотивы кружения и блуждания:

*Я блуждал по запретным, опальным руинам,  
где грохочет вразнос мемуарный подвал  
и, кружа по железным подспудным вощинам,  
пятый угол своим арестантам искал.*

<...>

*Ничему в арестованном небе предела  
не дано никогда обрести.*

*И какое там множество бед пролетело,  
не узнают по срезу кости<sup>429</sup>.*

Этой плоскостной модели движения в тексте И.Жданова противопоставлена вертикальная система организации мира, связывающаяся с образом Вечности и трона-плахи (который в мифологическом ключе может интерпретироваться как «мировая ось»). При этом, как и у А.Белого, пространственная вертикаль, объединяющая разные сферы космоса, соотносится с мотивом взрыва, который у поэта-символиста являлся знаком слияния двух уровней бытия. Примечательно появление в этом смысловом комплексе мотивов жертвенной смерти и воскрешения героя. Только так, через трагическую жертву, «комья и грозди разбитой эпохи» объединяются в единое целое:

*Но растянутый в вечности взрыв воскрешенья  
водружает на плаху убийственный трон.  
Проводник не дает избежать продолженья  
бесконечной истории после времен.  
Западной и ловушек лихие подвохи  
или минных полей очертанья -  
это комья и гроздь разбитой эпохи,  
заскорузлая кровь мирозданья. Если б новь зародилась и  
было б довольно  
отереть от забвенья чело ...  
Но тогда почему воскрешение - больно,  
почему воскресенье - светло?  
(«Арестованный мир»)*

---

<sup>429</sup> В дальнейшем стихотворения И.Жданова цитируются по электронному ресурсу с указанием названия стихотворения в круглых скобках:  
[http://www.filgrad.ru/texts/zdanov\\_main.htm](http://www.filgrad.ru/texts/zdanov_main.htm)

Символика земной, «низкой» реальности, которая противопоставлена вечности и истинному бытию, у И.Жданова, как у А.Белого, часто связывается с образом тюрьмы, который понимается им по-символистски, в онтологическом аспекте. Так, в его лирике возникает образ города-тюрьмы, напоминающий городской топос у А.Белого, который также соотносился с замкнутым линейным пространством и связывался со смертью, понимающейся как прекращение бессмысленного существования. Ср. у И.Жданова:

*Прозрачных городов трехмерная тюрьма,  
Чья в небесах луны не светится земля,  
Где мачты для гробов и статуи ума  
В сыпучее метро уходят до нуля.*

*Там скрипка - то капкан, то мертвый каталог  
Полетов и судеб, засосанных землей.  
Для безымянных дней единственный итог:  
Песочные часы, набитые золой.*

(«Не степь, а детский мяч, поросший ковылем...»)

Призрачная земная реальность у И.Жданова коррелирует с мотивами заключения, страха и распада бытия. Однако символистскую интерпретацию земного пространства у И.Жданова подтверждает не только этот семантический мотивно-образный комплекс, но и – что гораздо важнее – на это указывает сама модель движения героя в этом иллюзорном пространстве сна. Она, как и следует ожидать, воплощает «линейный» путь по плоскости, который, как и у А.Белого, оказывается путем без цели и подчас превращается либо в бессмысленные блуждания, либо в «круговую» дорогу.

Как видим, ценностно-пространственная горизонталь в лирике И.Жданова, как и в поэтической системе А.Белого, соотносится с негативными мотивами: движение в плоском мире оказывается бессмысленным, а путь – бесцельным, он приводит не к истинной реальности, а к мертвому, «забальзамированному» бытию. Особенно ярко эта модель «горизонтального» пути выражена в стихотворении «Пойдем туда дорогой колеистой...», где герой, пересекая неведомую границу, оказывается в ином, мертвом пространстве, связанном с мотивами тления и гниения. Примечательно, что этот путь соотносится с «концом тысячелетия», что опять же подчеркивает в стихотворении семантику смерти без воскрешения, которая в символистском дискурсе всегда характеризует «плоское бытие». Ср.:

*Солома остановленного тленья,  
Стога забальзамированных сил -  
Как будто нами первый день творенья  
До нашего рожденья предан был.*

*Пошли налево через запятую  
Флаконы с усыпленным бытием,  
Бесцветные с уклоном в золотую,  
Кровистым подслащенные огнем.*

*Уже не сон, а ветер многорукий  
Над мертвым лесом, бледен и суров,  
Верхом на шатком метрономном стуке  
Проносится смычками топоров.*

*И лес хрипит, всей падалью растений  
Мучительно пытаюсь шелестеть.  
Но не растут на тех деревьях тени,  
И нечем им ответить и посметь.*

*Лесного эха стыд деревенеет,  
Оно посмертной воле не к лицу.  
Дорога под ногами цепенеет.  
Идет тысячелетие к концу.  
(«Пойдем туда дорогой колеистой...»)*

Ценностная вертикаль, противопоставленная плоскому миру, возникает и в стихотворении «Тихий ангел - палец к губам - оборвет разговор...». Здесь она соотносится с образами рая, вечности, мотивами молчания и воскресения. Лирический сюжет стихотворения, формируясь на основе этих мотивов и образов, связан с попыткой проникнуть за «ширму» видимого мира, что, в свою очередь, обуславливает сугубо символистское противопоставление вечности и обыденной реальности, слова и музыки:

*Там грохочет музыка на стыках раздолбанных нот  
нулевым пересчетом.  
Там для суммы важнее не то, что считают, а тот,  
кто поставлен над счетом.*

*Прозревай в слепоту и с нечетной ноги воскресай,  
догоняя безногих  
по дороге хромой в заповеданный рай,  
ставший адом для многих.*

*Молча яблоко рта разломи молодым  
языком пустоцвета.  
Ветер ширму повалит с пейзажем ночным,  
но не будет рассвета.*

*Вечность - миг, неспособный воскреснуть давно,  
и от ангельских крылий,  
как в минуту молчанья, на сердце темно.  
Так мы жили.*

(«Тихий ангел - палец к губам - оборвет разговор...»)

Музыкальность как тема и как прием, несомненно, объединяет И.Жданова с символистской поэтологической парадигмой. Характерно, что, как и А.Белый, И.Жданов подмечает словесную музыку у других поэтов. Ср. фрагмент из интервью с поэтом: «Тютчев, безусловно, музыкален. Я сделал

однажды разбор его стихотворения “Тени сизые смешались, цвет поблекнул, звук уснул...”. Это была моя курсовая на двадцать машинописных страниц. Он часто использовал ход, который я называю: сдвоенная гласная. Например: «тени сИзые смесИлись цвЕт поблЕкнул, звУк Уснул». Это усиливает акустику. Такое явление часто встречается у Лермонтова, у Блока, у Ахматовой. Иногда у Мандельштама. У Бальмонта это звучит уже назойливо – он педалировал прием»<sup>430</sup>. Интересно, что именно *это* стихотворение Тютчева А.Белый разобрал в своей статье «Жезл Аарона» для демонстрации возможности звукописи.

В стихотворении «Неон» вертикально-горизонтальные пространственные координаты обуславливают структуру образной системы, которая распадается на две части: небесные образы и их земные субституты. Так в тексте возникают земные образы световой рекламы, которые становятся «заменителями» звезд. Подобная семантическая мена была характерна также и для творчества А.Белого, где небесные образы в мире «антитезы» теряли свою сакральную суть и становились знаками распада и хаоса (ср., например амбивалентную семантику огня в «Золоте в лазури» и в «Пепле»). В ждановском тексте в статусе подобного образного «эрзаца» выступает образ неона, при этом И.Жданов подчеркивает его включенность именно в двухмерную («плоскую») модель бытия, лишенную ценностной пространственной оси. Ср.:

*Вот и слово прошло по прокатному стану неона,  
сквозь двумерную смерть и застыло багровой короной  
над пустым магазином, над потным челом мирозданья,  
нашатырной тоской проникая в потемки молчанья.*

(«Неон»)

Эта земная двухмерность обыгрывается И.Ждановым на уроне числовой символики: все стихотворение пронизывает семантика двойственности, имеющая, очевидно, и мифологическое прочтение: число два в европейской культуре обычно связывается с негативными коннотациям. Думается, однако, что в данном случае «двойка» выражает двухмерность плоского мира, где нет выхода в иные запредельные сферы. Примечательно, что еще один субститут небесного света – электрический свет – также связывается с двухмерным пространством:

*Это каплю дождя, как бутон нераскрытой снежинки,  
электрический свет разрезает на две половинки,  
на две полых бумажки, как будто даровано право  
им себя выбирать и травиться двухмерной отравой.*

(«Неон»)

Антитезой этому двухмерному плоскому миру, «ценностной вертикалью», становится пространство памяти, заключенное в «желтизну фотографий». Оно, как и положено верхней символистской сфере, выражается, во-первых, через образ неба, во-вторых, через модель вертикального движения,

---

<sup>430</sup> Иван Жданов «Я просто не слышу ненужного» // НГ Ex libris. 2009. 06 апреля: [электронный документ]. – Режим доступа: [http://exlibris.ng.ru/lit/2009-06-04/6\\_zhdanov.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2009-06-04/6_zhdanov.html)

которое реализуется в мотиве «восходящей» памяти, «отвесного прибой»; в третьих, через образ муравейника, который в контексте поэтической семантики И.Жданова входит в парадигму вертикальных образов:

*И по желтому полю, по скошенным травам наследства  
желтизной фотографий восходит размытое детство  
в законное небо, мерцая прямыми углами, -  
море в жилы вошло и замкнулось в обугленной раме.*

<...>

*Это гладь фотографий сырыми дождями размыло,  
это желтое поле пластами себя развалило.*

*Перепахано слово. И твой зачарованный пленник -  
не озноб и не страх - я держу на горбу муравейник.*

(«Неон»)

Соположение этих сфер приводит к смешению пространств, и за двухмерным миром вдруг оказывается нечто иное:

*О, ночной магазин, в неподвижные двери экстаза  
ты впускаешь меня и едва замечаешь вполглаза,  
что отвесный прибой из замочных разодранных скважин  
еле виден тебе - он как будто неровен и влажен.*

(«Неон»)

Примечательно также и то, что пространственное слияние в этом стихотворении приводит, как и в некоторых символистских текстах, к апокалипсическим мотивам, которые трактуются И.Ждановым как знак начала нового бытия. Характерно, что символом новой жизни, которая разрушает двухмерный мир, оказывается жест поднятой головы (ср. с частотным для поэзии А.Белого жестом воздетых рук, который также знаменовал связь разных уровней мироздания):

*Но нельзя подчиняться, чему еще можно открыться.  
На оттаявший голос поднимутся скорбные лица.  
И засохнет, как кровь, посреди шевелящихся денег  
так похожий на твердь и на черный пейзаж муравейник.*

(«Неон»)

Мотив воскрешения животных («по прилавкам твоим разбредутся быки или кони»), оживание фотографии («море в жилы вошло и замкнулось в обугленной раме») и, в конечном счете, смешение двух пространств – все это соотносится с символистским мотивом «нисхождения слова» в земную реальность: «Вот и слово прошло по прокатному стану неона <...>» («Неон»).

На семантическом уровне смешение двух типов пространств в этом тексте знаменует смешение образов из разных пространственных сфер. Но если у А.Белого эти разноприродные образы были достаточно четко разделены (за исключением некоторых стихотворений его поздней лирики), то И.Жданов идет по пути семантического усложнения. Образы иного бытия как бы «разрушают» синтаксис привычного мира, в результате чего возникают фантазмагорические картины, когда сквозь замочную скважину становится виден «отвесный прибой», а на прилавках магазина воскресают убитые животные. Говоря иначе, эти образы, разделенные на абстрактном уровне

парадигматики, соседствуют в синтагматическом единстве текста, что делает его абсурдно-фантазмагорической зарисовкой<sup>431</sup>.

Таким образом, общая миродеформирующая основа обуславливает типологическое сходство символистской семантики А.Белого и метаметафорической семантики И.Жданова<sup>432</sup>. С этой точки зрения образно-мотивные совпадения у И.Жданова и А.Белого оказываются не случайными – они вписаны в общую символистскую миродеформирующую структуру. Особенно ярко эти типологические параллели проступают в программном стихотворении И.Жданова «До слова», где возникает символистский код, который обуславливает ряд типологических совпадений главных образов и мотивов стихотворения И.Жданова с мотивно-образными единицами поэзии Андрея Белого.

Так, бросается в глаза сходство, касающееся поэтической интерпретации *верхней сферы бытия*. Обращает на себя внимание появление в стихотворении «До слова» образа сакральной горы, вершины, выражающей определенный способ структурирования мира. Ср.:

*И вот уже партер перерастает в гору  
подножием своим полсцены обхватив  
и, с этой немотой поддерживая ссору,  
свой вечный монолог ты катишь, как Сизиф*  
(«До слова»)

Гора, являясь одним из важнейших образов-символов и в лирике А.Белого, в рамках символистской модели мира соотносится с вертикальным членением пространства и выражает идею упорядочивания вселенной.

Ряд типологически сходных мотивов и образов возникает у И.Жданова и А.Белого при поэтической интерпретации *нижней сферы реальности*. Эта интерпретация у И.Жданова соотносится с пафосом романтической иронии, а сама нижняя сфера мира репрезентируется через образ балагана, влекущий за собой шлейф символистских ассоциаций: «Я брошу балаган...». Ср. шутовскую тематику некоторых стихотворений А.Белого и А.Блока, где шутовство как мотив-двойник пророчества соотносится с нижней сферой, часто представляющей в образах маскарада (у А.Белого) и «балаганчика» (у А.Блока).

**Внешнее и внутреннее пространство.** Соединение разных пластов бытия у И.Жданова, как и в лирике А.Белого, воплощается в мотиве взаимопроникновения *внешнего и внутреннего* пространств, которому даются

---

<sup>431</sup> В связи с подобными «синтагматическими» инверсиями показательным представляется высказывание С.Соловьева, поэта-метареалиста: «Мы утратили синтаксис отношений <...> Вслушивание в эти миры, в то, как они проникают друг в друга через тебя – твоя сущность как человека – возвращение» (Соловьев С. Пир. Симферополь: Таврия, 1993).

<sup>432</sup> Здесь, справедливости ради, надо отметить, что сам И.Жданов несколько скептически относится к термину «метаметафора», считая его лишним, поскольку «метафора остается метафорой» (Гальперин И., Жданов И. Возможность канона // Арион. 1996. № 2: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/1996/2/>). Однако ввиду сложности ждановских метафор, в которых означаемое и означающее сливаются, мы все-таки будем обращаться и к этому термину.

разные, иногда диаметрально противоположные оценки. Так, это слияние может выражать идею гармоничного синтеза человека и природы. В стихотворении «Весною сад повиснет на ветвях...» образ сада как бы персонифицируется, а человек становится всего лишь «зеркалом», в которое «смотрится» сад. Так традиционный символистский мотив отражения, генетически связанный с двоemiрием, в новом контексте наращивает дополнительные смыслы. Эта сложная семантическая конструкция может быть интерпретирована с учетом картины мира И.Жданова, где разные миры (в данном случае – сферы одушевленного и неодушевленного) семантически перекрещиваются, и человек, теряя свою функцию «центра мироздания», оказывается всего лишь наблюдателем, в чьих глазах отражается красота мира. Ср.:

*Весною сад повиснет на ветвях,  
Нарядным прахом приходя в сознание.  
Уже вверху плывут воспоминанья  
Пустых небес о белых облаках.*

*Тебя он близко поднесет к лицу,  
Как зеркальце, но полуотрешенно,  
Слабеющей пружинкой патефона  
Докручивая музыку к концу.*

(«Весною сад повиснет на ветвях...»)

Это гармоничное слияние, как и положено в символистской миромодели, выводит героя из колеи плоскостного кругового движения, связанного с иллюзией и сновидением, и гарантирует победу жизни над смертью:

*Потом рукой, слепящей, как просвет,  
Как уголок горящего задверья,  
Он снимет с лет запретных суеверье.  
Быть или не быть - уже вопроса нет.*

*Но то, что можно страхом победить,  
Заклятый мир в снотворной круговерти  
Тебе вернет из повседневной смерти,  
Которую ты должен доносить.*

(«Весною сад повиснет на ветвях...»)

Слияние внешнего и внутреннего пространств в поэзии И.Жданова может реализовываться в мотиве совмещения глобального и частного, когда бытовые зарисовки, развертываясь на фоне космического пространства, получают дополнительные смыслы. Так, иной, запредельный мир И. Жданов часто связывает с образом дома, который при таком «семантическом» соседстве оказывается как бы «подвешенным» в космической пустоте. Как правило, такое соположение сопровождается стиранием границ между двумя типами пространств, что (как и в лирике А.Белого) приводит к появлению в текстах апокалипсических мотивов. Мотив проникновения внешнего пространства во внутреннее возникает в стихотворении «Мелкий дождь идет на нет...», где появляется образ окна, напоминающего «полость мира». Ср. также мотив окна,



через которое проникает ночь и вечность, в некоторых стихотворениях А.Белого, при этом у И.Жданова, как и у А.Белого, такое проникновение соотносится с мотивом Страшного суда:

*Мелкий дождь идет на нет,  
окна смотрят сонно.  
Вот и выключили свет  
в красной ветке клена.  
И внутри ее темно  
и, наверно, сыро,  
и глядит она в окно,  
словно в полость мира.  
И глядит она туда,  
век не поднимая, -  
в отблеск Страшного суда  
в отголосок рая.  
В доме шумно и тепло,  
жизнь течет простая.  
Но трещит по швам стекло,  
в ночь перерастая.  
Это музыка в бреду  
растеряла звуки.  
Но кому нести беду,  
простирая руки?  
И кому искать ответ  
и шептать при громе?  
Вот и все. Погашен свет.  
Стало тихо в доме.  
(«Мелкий дождь идет на нет...»)*

Образы двух противопоставленных друг другу миров появляются в стихотворении «Двери настезь...», само название которого маркирует разомкнутость границ между двумя типами пространств, внешним и внутренним. Стирание границы между ними у И.Жданова, как и у А.Белого, здесь также соотносится со смертью: лирический сюжет этого стихотворения соотносится с переходом из одного мира в другой, который в мифопоэтических координатах может прочитываться как пересечение границы между царством мертвых и царством живых. Эта мифологическая подоплека отчетливо просматривается в ждановском тексте:

*Двери настезь, а надо бы их запереть,  
да не знают, что некому здесь присмотреть  
за покинутой ими вселенной.  
И дорога, которой их увели,  
так с тех пор и висит, не касаясь земли, -  
только лунная пыль по колено.  
(«Двери настезь...»)*

Симптоматично, что путь души здесь связывается с дорогой, ведущей вверх. Таким образом, стихотворение дает еще одну реализацию

символистского базового сюжета, который в пространственном смысле состоит из двух миров и образа-посредника (дорога, лестница, сам лирический герой и проч.). И, как это часто бывает у символистов, этот сюжет у И.Жданова связывается со смертью, которая в силу незыблемости мира вечности, куда восходит герой, должна обернуться воскрешением, преодолевающим смертное забвение. Ср.:

*Между ними и нами не ревность, а ров,  
не порывистой немощи смутный покров,  
а снотворная скорость забвенья.*

*Но душа из безвестности вновь говорит,  
ореол превращается в серп и горит,  
и шатается плач воскресенья.*

(«Двери настезь...»)

**Микрокосмос и макрокосмос.** Одна из самых частотных семантических корреляций в лирике И.Жданова – это корреляция микро- и макропространства, при которой человеческое измерение соотносится с измерением астрально-космическим.

Парадигма небесных образов и мотивов у И.Жданова чрезвычайно разнообразна (в нее включаются образы звезд, неба, солнца и проч.) Важность небесной мотивики и образности для поэтической семантики И.Жданова, возможно, объясняется тем, что функции верхней сферы символистской миромодели особенно отчетливо видны в стихотворениях с астрально-солнечной тематикой. Ключевые образы таких стихотворений, во-первых, так или иначе, связываются с земным пространством; во-вторых, соотносятся с аксиологическими смыслами.

Наиболее ярко небесная символика выражена в стихотворении, давшем названия для сборника И.Жданова – «Неразменное небо». Семантика названия указывает на ждановское понимание неба: небо – это константа бытия, связанная с вечностью, оно предстает как прародительная стихия, из которой рождается весь космос. Космогоническая трактовка небес в первую очередь была характерна для мифологии, однако И.Жданов вносит сюда свои «коррективы». Создание земли из пустоты – это дело рук не какого-либо Божества, но человека. (Ср. подобный мотив в ждановском стихотворении «На Новый год», где космический ковчег «создан нами»). Таким образом, человек здесь предстает в своей творящей ипостаси, как творец Вселенной, что обусловлено одним из базовых концептов картины мира Жданова – смешением микро- и макропространств. Ср.:

*И тогда мы пойдем, соберемся и свяжемся в круг,  
горизонт вызывая из мрака сплетения рук,  
и растянем на нем полотно или горб черепахи,  
долгополой рекой укрепим и доверимся птахе,  
и слонов тяготенья найдем для разгона разлук.*

*И по мере того, как земля, расширяясь у ног,  
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,  
мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться,*

*как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, -  
мы увидим его и поймем, что и это порог.*

(«Неразменное небо»)

Этот традиционный для символистов мотив слияния космоса и человека обнаруживаем и в стихотворении «Крещение», где возникает семантическое соположение двух сфер бытия: земной и сакрально-небесной. При этом небесная сфера является прямым продолжением «пространства души»:

*Душа идет на нет, и небо убывает,  
и вот уже меж звезд зажата пятерня.  
О, как стряхнуть бы их! Меня никто не знает.  
Меня как будто нет. Никто не ждет меня.*

(«Крещение»)

Сакральному небесному пространству души в этом стихотворении противостоит не только земное пространство, но и пространство хаоса и ночи, которое И.Ждановым соотносится с пустыми безднами бытия. Эта же смысловая оппозиция присутствовала во многих стихотворениях А.Белого периода «Пепла» и «Урны», именно поэтому смысловые пучки образов и мотивов у И.Жданова и А.Белого оказываются типологически подобными: ночь у поэтов связывается с бездной, смертью, пустотой...

В стихотворении с музыкальным названием «Контрапункт» развивается та же ситуация слияния мира и человека, которое озаглавлено светом, музыкой и явлением неба, воплощенном в образе зодиака. Ср.:

*Но стоит уколотся  
кому-нибудь, как вдруг  
свет заново прольется,  
и мир во мне очнется,  
и шевельнется звук.*

<...>

*Табун с судьбой в обнимку  
несет на гривах дымку,  
и на его пути  
глядят стога из мрака,  
как знаки зодиака.*

*Ты их прочти.*

(«Контрапункт»)

Человек здесь понимается в космистском ракурсе, как «средостение» Вселенной. Эта установка на эксплицитном тематическом уровне обозначена в стихотворении «Все лишнее для человека соединилось в нем самом...», где человек вписывается в природно-космические координаты, а сама природа понимается как отражение внутренней душевной реальности:

*Все лишнее для человека соединилось в нем самом,  
Но все, что лишним и ненужным он никогда не назовет.  
В нем век от века прижилось желанье быть неуловимым  
Для пустоты и быть понятным хотя бы только для себя:  
Лежать под солнцем, ощущая луны движенье за спиной,  
Стоять в воде и тихо видеть, как сквозь него течет вода,*

*Как по воде от стука сердца бегут пронзительно круги  
(как запах неба по снежинке  
слегка придавленной другой)...*

(«Все лишнее для человека соединилось в нем самом...»)

**Двойничество.** Онтологическая двойственность обуславливает появление в поэзии И.Жданова образов и мотивов, связанных с двойничеством. Сам феномен двойничества в лирике И.Жданова обусловлен мифопоэтическим бинарным делением пространства<sup>433</sup>, а семантическая дистрибуция образа двойника включает в себя зеркальные мотивы, репрезентирующие в поэзии И.Жданова идеальный мир, и водные мотивы. Эта семантическая связка («двойник-зеркало-вода») напоминает образно-мотивные комплексы творчества А.Белого. Так, например, зеркальные мотивы появляются в симфонии А.Белого «Возврат», где приобщение героя к вечности коррелирует с образом зеркальной глади воды<sup>434</sup>. Этот же набор мотивов и образов обнаруживаем и в стихотворении И.Жданова «Мелеют зеркала, и кукольные тени...»:

*Мелеют зеркала, и кукольные тени  
их переходят вброд, и сразу пять кровей,  
как пятью перст - рука забытых отражений  
морочат лунный гнет бесплотностью своей.*

<...>

*Вот-вот переведут свой слабый дух качели,  
и рябью подо льдом утешится река,  
и, плачем смущена, из колыбельной щели  
сквозь зеркало уйдет незримая рука.*

(«Мелеют зеркала, и кукольные тени...»)

Эта пейзажная зарисовка, взятая в пространственных координатах символистской модели мира, наполняется символическими смыслами, а сам пейзаж становится моделью пространства души и мироздания.

Мотив «двоения» мира обнаруживается и в стихотворении «Этот город - просто неудачный...». В этом тексте появляется «двойник города» («фоторобот»), который входит в парадигму образов-двойников (души, тени и проч.). Двоение происходит по семиотической вертикали, и земной город оказывается «неудачным» двойником «града на верхах»:

*Этот город - просто неудачный  
фоторобот града на верхах.  
Он предъявлен цифрой семизначной  
как права на неразъемный страх.*

*Фоторобот золотой эпохи*

---

<sup>433</sup> О связи двойников с пространственным мифологическим кодом см.: Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 210.

<sup>434</sup> См. об этом: Афанасьев А.С. Художественная концепция личности в повести Андрея Белого «Возврат» // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического ун-та. 2010. № 19. С. 9-13.

*застеклен и помещен туда,  
где ему соседствуют пройдохи  
и иные, впрочем, господа.*

*(«Этот город - просто неудачный...»)*

Бытийная двойственность здесь проецируется на мотив «фотографии» (отражения), который может трактоваться в платоническом ключе (земные вещи есть всего лишь отражения вечных идей). Но думается, что появление «платонических» мотивов у И.Жданова есть всего лишь закономерное следствие ценностно-пространственной организации его картины мира, восходящей к символистской миромодели.

Онтологическая асимметрия в завуалированном виде предстает в стихотворении «Кости мои оживут во время пожара...», где появляется мотив двойничества, связанный со скрытым противопоставлением истинной и ложной реальности. Ложная реальность воплощается в стихотворении в театральные образы, истинная же – связывается очищающим огнем и Богом. Ср.:

*Кости мои оживут во время пожара,  
Я раздую угли в своих ладонях.  
Но и в таком костре мне мой двойник не пара -  
Бездны играют в прятки в оцепенелых доньях.*

*Произнесите вслух: нет ни кулис, ни падуг,  
И соберите в персть горсти и троеперстья -  
Вас разоденут в стыд девять покорных радуг,  
Небо кремнистой кожей, огонь безъязыкой вестью.*  
*(«Кости мои оживут во время пожара...»)*

Примечательно, что тема символистского двоемирия в корреляции с сопутствующими ей мотивами (отражения, двойника и проч.) у И.Жданова иногда разрабатывается эксплицитно. Так, в стихотворении «На этой воле, где два простора...» возникает интересный мотив двух пространственных сфер, которые связаны между собой амбивалентной связью притяжения-отталкивания. Этой же амбивалентной связью связаны и двойники лирического героя, на что указывает ее оксюморонная характеристика:

*Спроси у Господа, где твой Каин,  
где брат по спорищу и по смуте,  
брат по вражде или враг по крови?  
Пока он брошен и неприкаян,  
он - твой двойник по несчастной сути,  
он - тот же ты, но в запретном слове.*  
*(«На этой воле, где два простора...»)*

Мотив запретного слова соотносится у И.Жданова с мотивом «запретного мира», то есть с иной реальностью, с бытием, которое «просвечивает» через быт. Образ этой реальности появляется в финале стихотворения и в соответствии с логикой символистского сюжета знаменует снятие всех ценностных оппозиций:

*А там, где ревности нет в помине,  
где все друг друга давно простили,*

*где нет ни правых, ни виноватых,  
благословенье твоей пустыни  
к тебе придет без твоих усилий,  
не осуждая тебя в утратах.*

(«На этой воле, где два простора...»)

В стихотворении «Попробуй мне сказать, что я фантом...» двойничество соотносится с бинарным делением бытия на материально-плотскую и духовную составляющие. При отсутствии синтеза этих двух уровней мира (который у И.Жданова связывается с мотивом зеркально-водного отражения, понимаемого им не как раздвоение реальности, а как взаимопроникновение ее разных уровней) возникает мотив отчуждения, который связывается в стихотворении с образом фантомного двойника:

*Попробуй мне сказать, что я фантом  
и чья-то часть, болящая при этом,  
а если нет, то чем же болен я?  
Что заставляет незнакомым ртом  
меня вопить и вздрагивать скелетом  
под тяжестью чужого бытия?*

*Мне кажется, что плоть моя – часы  
чужой души, затерянной в страданье,  
глядящей на себя со стороны –  
и торг идет, и крелятся весы,  
и псы ворчат от моего дыханья,  
и некуда бежать, как от вины.*

(«Попробуй мне сказать, что я фантом...»)

Этот образ, в свою очередь, коррелирует с мотивами времени, сна и Страшного суда. Эта мотивно-образная связка появляется в стихотворении отнюдь не случайно, все ее элементы соотносятся друг с другом на сверхтекстовом уровне. Так, время в этом стихотворении трактуется И.Ждановым в апокалипсическом духе, оно «заканчивается»:

*Как будто время, завершая круг,  
вползает в лабиринт дактилотеки,  
не дожидаясь Страшного суда.*

(«Попробуй мне сказать, что я фантом...»)

Если же вспомнить, что апокалипсические мотивы, репрезентирующие семантику смерти, часто проецируются И.Ждановым на базовый символистский мотив обретения реальностью своей целостности, то становится понятной ждановская интерпретация мотива двойничества. Двойничество должно быть преодолено; и как мир возвращается к своей исходной целокупности, так и внутренне расколотый человек, постигший суть бытия, должен обрести свой истинное «я». Обретение последнего соотносится с образом «разящего» неба, связывающимся с образами копыя и молнии, которые на метатекстовом уровне становятся знаками онтологического соединения. Ср. в этом стихотворении:

*Но будто кто-то выудил зарок,*

*чтоб край небес со сломанной печатью  
меня пронзал, как вспышка, как укор.*

(«Попробуй мне сказать, что я фантом...»)

В стихотворении «До слова» онтологическая двойственность мотивирует и «двоение» образно-мотивной системы. Пространство здесь распадается на сферу сна (знаменующую «ложное состояние») и сферу истинной реальности. Такое двоение пространства обуславливает появление образа тени-души. Ср. у И.Жданова:

*Как будто кто-то спит и видит этот сон,  
где ты живешь один, не ведая при этом,  
что день за днем ты ждешь, когда проснется он.*

*И тень твоя пошла по городу нагая  
цветочниц ублажать, размешивать гульбу.*

*Ей некогда скучать, она совсем другая,  
ей не с чего дудеть с тобой в одну трубу.*

(«До слова»)

Душа, обитающая в истинной реальности, связывается И.Ждановым (в соответствии с общей логикой развития символистского сверхсюжета) с мотивом единения и слитности (ср.: «И птица, и полет в ней слиты воедино»). При этом воссоединение двух уровней пространства осуществляется в процессе поэтического творчества, которое понимается как слияние слова и человека:

*Но где-то в стороне от взгляда ледяного,  
свивая в смерч твою горчичную тюрьму,  
рождается впотьмах само собою слово  
и тянется к тебе, и ты идешь к нему.*

(«До слова»)

Мотив соединения слова и человека неоднократно возникал в лирике и теоретических работах А.Белого, где он был обусловлен самой структурой символистского мира, представляющего как «единораздельная цельность», внутреннее единство которой реализовывалось в мотиве трансформации человеческой природы и открытия ее логосной сущности. У И.Жданова возникает семантическая вариация этого мотива: слово и человек, образы, принадлежащие к разным уровням реальности, «движутся» навстречу друг другу. Ср., например, симптоматичное высказывание И.Жданова в эссе «Клятва»: «Можно и переполниться словом, чтобы оно из тебя торчало»<sup>435</sup>. Примечательно, что этот символистский сюжет «трансформации», использованный А.Белым, у И.Жданова дополняется мотивом крестной смерти и образом Голгофы (данная мотивно-образная связка часто фигурировала и у А.Белого в сюжете восхождения).

## Резюме

1. Таким образом, каркасом поэтической семантики И.Жданова становится ряд противопоставлений, отношения между элементами которых

---

<sup>435</sup> Жданов И. Неразменное небо. М.: Современник, 1990. С. 50-51.

обуславливаются символистской установкой на синтез. В статусе главной оппозиции в поэзии И.Жданова выступает противопоставление пространственной горизонтали и пространственной вертикали.

2. Это противопоставление наделяется ценностными смыслами. Горизонтальная, плоская модель пространства в поэзии И.Жданова, как и в лирике А.Белого, связывается с мотивами бессмысленного пути, «кружения». Вертикальная ось, напротив, наделяется положительными ценностными коннотациями и, соотносясь с верхними астральными сферами, репрезентирует мир истинного бытия. Переход от горизонтальной пространственной организации к вертикальной становится у И.Жданова частотным лирическим сюжетом.

3. Это базовое противопоставление в некоторых случаях оказывается принципом структурирования образной системы стихотворений. Как и в лирике символистов, в поэзии И.Жданова образы, связанные с идеальным бытием (ценностная вертикаль), переходя в земное бытие (ценностная горизонталь), могут пародийно травестироваться.

4. Одинаковая структура пространства приводит к тому, что у И.Жданова и А.Белого возникает ряд типологически сходных образов и мотивов, связанных с пространственным кодом символистской модели мира. Так, идеальный мир у поэтов соотносится с астральными образами, образами зеркала, воды, мотивом музыки. Нижняя сфера может соотноситься с театральными мотивами и образом балагана. Деление пространства мира на сакральный и профанный уровни также инспирирует появление в лирике И.Жданова излюбленного А.Белым мотива соединения слова (ноуменальный мир) и человека (феноменальный мир). А сама бинарная организация поэтического космоса порождает мотив двойничества, который И.Жданов поэтически трактует в символистском ключе.

5. Символистская миромодель, воплощаясь в разных картинах мира, приводит не только к смысловому сходству, но и к семантическим отличиям. Так, у И.Жданова в сферу идеальной реальности включаются мотивы прошлого, памяти и детства (чего не было у А.Белого). Однако попадая в парадигму «идеальных» образов и мотивов, они начинают вести себя в соответствии с символической парадигматической логикой и вступать в разнообразные связи с ее элементами. Так, включение мотивов прошлого, памяти и детства в парадигму образов идеального мира приводит к тому, что эти ждановские мотивы начинают соотноситься с верхней сферой бытия и с сюжетом восхождения. Таким образом, пространственные оси структурируют авторские мотивы, встраивая их в определенную миромодель.

6. Другое важнейшее противопоставление, лежащее в основе поэтической семантики И.Жданова, - это оппозиция внешнего и внутреннего пространства, которая снимается за счет того, что эти типы пространств в стихотворениях Жданова перекрещиваются, порождая множество метафор.

7. И наконец, третья оппозиция, связывающая поэтику И.Жданова с поэтикой символистского типа, - это противопоставление микрокосма и макрокосма. Астральные образы И.Жданова соотносятся с человеческим измерением, а сам человек оказывается космической проекцией.



## § 2. Поэтика пространства и механизмы семантической медиации в лирике И.Жданова

В качестве основных семантических механизмов медиации, с помощью которых снимается противопоставление между разными уровнями поэтического космоса, И.Жданов использует метафору, сюжет восхождения-нисхождения и образы-медиаторы.

**Образы-медиаторы.** Внутри парадигмы ждановских медиальных образов можно выделить образы, связанные с природной сферой, и образы, соотносящиеся с культурным измерением.

**Образы-медиаторы (сфера природы).** Специфическая особенность медиации в ждановской поэзии заключается в том, что образы-медиаторы снимают не только те противопоставления, с которыми они связаны узуально, но и те оппозиции, к которым с точки зрения языкового опыта они не имеют отношения. Так, например, гора в лирике И.Жданова соединяет не только верхнее и нижнее пространства (как это было, например, в поэзии А.Белого), но и снимает противопоставление между внешним и внутренним типами пространства, прошлым и будущим. В результате такого многослойного наложения оппозиций различия между ними исчезают, и образуются метафорические переносы. Именно поэтому во многих стихотворениях И.Жданова присутствуют два способа нейтрализации пространственных противопоставлений: способ, связанный с медиальными образами, и метафорический.

Так, один из самых частотных образов-медиаторов – образ горы – практически всегда сопровождается рядом метафорических трансформаций. Его исключительная метафорогенность объясняется тем, что он имеет множество культурно-мифологических смыслов, которые И.Жданов вводит в свою поэзию. Тем не менее все эти смыслы сводятся к одному общему значению: гора соотносится с образом «запретного» мира, который находится «по ту сторону» видимой реальности, и соединяет его с миром земным. Именно поэтому гора трактуется И.Ждановым как «мировая ось», структурирующая пространство по вертикали. Ср.:

*Прыщут склоны перезрелой глиной,  
синева кристаллами сорит.*

*Дерево и тень его былинной  
невозможной бабочкой парит.*

*Оттого-то и гора прозрачна,  
словно духом возведенный скит.*

(«Прыщут склоны перезрелой глиной...»)

Семантика «горности» в текстах И.Жданова может расширяться – так возникают сложные метафоры, «расшифровать» которые можно зная только смысл «исходных» образов. Ср., например, метафорический образ «горных дней», который возникает за счет того, что семантика пространственности, явленная в образах гор, проецируется на непростраственные, временные

явления. «Горные дни» при этом соотносятся с ценностной вертикалью, которая в стихотворении выражается также в образах деревьев. Ср.:

*И не в изустной молитве,  
и не в учености книжной,  
словно надгробие детства,  
горные высятся дни -  
те, что отважно шумят  
и при этом стоят неподвижно,  
те, что подобны деревьям,  
но это совсем не они.*

(«И не в изустной молитве...»)

«Горная» мотивно-образная парадигма, связанная с символистскими миромоделирующими координатами, возникает и в стихотворении «Рук споткнувшейся Шамбалы взмах...», где появляется образ священной горы, Шамбалы. Семантическая связь гор и мотива сакральности базируется на идее о духовно-пространственном измерении мира, в котором горы маркируют космический центр – именно поэтому горы, появляющиеся в тексте стихотворения, оказываются святыми («Шамбала», «Аралат», «скифский курган»). Ср.:

*Рук споткнувшейся Шамбалы взмах,  
взмах отброшенной шторы -  
степь произносит влюбленное «ах»,  
и возникают горы.*

*Толкаясь локтями и воздух крестя  
щепотями жалающей соли -  
как будто взыграло в утробе дитя  
у пустопорожней неволи.  
Со дна ли степного всплывает наряд  
для хрупкой пасхальной скорлупки -  
отсюда виднее всего Аралат,  
он в клюве у тюркской голубки.*

(«Рук споткнувшейся Шамбалы взмах...»)

Семантика вертикальности, которая в поэзии И.Жданова часто соотносится с мотивами полета – восхождения – пути, в этом стихотворении как бы «рассеивается», что обуславливает специфику ждановской трактовки гор. Так, во-первых, одна из особенностей символического горного ландшафта у И.Жданова – его динамичность. У А.Белого горы были неподвижны, а подвижным оказывался сам герой-медиатор, который покорял вершины, возвращая миру его целостность. У И.Жданова же такой герой во многих стихотворениях отсутствует, зато предикативным признаком подвижности наделяются сами горные вершины, которые как бы «растут» в высоту<sup>436</sup>. Во-

---

<sup>436</sup> Эта динамичность указывает на специфику ждановской интерпретации мировой оси по сравнению с традиционной мифологией, где «<...> мировая ось должна быть неподвижной, 258

вторых, такое рассеивание семантики вертикальности порождает сложные метафоры, корректно интерпретировать которые можно только учитывая базовые ценностно-пространственные смыслы. Так в стихотворении появляется образ «стреноженного скифского кургана», как бы «остановленного» в своем движении. Ср.:

*Затем и подробен по-детски обман  
Пространства в предвечном итоге,  
что наспех стреноженный скифский курган  
всего лишь карьер у дороги.*

*Он вывел кочевье ковчега вовне  
из тьмы минерального теста.*

(«Рук споткнувшейся Шамбалы взмах...»)

На сакральность ждановских гор указывают и сопутствующие им христианские образы, которые в семиотическом пространстве стихотворения занимают ту же пространственную точку, что и горы. Ср.: «И ангел-хранитель, назначенный мне, / не сдвинется с этого места».

В стихотворении «Гора» разворачивается парадигма вертикальных образов, одним из элементов которой становится образ-символ горы, центрирующий земное пространство и связывающий его с верхней сферой неба. Этому иному небесному пространству противопоставлен образ Вавилонской башни, который в поэтической системе И.Жданова оказывается антиподом образов храма и гор: если храм и горы всегда соотносятся с верхней космической сферой, то Вавилонская башня парадоксальным образом воплощает в себе символику бездны и ада:

*Есть бремя связующих стен, и щит на вратах Царьграда,  
прообраз окна Петрова, сияет со всех сторон.*

*Но след вавилонской башни зияет беспомощностью ада  
и бродит, враждой и сварой пятная пути времен.*

(«Гора»)

Инфернальная символика Вавилонской башни знаменует в этом стихотворении неудачную попытку синтеза неба и земли – сугубо символистский мотив, появление которого как бы «встроено» в символистскую модель мира. Но онтологическая асимметрия в символизме предполагает невозможность гармоничного синтеза мира, поскольку небесное никогда полностью не сможет воплотиться в земном. Ср. у И.Жданова:

*Где неба привычного лик? Творцы вавилонской башни  
искали его вверху, не чаяли, как обрести,  
и метили с ним срастись, сравняться плотью всегдашней,  
а выпало растеряться, себя и его низвести.*

(«Гора»)

---

ее движение равнозначно трансформации и, в конечном счете, гибели мира» (Петрухин В.Я. «Перебранка» на мировом древе: к истокам славянского мифологического мотива // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М.Толстой. М.: Индрик, 1999. С. 340).

Эта неудачная попытка синтеза приводит к трагическому мотиву «разъятости» мироздания, которое теряет свой ценностный центр, воплощающийся в стихотворении в образах мировой оси, света, неба и полярной звезды:

*За горизонтом порой исчезает Медведица – это  
смещается ось Земли, вопрошают и тварь и дух:  
- Куда провалился знак, путеводный подросток света?  
- Где неба привычного лик, из каких вырастает прорух?  
(«Гора»)*

По принципу парадигматических смещений образ горы в этом тексте связывается с мотивами детства и памяти, а через них – с образом дома. Такая связь обуславливается тем, что дом в поэзии И.Жданова входит в вертикальную парадигму и часто, как храм и гора, является символом-посредником между двумя пластами бытия:

*Значит, и эта гора, честной землей объята,  
уходит в глубины земли, ищет потерянный дом.  
И, как битва, сверкает на ней роса под рукою брата,  
роса молодой травы, беспечный зеленый гром.  
(«Гора»)*

При этом гора как природный объект, противопоставляясь Вавилонской башне как объекту рукотворному, обеспечивает цельность мира, которая реализуется в мотиве подобия, тождества, фигурирующем в финале стихотворения:

*Тот, кто построил «ты» и стал для него подношьем,  
видит небесный лик сквозь толщу стен и времен.  
Брат идет по горам, становясь на тебя похожим  
все более и больней, чем ближе подходит он.  
(«Гора»)*

В семантическую парадигму образов-медиаторов, связанных с вертикальным членением космоса, у И.Жданова наряду с образом гор входит и образ дерева, который может прочитываться как ось мира или частная реализация мифологического образа мирового дерева. О правомерности такой трактовки говорит функция дерева в поэтическом мире И.Жданова – в этом образе всегда подчеркивается вертикальная направленность и его связь с небесным пространством, которое понимается поэтом как сфера «запредельного иного»:

*И был лишь тополь где-то в стороне,  
он был один запружен очертаньем,  
он поднимал над головой у всех  
порывистого шелеста причуду,  
дотягиваясь пальцами до слуха,  
как слог огня, пропавшего в огне.*

*Его превосходила глубина,  
он был внутри ее, как в оболочке,  
он выводил листву из берегов*

*и проносил на острие движенья  
куда-то вверх, куда не донестись  
ни страху, ни рассудку, ни покою.  
Где ночь переворачивала небо,  
одной звездой его обозначая.*

(«Так ночь пришла, сближая все вокруг...»)

Ср. также метафору «дерево-колона» в стихотворении «Я не лунатик, я ногами сплю...», где дерево (подобно образам гор) являет собой образ «застывшей динамики» движения вверх, что свидетельствует об общей инвариантной функции дерева и горы: «А я стою. Вокруг меня колонны - / Бирнамский лес, застывший на ходу». Связь горы и дерева включает последний в парадигму образов-медиаторов, и через эту семантическую включенность общий признак «сакральности», маркирующий центрирование мира, передается и древесным образам.

Эта же мифологическая космологическая семантика появляется и в стихотворении «Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий...», где жизнь человека соотносится с космической сферой бытия, с верхом мирового дерева. В соответствии с этим в стихотворении появляются образы, «приуроченные» к кроне мифологического дерева: снег, летающие насекомые, звезды, небосклон – а сама жизнь человека становится всего лишь «космической проекцией» на землю. Ср.:

*Мы входим в этот мир не прогибая воду,  
горящие огни, как стебли развода.  
Там звезды, как ручьи, текут по небосводу  
и тянется сквозь лед голодный гул дождя.*

*Пока слова и смех в беспечном разговоре -  
лишь повод для него, пока мы учим снег  
паденью с облаков, пока в древесном хоре,  
как лед, звенят иголки, пока вся жизнь навек  
вдруг входит в этот миг неведомой тоскою,  
и некуда идти, - что делать нам в плену  
морозной тишины и в том глухом покое  
безветренных лесов, клонящихся ко сну?*

(«Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий...»)

Еще одним образом, выступающим в статусе связующего звена, наряду с образами горы и дерева, в поэзии И.Жданова становится образ дождя. В тех стихотворениях И.Жданова, где «идет дождь», всегда подчеркивается вертикальное устройство мира. Так, в стихотворении «Дождя отвесная река...» образ дождя метафорически превращается в образ «отвесной реки», которая течет сверху вниз. Эта ключевая метафора стихотворения, обуславливающая всю его метафорическую систему, свидетельствует о том, что горизонталь и вертикаль здесь становятся эквивалентными, и эта семантическая эквивалентность не в последнюю очередь связывается с медиальным образом дождя. Целостное восприятие разных измерений пространства порождает в

стихотворении метафоры, которые связываются с подобными трансформациями. Ср.:

*Дождя отвесная река  
без берегов в пределах взгляда,  
впадая в шелест листопада,  
текла в изгибах ветерка.*

*Она текла издалека  
и останавливалась где-то.  
И, как в мелодию кларнета,  
в объем вступали облака.*  
(«Дождя отвесная река...»)

Специфика метафорики этого стихотворения обуславливается не только соединением разных уровней мироздания; дополнительным фактором, влияющим на порождение метафор, становится положение лирического наблюдателя в этой системе пространственных координат. Установка на целостное восприятие мира как космоса приводит к тому, что лирический наблюдатель как бы растворяется в символическом пейзаже и может одновременно оказываться в разных пространственных точках и даже выходить за свои «телесные» пределы. Именно поэтому многие метафоры оказываются «зримыми»: для того чтобы понять их суть, само явление нужно увидеть в неожиданном пространственном ракурсе. Ср., например:

*И лужи, полные водой,  
тянулись вверх, когда казалось,  
что никому не удавалось  
склоняться, плача, над собой.*  
(«Дождя отвесная река...»)

Лужи, «тянущиеся вверх» - «зрительная» метафора (это лужи, соединяющиеся с небом нитями дождя), появление которой обусловлено положением лирического взгляда: лирический наблюдатель здесь «смотрит» на картину дождя как бы вниз головой. оборот «склоняться, плача, над собой» также имеет «зрительную» подоплеку. Так, речь, возможно, идет об отражении человека в лужах дождя. Что касается метафоры «река дождя», то она также оказывается зрительной и может связываться с «вертикально-горизонтальными» трансформациями лирического взгляда.

В стихотворении «Поэма дождя» дождь также маркирует разрушение границы между двумя сферами мира, которое имеет свою «оптическую» мотивировку - «мир двоит в присутствии дождя». Так в стихотворении появляется излюбленный И.Ждановым мотив отражения, который здесь сопровождается образами души и вечности.

Семантическим механизмом слияния микро- и макрокосмоса в «Поэме дождя» выступает не только медиальный образ дождя, но весь тропеический строй текста: мир и человек сплетаются в неразделимом метафорическом единстве, что обуславливает появление семантически сложных, «сдвинутых» метафор. Ср., например, смысловое отождествление дыхания (души) и дождя:

«Тогда и приближается возможность немного задержать свое дыханье, / явившееся в образе дождя».

Это метафорическое отождествление разных частей мира приводит к тому, что многие непространственные категории и явления, относящиеся к душе поэта, получают пространственную семантику. Примечательно, что и в философско-эстетических работах А.Белого часто возникали подобные метафоры, когда внутренняя стихия души воплощалась в пространственных образах. Думается, что пространственное понимание непространственных явлений и процессов связано с установкой неклассической поэзии на изображение внешнего мира через призму души художника. Однако И.Жданов в данном случае эту установку интерпретирует по-своему, с метаметафорической точки зрения: не только мир изображается через призму души художника, но и сама душа обретает черты внешнего мира. Ср. выразительную метаметафору, обусловленную подобного рода «двойным» мировидением: «Как будто сопряженные движенья расторгнуты в безмолвном поединке: / отбрасывают тени не предметы, а мысли, извлеченные на свет».

Следующим образом-медиатором в поэтической семантике И.Жданова является образ луча. Как правило, луч является своеобразной осью, которая, центрируя мироздание, символически выражает идею света. Так, в стихотворении «В пустоту наугад обоюдоогромный...» возникает обычная для И.Жданова корреляция глубины и высоты, и лучу, создающему озеро, приписывается космогоническая функция. Ср.:

*В пустоту наугад обоюдоогромный  
вникнет луч напрямик и повиснет, застыв,  
и разломится вдруг, и из бездны разлома  
брызнет озера сильный и слитный порыв.  
(«В пустоту наугад обоюдоогромный...»)*

Появление озера описывается И.Ждановым в мифологических координатах, оно напоминает о начале времен. Космогонический ракурс приводит к тому, что лирическое пространство этого стихотворения - это пространство, как бы «застигнутое» в момент своего возникновения. При этом, как это было у А.Белого, космогония земли теснейшим образом связывается с космогонией внутреннего мира. Наложение этих двух мотивов обуславливает контаминацию внутреннего и внешнего миров: начало мира связывается с человеческим сердцем. Ср.:

*И тогда ты припомнишь, что миру начала  
нет во времени, если не в сердце оно,  
нет умерших и падших, кого б ни скрывало  
от морей и от бездн отрешенное дно.  
(«В пустоту наугад обоюдоогромный...»)*

В символистские координаты поэтического мира стихотворения вписывается и образ дороги, который, наряду с лучом, у И.Жданова входит в парадигму вертикальных образов-посредников. Дорога в этом стихотворении, как и гора, своим динамическим движением формирует космическое пространство мира, «перевоплощается» в него:

*Никого на дороге: ни мира, ни Бога –*

*только луч, и судьба преломиться ему,  
и движеньем своим образует дорога  
и пространство и миг, уходящий во тьму.*  
(«В пустоту наугад обоюдоогромный...»)

Рассмотренные нами образы-медиаторы (гора, дерево, дождь, гроза, луч) связываются с миром природы, которая трактуется И.Ждановым в символическом ключе: природа оказывается знаком-символом иной реальности. В этом плане все ждановские пейзажные зарисовки должны прочитываться как символические пейзажи, рисующие одновременно структуру души и мироздания. В стихотворениях такого рода обычно нет «действующего» лирического героя – он заменяется динамикой самих пейзажных образов, которые всегда подвижны (дождь идет, течет, как «отвесная река», горы и деревья рвутся ввысь, гроза бушует) – так эти образы проявляют свою медиальную функцию и практически в точном соответствии с символистской эстетикой и философией указывают-намекают на иные, истинные пространства, скрытые за миром видимого. Пейзажи такого рода обычны и для символистов (ср., например, пейзажные зарисовки А.Белого, анализируемые нами выше в указанном ключе).

**Образы-медиаторы (сфера культуры).** В лирике И.Жданова также присутствуют медиальные образы, связанные с миром культуры. Как правило, эти образы принадлежат к религиозной сфере (что вполне согласуется с их онтологической функцией). К указанной семантической парадигме относятся образы храма, креста, Богородицы, ковчега.

Образ храма появляется в стихотворении «Где сорок сороков», которое представляет крайне интересный вариант символистского двоемирия. Если у символистов два мира располагались в вертикальной плоскости, как это часто бывало и у И.Жданова, то в этом стихотворении вертикальное противопоставление-соположение разных миров заменяется их горизонтальным соотношением. Это приводит к интересному явлению: другая реальность, связанная с истинными ценностными координатами, как бы проступает через «слой» видимости. Такая горизонтальная соотношенность разных ценностно-пространственных сфер была характерна для симфоний А.Белого «Возврат» и «Симфония (2-я, драматическая)», где обыденный мир, пронизанный «токами соответствий», является всего лишь «проекцией» некоторого другого пространства. Проекции подобного рода и обуславливают архитектуру ждановского стихотворения, где в одной семантической плоскости смешиваются образы, принадлежащие к разным уровням мира, а звеном, которое соединяет в себе эти разные планы, становится образ храма:

*В гранильном воздухе стальных новостроек  
вдруг увидишь контур византийской розы –  
старинный купол, литой, один из  
сорока сороков с куста лепного,  
перенесенного сюда, на север.*  
(«Где сорок сороков»)

Казалось бы, что «контур византийской розы» - это сложная метафора храма, а сам отрывок представляет собой метафорическую зарисовку. Однако



храм, как это часто бывало у символистов, в стихотворении оказывается мировой осью, «горой», он связывается с небом и является, следовательно, одновременно медиальным образом (обеспечивающим связь земной и небесной сфер с включенностью в эту связь человека) и своеобразными «вратами» в иной мир. Этот другой мир коррелирует с мотивом преобразования пространства, где стоит храм - это не пространство «стальных новостроек», но загадочная древнерусская реальность:

*Он до сих пор пестуем речью.  
Как под водой, пузырится воздух –  
вся улица мреет в купольной давке,  
как будто куст с сорока сороками  
ушел под воду степной Каялы,  
и выдыхает гроздь маковок,  
и омывается слезой чистой.*

*Широко разбрелись берега Каялы  
до самых крайних рубежей державы  
и переполнились водами Волги,  
сплелись струи Дона с Амуром,  
не преломились хребтом Урала,  
как Млечный Путь, озаряя небо.  
(«Где сорок сороков»)*

Архитектурная тематика этого стихотворения роднит его с акмеистическими стихами. Однако, думается, что его пространственные координаты связаны все-таки с символистской моделью мира, так как храм трактуется И.Ждановым не только в культурно-историческом ключе (как архитектурное сооружение), но и в сакрально-символическом – как это было у символистов.

Сакральное пространство возникает и в стихотворении «Оранта», на что указывает само название текста. Оранта – это один из основных типов изображения Богородицы, представляющий Её с поднятыми и раскинутыми в стороны руками, раскрытыми ладонями наружу, то есть в традиционном жесте заступнической молитвы. Образ Богородицы в своей заступнической ипостаси в этом стихотворении выступает как образ-посредник между небом и землей (что не противоречит его христианской трактовке<sup>437</sup>). Отсюда космические «приметы» этого образа, связанные с небесно-астральными сферами («небо», «кубические облака», «верхняя вода <...> бытия»). Сам же лирический сюжет стихотворения – это сюжет всепрощения, которое здесь понимается И.Ждановым в экзистенциально-онтологическом ракурсе: всепрощение обозначает примирение небесного и земного начал. Примечательно, что на этот

---

<sup>437</sup> Такая трактовка образа Богородицы типологически родственна символистскому восприятию Богородицы. Так, например, Вяч. Иванов «видел в Богородице онтологический принцип Вселенной и совершеннейшее воплощение Божьего Промысла» (Dudek A. Поэтическая мариалогия Вячеслава Иванова // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. Warszawa, 1993. С. 41).

базовый символистский мотив накладываются сугубо ждановские мотивы: всепрощение связывается с памятью и прошлым (это семантическая связка является константой поэтической семантики И.Жданова). Ср.:

*Матерь скорбящая, Память, ты - вечное отраженье  
на гневной трубе Архангела, надежда на всепрощенье.  
Развяжешь верхнюю воду камерных длин бытия –  
на Покрова вернется тополиная свадьба твоя.*

*Шепот ночной трубы на свету обратится в слово,  
сфера прошелестит смальтой древесной славы,  
кубических облаков преобразится взвесь.*

*Миру простится гнет. Небу простится высь.*

(«Оранта»)

Верхняя, сакральная сфера мироздания часто соотносится в лирике И.Жданова с мотивом распятия. Эта христианская контаминация образов приводит к тому, что в связку «небо-распятие» включается и мотив воскресения. Связь неба и распятия наглядно представлена в стихотворении «Море, что зажато в клювах птиц, - дождь...», которое построено на системе метафорических соотнесений, где одно из главных «соответствий» связывается с образом-символом креста. Ср.:

*Море, что зажато в клювах птиц, - дождь.*

*Небо, помещенное в звезду, - ночь.*

*Дерева невыполнимый жест - вихрь.*

*Душами разорванный квадрат - крест,  
черный от серебряных заноз - крест.*

*Музыки спиральный лабиринт - диск,  
дерева идущего на крест, - срез.*

<...>

*И копится железо для иглы,  
и проволоку тянут для гвоздя,  
стиливают дерево на крест.*

*Дерева срывающийся жест - лист.*

*Небо, развернувшее звезду, - свет.*

*Небо, разрывающее нас, - крест.*

(«Море, что зажато в клювах птиц, - дождь...»)

Семантика символа креста здесь оказывается размытой, в смысловое поле этого образа включаются семантические поля дерева и неба – что вполне естественно, с учетом контекстуального соотнесения этих двух символов в поэтической системе И.Жданова (дерево часто выступает как мировая ось и является, таким образом, «медиатором» между небесной и земной сферами). Кроме того, эта символическая корреляция обусловлена самим христианским мотивом распятия. В результате пересечения смысловых полей ключевых

символов стихотворения, их наложения друг на друга, каждое из этих «осевых» слов теряет свое конкретное значение. Возникает ощущение, что И.Жданов как бы «тасует семы» этих образов, в результате чего значения одного символа вдруг оказываются значениями другого. Именно такая «перетасовка сем» оказывается главным метафорообразующим механизмом этого (и многих других) стихотворений И.Жданова.

В стихотворении «На Новый год» пространственная модель выражается метафорически в уподоблении наступающего Нового года – космическому ковчегу. Здесь возникает традиционная для символизма художественная установка, связанная с пространственным пониманием непространственных явлений. Следует отметить, что такое понимание времени было характерно для древних культур, где год также часто предстал в образе столба, который соотносился с инвариантом мирового дерева, соединяющего все уровни Вселенной. У И.Жданова в стихотворении также возникает образ иерархически выстроенного бытия, в этом смысле ковчег, коррелируя с инвариантом мировой оси, может входить в парадигму образов-медиаторов ждановской поэзии. Думается, что образ мирового дерева здесь оказывается искомым загадываемым объектом, а сам ковчег есть его метафорическое обозначение. Так, в стихотворении совершенно отчетливо, в соответствии с мифологической семантикой образа мирового дерева, происходит троичное деление ковчеха мироздания на уровни, при этом верхний уровень связывается с плодами, средний - со всходами, а нижний - со снегом.

*Вооруженный четверней сезонов,  
сияющих как ярусы ковчеха,  
всплывает год под шорохом кометы,  
бросающей тигрины следы.*

*И мы вступаем на помост вседневный:  
мы нижний ярус отведем для снега,  
второй засеет, третий даст нам всходы,  
а на последнем будем ждать плоды.*

(«На Новый год»)

Образ ковчеха в стихотворении сопоставляется с образом человеческой души – такое соположение микро- и макрокосма обычное явление для символистской семантики. При этом граница между этими уровнями, как это было и у символистов, оказывается проницаемой, и космическая сфера соединяется со сферой душевного мира в акте метафорического соотнесения. Так в стихотворении появляется традиционная метафора солнца-души:

*Смерть подражает очертаньям жизни,  
и речь в проказу вбита запятыми,  
и непривычно видеть эти тени  
от внутреннего солнца в нас самих.*

(«На Новый год»)

Однако И.Жданов эту метафору усложняет, накладывая на нее еще ряд метафорических соответствий, связанных с инверсиями внешнего и

внутреннего пространства: «А что, когда и я - всего лишь проблеск / глазного дна, куда своим коленом / так давит свет...» («На Новый год»).

**«Зеркальная» семантика.** Особняком в лирике И.Жданова стоит образ зеркала, который может пониматься не только как единица мотивно-образной системы его поэзии, но как принцип выстраивания поэтической семантики в целом. И в самом деле, метафорическую взаимообратимость всех явлений поэтического космоса И.Жданова можно уподобить бесконечному зеркальному коридору; и, может быть, поэтому зеркало занимает такое важное место в ждановской поэзии. Медиальные функции зеркала у И.Жданова, как и у символистов, связаны с бинарной организацией пространства<sup>438</sup> и соотносятся с трактовкой этого образа в мифологии, где зеркало «воспринимается прежде всего как граница между земным и потусторонним миром <...>»<sup>439</sup>.

Однако в поэзии И.Жданова зеркало также входит в авторскую систему смысловых связей – с образами портрета, фотографии, зеркальной глади воды, небом, вечностью – и соотносится с сюжетом погружения (который может рассматриваться как своеобразный вариант символистского нисхождения).

В стихотворении «Портрет отца» зеркало моделирует «виртуальный» мир вечности («бездны седой»), которая таится под покровом видимого бытия, и связывается с водными мотивами, глубиной, тяжестью и астральными образами:

*И зеркало вспашут. И раннее детство  
вернется к отцу, не заметив его,  
по скошенным травам прямого наследства,  
по желтому полю пути своего.*

<...>

*А там, за окном, комнатенка худая,  
и маковым громом на тронном полу  
играет младенец, и бездна седая  
сухими кустами томится в углу.*

<...>

*Прояснится зеркало, зная, что где-то  
плывет глубина по осенней воде,  
и тяжесть течет, омывая предметы,  
и свет не куется на дальней звезде.*

(«Портрет отца»)

Зеркало здесь соединяет не только два пространства, как это было в символистском дискурсе, но и два времени: прошлое и настоящее. Таким

---

<sup>438</sup> О зеркале в поэзии см.: Минц З.Г., Обатнин Г. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч.Иванова // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. 123-129; Минц З.Г. Зеркало у русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство-СПб, 2004. С. 129-131; Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Учен. Зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 831. (Труды по знаковым системам XXII). С. 6-24.

<sup>439</sup> Толстая С.М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор. Верования, текст, ритуал. М.: Наука, 1994. С. 112.

образом, здесь в очередной раз проявляется метафорическое смещение связующей функции образа-медиатора, в связи с чем ждановская трактовка зеркала напоминает трактовку этого образа-символа в одноименном фильме Андрея Тарковского, где зеркало становится символом человеческой памяти и сознания. Поэтому вполне закономерно, что в зеркальную парадигму стихотворения включаются образы портрета и фотографии, которые становятся знаками личной памяти. Связь портрета, фотографии и зеркала осуществляется через мотивы отражения и изображения, которые, в свою очередь, соотносятся с иной реальностью (ср. в связи с этим название сборника стихов И.Жданова «Фоторобот запретного мира»).

На связь поэтики этого стихотворения с символистской поэтикой указывает ряд метаметафор, когда свойства метафоризируемых и метафоризирующих объектов, как и у К.Кедрова, семантически скрещиваются. Выше мы указали на то, что эти «обоюдные метафоры» по своей сути есть не что иное, как символы, доведенные до своего семантического предела. И в самом деле, одна из главных особенностей символа – как полагали сами теоретики-символисты – заключается в соединении разных уровней реальности. Однако у поэтов-символистов это соединение базировалось на соположении разных образов, которые достаточно строго *лексически* отграничивались друг от друга. В метаметафорах И.Жданова это соединение достигает своего «смыслового апогея»: разные семантические пласты перекрещиваются на глубинном уровне, за счет чего достигается их полное смысловое взаимоотражение, приводящее к нарушению обычного «синтаксиса» мира.

Архаическая суть таких метаметафор, которая рассматривалась нами выше, приводит к тому, что в сам метаметафорический текст может включаться логика партиципации: если две сферы бытия – в данном случае искусственная (зеркало) и естественная (мир) – тождественны, то на одну сферу можно воздействовать через манипуляции с другой. Именно поэтому зеркало, которое отражает поле, можно «вспахать», а сожжение фотографии знаменует распад мира, который она отражает:

*И мак погремушкой ударит по раме  
и камешком чиркнет, и вспыхнет она  
и гладь фотоснимка сырыми пластами,  
как желтое поле, развалит до дна.*  
(«Портрет отца»)

В стихотворении «Пустая телега уже позади...» появляются зеркальные мотивы, связанные с образами воды и неба. Семантическая пара «небо – вода», выражающая более общую оппозицию «высота – глубина», является одним из смысловых концептов поэтики символистов, который трактуется в аспекте соединения верхней и нижней бездн бытия (ср. этот частотный мотив в теоретических работах А.Белого). Но если у символистов это соединение рассматривалось в онтологическом ракурсе, как знак символического единства мира, то у И.Жданова «герменевтический горизонт» сужается, и «поверх» «космических» смыслов в стихотворении возникает тема памяти и прошлого,

которое в таком контексте трактуется как иной мир, идеальный и недостижимый. Ср.:

*А там, за телегой, к себе самому  
буланое детство уходит во тьму,  
где бродит табун вверх ногами  
и плачет кобыла в метельном дыму,  
к тебе прикасаясь губами.*

*Небесный табун шелестит, как вода,  
с рассветом приблизятся горы, когда  
трава в небесах закружится  
и тихо над миром повиснет звезда  
со лба молодой кобылицы.*

(«Пустая телега уже позади...»)

Метафорика и весь образный строй этого стихотворения, как и во многих других текстах И.Жданова, тесно связывается со структурой его пространственной модели, которая в данном случае базируется на разделении-соположении неба и водной глади. Это соположение, знаменующее снятие оппозиции «глубина – высота», приводит к тому, что образы стихотворения дwoятся: звезда на лбу молодой кобылицы одновременно прочитывается и как метка на лбу лошади, и как небесная звезда; горы и трава могут трактоваться и как элемент земного пейзажа, и как облака. Таким образом, ключевые символы этого текста, в силу того, что их семантическая поливалентность позволяет отнести их к разным пространственным пластам, выполняют связующую функцию и на смысловом уровне обеспечивают символическое единство мира.

В стихотворении «Портрет» иная реальность представлена в образах портрета и зеркала, которые в семантической системе И.Жданова функционально равнозначны. Зеркало как «врата в иную реальность» соотносится с образом застывшей вечности, тайной и мотивом неподвижного статичного мира, не поддающегося временным изменениям. Все это формирует семантический сюжет стихотворения – погружение в зеркало (которое на этот раз функционально связывается с водными образами) и обретение истинной реальности в отражении. Ср.:

*Ты падаешь в зеркало, в чистый,  
в его неразгаданный лоск.  
На дне его ил серебристый,  
как лед размягченный, как воск.*  
(«Портрет»)

Это иное, зеркально-водное пространство наполняется сакральными смыслами и соотносится с мотивом покоя и образом храма, входящим в «вертикальную» семантическую парадигму:

*Искрящийся ветер, пережитый,  
навек перестроенный в храм.  
И вечный покой Афродиты  
незримо присутствует там.*  
(«Портрет»)

Погружение в иную реальность сопровождается платонически-символистским мотивом прапамяти души и внутренним ощущением героини своей экзистенциальной отчужденности этому странному миру:

*Ты вспомнишь: ты чья-то невеста,  
чужая в столь зыбком краю.  
И красное марево жеста  
окутает руку твою.*

(«Портрет»)

Этот же семантический сюжет погружения на дно обнаруживается в стихотворении «Душа проснется, и тогда...». Здесь он соотносится с обретением желаемой цельности и своего истинного «я» (вариант мотива двойничества, который часто связывается с образом воды и мотивом отражения).

В стихотворении, посвященном памяти сестры, образ иного бытия снова соотносится с мотивами прошлого, отражения и воды. Иной мир в этом стихотворении – это «область неразменного владенья» и «облаков пернатая вода», это застывший мир вечности, на который лирический герой смотрит как бы сквозь водную толщу времени... И все реалии обыденности (мелок, пустая доска, буквы, начертанные на ней) вдруг начинают трансформироваться в символы иной реальности, которая как бы проглядывает через них. Ср.:

*Как была учительницей в школе,  
так с тех пор мелок в ее руке  
троеперстием горит на воле,  
что-то пишет на пустой доске.*

*То ли буквы непонятны, то ли  
нестерпим для глаза их размах:  
остается красный ветер в поле,  
имя розы на его губах.*

(«Область неразменного владенья...»)

Это семантическое соединение двух пластов мира, обусловленное самой логикой символа, в стихотворении связывается с образом *символа как такового*, который И.Жданов трактует в античном духе, как разломленную дощечку с письменами, части которой люди соединяли при встрече<sup>440</sup>:

*И в разломе символа-святыни  
узнается зубчатый лесок:  
то ли мел крошится, то ли иней,  
то ли звезды падают в песок.*

*Ты из тех пока что незнакомок,*

---

<sup>440</sup> С.С.Аверинцев пишет, что символом «назывались у древних греков подходящие друг к другу по линии облома осколки одной пластинки, складывая которые, опознавали друг друга люди, связанные союзом наследственной дружбы» (Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 386).

*для которых я неразличим.*

*У меня в руке другой обломок –*

*мы при встрече их соединим.*

(«Область неразменного владенья...»)

Поэтому неслучайны здесь аллюзии на творчество А.Блока (незнакомка и падающая звезда), где сюжет соединения вечного и временного в разных мотивно-образных воплощениях был доминантным. В таком «двойном» контексте буквы, которые чертит лирическая героиня на доске, получают совершенно иное значение: семантические поля символа как дощечки и школьной доски перекрещиваются, что дает символистское приращение значений и заставляет увидеть в обычных вещах их сущностный смысл.

**Лирический сюжет, герой и метафора как средства семантической медиации.** В поэзии И.Жданова появляется традиционный для символизма тип лирического героя, который связан с мотивами пути-восхождения и вертикальным устройством мироздания.

**Сюжет восхождения и герой-проводник.** Если у А.Белого сюжет восхождения дается в чистом виде, что позволяет ему моделировать множество разнообразных ситуаций, то у И.Жданова он закреплен за отдельной «семантической территорией» - большей частью он соотносится с мотивом вдохновения и поэтического творчества.

Лирический сюжет восхождения на гору возникает в программном И.Жданова стихотворении «До слова», где через него преодолевается пространственная бинарность. Этот «сюжет» появляется во множестве статей и стихотворений А.Белого. В первом случае он выполняет аллегорическую функцию и, как правило, соотносится с мотивом знания, которое организует мир. Во втором случае, в лирике, восхождение на вершину моделирует ситуацию теургического возвращения космосу его изначального единства через принесение жертвы (ср. стихотворение «Возмездие»).

У И.Жданова эта общая семиотическая модель воссоздает протекание творческого процесса (недаром само стихотворение называется «До слова»). Но все же структурное сходство этих моделей очевидно: как у А.Белого в пространственных координатах разворачиваются сугубо непространственные процессы, так и у И.Жданова сюжет рождения слова связывается с пространством, соотносясь с мотивом покорения вершины. При этом в обоих случаях пространство бытия, с одной стороны, предстает как неоднородное, разделенное по вертикали на два страта; а с другой стороны, эта внутренняя неоднородность «снимается» за счет введения в эту систему героя-медиатора.

В стихотворении «Мастер» восхождение также связывается с символистской концепцией творчества и образом художника, который понимается как «проводник между мирами». В акте творчества он соединяет разные сферы реальности, что обуславливает появление в стихотворении мотива сакральности творчества, которое понимается как творение иной природы. Именно поэтому творческий процесс связывается И.Ждановым с мотивом пути в верхние сферы, которые соотносятся со звездными пространствами:



*Он замолчал и сумрак оглядел,  
как гуртоправ, избавясь от наитья.  
Как стеклодув, прощупал перекрытья.  
И храм стоял, и цветоносил мел.*

*Он уходил, незрим и невесом,  
но тверже камня и теплее твари,  
и пестрота живородящей хмари  
его накрыла картой хромосом.*

<...>

*И небеса, разгоряченный дых,  
ты приподнял, как никель испарений.  
Вчера туман с веревок бельевых  
сносил кругами граммофонной лени  
твой березняк на ножницы портних.*  
(«Мастер»)

Мотив двойственности в этом стихотворении характеризует не только мироздание в целом, но оказывается «онтологическим» атрибутом и самого мастера-художника, который одновременно связан со «скорлупой» тела и бессмертной душой. Поэтому выход в иные сферы, «путь» художника, трактуется не только как преодоление разорванности мироздания, но и как победа над собственной телесностью:

*Так облекла литая скорлупа  
его бессмертный выдох, что казалось -  
внутри его уже не начиналась  
и не кончалась звездная толпа.*

*Вокруг него вздувались фонари,  
в шарах стеклянных музыка летела,  
пускал тромбон цветные пузыри,  
и раздавалось где-то то и дело:  
...я ...задыхаюсь ... душно ...отвори...*  
(«Мастер»)

Типологическое сходство лирического героя-пророка А.Белого и «мастера» И.Жданова очевидно. Другое дело, что у позднего А.Белого концепция преодоления телесности на уровне картины мира была связана с теургическо-антропософским кодом, что, однако, не отменяет типологической общности этих двух образов.

Стихотворение «Клятва» построено на символистских семантических схемах, связанных с онтологической двойственностью и мотивом пути-восхождения, который интерпретируется как попытка вернуть утраченную целостность душе и миру. Верхняя сфера бытия традиционно представлена через астральные образы звезды, неба, зари, света; нижняя сфера соотносится с бытом. Посредником между мирами оказывается поэт, чей путь связан с парадигмой вертикальных образов, характерных для символистской поэзии: дым, поднимающийся вверх; храм, пар, луч.

В эту структуру вполне закономерно вписывается мотив полета - восхождения, который в стихотворении является метафорой вдохновения, понимаемого в символистском ключе как преодоление разъятого мирового пространства. Примечательно, что преодоление пространственной границы связывается с трансформацией своей телесной оболочки (структурно подобные мотивы были характерны также и для поэтики А.Белого, где человеческая телесность преодолевалась через выявление логосной природы личности).

Однако лирический сюжет воплощения, как это часто бывает у символистов, заканчивается трагически, и герой не достигает состояния желаемой целостности – этому препятствует базовая установка символистской модели мира: онтологическая асимметрия, связанная с невозможностью воплотить абсолютное небесное начало в относительном земном бытии. Именно поэтому у И.Жданова жертва оказывается ложью, а герой, отчуждаясь от «настоящего себя», остается в трагической пустоте:

*Все, чем ты безупречен и чем ты исконно цел, -  
материнский уют или внятной дружбы привет, -  
в чем твой ангел-хранитель себя воплотить сумел,  
в чем условий размена не ищут и там их нет,*

*ты кладезь на весы, ибо жертва твоя – как ложь  
и направлена к цели желанной, чему взамен  
ты низверг в уравнение правду, какой живешь,  
с молчаливой уступкой доступных и пошлых цен.*

*И соблазном полета тебя с головой накрыв,  
невесомость ломает тебя, как державный гнет –  
под печать воровскую ты спрятал чужой порыв,  
под чужое ребро – бесконечного сердца ход.*

*И при слове клятвы ты знаешь, чему в залог  
ты себя отдаешь, перед чем ты, как жертва, строг.  
От владений твоих остается один замок,  
да и тот без ключа. Остальное ушло в песок.*  
(«Клятва»)

Вертикально организованное пространство появляется в стихотворении «Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...», где возникает мотив пути на небо, который превращается в библейский образ «горящего столпа»:

*Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь, -  
скол золотых времен, сторож игры и толп,  
но из-под ног твоих он вырывает путь  
и отсылает вверх, чтобы горел как столб.*  
(«Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...»)

Примечательно, что путь, как часто это было и в лирике А.Белого, соотносится с мотивом крестной смерти, которая является залогом нового воскресения. Таким образом, семантическая связка «вертикальный путь -

крестная смерть – бинарное пространство» у И.Жданова получает типологическое обоснование в символистской поэзии. Ср.:

*Я не блудил, как вор, воли своей не крал,  
душу не проливал, словно в песок вино,  
но подступает стыд, чтобы я только знал:  
то, что снаружи крест, то изнутри окно.*

(«Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...»)

В эту связку в соответствии с символистской поэтической семантикой включается образ света, который у символистов, как и у И.Жданова, соотносится с божественным началом:

*Не разобьешь в щепу то, что нельзя унять,  
и незнакомый свет взгляд опыляет твой,  
и по корням цветов гонит и гонит вспять  
цвет золотых времен будущих пред тобой.*

(«Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...»)

В финале стихотворения возникает мотив пространственного синтеза, в котором между тезой неба и антитезой земли снимаются все противопоставления. Так появляется величественная картина мироздания, где человек вписан в онтологические небесные координаты:

*Ближе, чем кровь, луна каждому из землян,  
и по числу людей множится лунный род.  
Видишь: над головой улиц или полян  
лунных пейзажей клин поднят, как в перелет.*

(«Камень плывет в земле, здесь или где-нибудь...»)

Стихотворение «Восхождение» является своеобразной семантической матрицей, где сконцентрированы все основные мотивы и образы, связанные с поэтикой символистского пространственной модели. Герой, действующий в таких символических пространственных координатах, вполне закономерно оказывается проводником иной (божественной?) воли. И в данном случае герой – это еще один образ-медиатор, скрепляющий два уровня космоса. Поэтому путь его восхождения – это путь приобщения к сакральным ценностям бытия:

*Это твоё восхождение, в котором возник  
облик горы, превозмогшей себя навсегда.  
Стало быть, есть воскресенье, и ты - проводник  
гнева и силы, не ищущих цели стыда.*

(«Восхождение»)

Своеобразной модификацией символистского сюжета возврата является стихотворение И.Жданова «Возвращение». Здесь в очередной раз появляется смешение двух пространственных сфер, которое на семантическом уровне выражается в «нарушенной синтагматике», ведущей к сюрреалистической картине. Однако в этом сюрреалистическом нагромождении образов можно обнаружить логику символистского мировоззренческого сюжета, связанного с противопоставлением двух космических сфер и мотивом пути-полета, который здесь соотносится с образами дома и блудного сына.

*Это на слабый стук, переболевший в нем,  
окна вспыхнули разом предубежденным жаром,*

*и как будто сразу взлетел над крышей дом,  
деревянную плоть оставляя задаром.*

(«Возвращение»)

Примечателен смысловой изоморфизм этих образов, который восходит к древнему мифологическому соответствию дома и человеческого тела. В связи с этим мотив возврата, который здесь проецируется на библейский сюжет возвращения блудного сына, претерпевает символические трансформации: не только блудный сын возвращается домой, но и дом ожидает блудного сына – поскольку с точки зрения мифопоэтической логики дом и человек – это единое целое. Эта нерасторжимая связь «запредельного» дома и человека реализуется на семантическом уровне через смешение двух рядов признаков: дом наделяется человеческими атрибутами, как бы «очеловечивается» и оказывается живым существом (ср., например, такую метафору, как «позолочен по локоть»).

Именно поэтому возвращение в этом стихотворении трактуется как поиск своей целостности, который сопровождается мотивом воскресения и обретения прошлого. Так, смысловая связка «прошлое – воскресение – истинная реальность» - одно из устойчивых соответствий в картине мира И.Жданова – здесь обретает новое воплощение, проецируясь на сюжет возврата. Сам же образ дома здесь трактуется символически, поэтому и возвращение должно интерпретироваться в метафизических координатах (что подчеркивается библейскими аллюзиями): дом и путь как бы вырываются из «череды событий» и оказываются «трансцендентными» этому миру:

*Благословен, чей путь ясен и прост с утра,  
кто не теряет затылком своим из виду  
цель возвращенья и облаков номера  
помнит среди примет, знавших его обиду!  
Что воскресенье? - это такой зазор,  
место, где места нет, что-то из тех укрытий,  
что и ножны для рек или стойла для гор,  
вырванных навсегда из череды событий.  
Знать бы, в каком краю будет поставлен дом  
тот же, каким он был при роковом уходе,  
можно было б к нему перенести тайком  
то, что растратить нельзя в нежити и свободе.*

(«Возвращение»)

**Метафора как средство семантической медиации.** Метафора в лирике И.Жданова является не только «главным» тропом, но и основным семантическим механизмом снятия разных пространственных оппозиций, что функционально приближает ее к символу. Так, с помощью системы метафорических соответствий в ждановских стихотворениях нейтрализуются противопоставления между микро- и макрокосмосом, внешним и внутренним пространством, онтологической вертикалью и горизонталью. В некоторых случаях метафоризируется сам облик лирического героя-медиатора, который, как это было и в символизме, совмещает в себе признаки небесного и земного пространств.

В стихотворении «Солнце» через ряд метафорических «корреспонденций» снимается противопоставление космоса и человека. Это снятие метафорически осуществляется через сопоставление человека и солнца: уход солнца с небосклона, наступление ночи сопровождается превращением самого человека в солнце. Это превращение дается в стихотворении через сложную метафору, где лучи солнца соотносятся с линиями руки, а солнечный закат («сгорание солнца») коррелирует с мотивом «жить дотла». Это символическое соответствие (заставляющее, между прочим, вспомнить символистский призыв «Будем как солнце»), обуславливая взаимопроникновение астрального и человеческого пространств, приводит к тому, что человеческое проецируется на космическое, а космическое наделяется ценностными смыслами, связанными с человеческим миром:

*И солнце стянется зенитом, и станет звездным волокном,  
И остывающим гранитом под каждым высохнет окном,  
Чтоб ночью с правильных ладоней кривые линии сошли  
И отделили в полутоне земное небо от земли,  
Чтоб, пережив себя, сроднились и, приготовясь жить дотла,  
Они в одну соединились для сбора света и тепла.  
(«Солнце»)*

Соединение микро- и макропространств является семантическим сюжетом стихотворения «Запомнил я цветные сны шмеля...», где образы неба и земли метафорически интериоризируются и оказываются включенными в пространство души, что подчеркивается приемом параллелизма в предпоследней строфе. Ср.:

*Так тучи пробегают по лицу,  
Так небо приближается к концу.*

*Оно уже дописано во мне,  
Оставьте меня с ним наедине.  
(«Запомнил я цветные сны шмеля...»)*

При этом метафора оказывается главным приемом такой интериоризации. Однако установка на понимание мира как символа, «единораздельной цельности» заставляет И.Жданова соотносить не только пространство души и космоса, но и связывать в акте метафорического сравнения природный и человеческий миры. Так простор степей оказывается «детским мячом», город – трехмерной горой, а ковыль оказывается метафорой толпы. Главная особенность такого метафорического сравнения заключается в том, что разные планы метафоры взаимоотождествляются, поэтому становится невозможным выделить означающее и означаемое метафорического знака: непонятно, о чем в стихотворении идет речь, то ли о городе, который сравнивается со степью, то ли о степи, на которую проецируются городские реалии. Эта особенность метаметафорического художественного взгляда обусловлена символистской установкой на полное отождествление разных уровней бытия. Семантическое отождествление же, в свою очередь, на уровне мифопоэтического кода соотносимо с древней мифологической логикой, которая

не предполагает различия в метафоре традиционных для литературы нового времени планов.

Метафорическое взаимопроникновение двух типов пространств (природного и городского) сопровождается в этом стихотворении традиционным для И.Жданова мотивом «сращения» человека и мира, которое развертывается в целой цепи метафорических соотнесений: в сердце человека «вживлены» путы весны, оно связывается со светом (который в поэтической семантике И.Жданова всегда соотносится с космическим началом), а сам человек «втянут» в танец мира:

*И путами весны, вживленными в сердца,  
ты связан по рукам - не шевелись, не тронь.  
Всей пятернею чувств и масками лица  
ты втянут в танец их, и дышишь, как огонь.*

*И стоит только взмах поднять над головой,  
из лопнувших сердец прольется плач и свет.  
И детский мяч в песок уйдет перед тобой.  
И черная фольга покроет каждый след.  
(«Не степь, а детский мяч, поросший ковылем»)*

Наличие подобных «обоюдных тропов» приводит к появлению в лирике И.Жданова символистских метафор-загадок, которые являются самыми энигматичными точками ждановской поэтической семантики. Так, архитектура стихотворения «Гроза» «держится» именно на таких «загадочных» метафорах.

Гроза связывается с вертикалью бытия, которая в ждановском тексте реализуется в целой парадигме образов - это и сам образ молнии, которая, метафорически воплощаясь в образе коня, «бросается на шалаш», и столб огня, и нити, протянутые из жил... Сама же ситуация грозы, как и у А.Белого в стихотворении «Битва» и цикле «Поединок», моделирует некую битву, войну («Чья это битва?») и осмысливается в мифологическом ключе, что приводит к тому, что «грозовые» стихотворения строятся как сложные метафорические загадки: у А.Белого ситуация грозы моделируется через ситуацию битвы великанов, а у Жданова разбушевавшаяся стихия предстает в образе коня:

*Его убили здесь когда-то. На лугу,  
на мартовском снегу, разбрасывая ноги,  
упал он в сумерках, смятенье и тревоге,  
на радость человеку и врагу.  
(«Гроза»)*

Это стихотворение является одним из вариантов символистских загадок-метафор, которые базируются на сопоставлении разных пространственных сфер мироздания<sup>441</sup>. Здесь это сопоставление, обретая свой конкретный

---

<sup>441</sup> Такого рода «загадки-метафоры» у Жданова являются не просто бессмысленной словесной игрой, но достаточно строго выстроенными образами, которые подлежат разгадыванию-интерпретации. Примечательно, что сам Жданов выпустил своего рода

мифологический смысл, разыгрывает драму грозы, которая есть «мечь» убитого коня. Общая структура ждановских загадок традиционна: «загадка может рассматриваться как своего рода общее высказывание, содержащее только рему <...>, а тема <...> подлежит отгадыванию»<sup>442</sup>. Тема в данном случае должна быть эксплицирована читателем, трактуя стихотворение. При этом сама загадка связывается с семантическими отношениями, выстраиваемыми внутри картины мира<sup>443</sup>.

Н.Александров, описывая смысловую систему ждановской поэзии, указывает на такие «энигматические» точки, связанные с предельной метафоризацией художественного мира И.Жданова: «Вначале Жданов называет стога соломы, как бы раскладывая этот образ надвое, “стогами забальзамированных сил” и “соломой остановленного тленья”. А далее, отталкиваясь от сказанного, снабдив читателя подсказкой, позволяет себе уже просто написать “флаконы с усыпленным бытием”, то есть те же самые стога, но в силу иного изображения, хотя продолжающего начальные ассоциации, они воспринимаются как нечто новое и неожиданное»<sup>444</sup>.

Все это указывает на отличие ждановских метафор-загадок от подобных стихотворений А.Белого: их семантика оказывается еще более размытой. Если у А.Белого на лексическом уровне мы могли четко разделить несколько бытийно-пространственных пластов, которые участвуют в создании загадки, то у И.Жданова такое разграничение становится проблематичным: семантика разных уровней настолько срастается, что эта слитность теперь реализуется не просто в мене элементов (парадигматический уровень поэтического языка), но в том, что эти разные семантические пласты как бы проникают друг в друга, что приводит к порождению сложных метафор, в которых органически

---

комментарии к своим стихотворениям (см.: Жданов И., Шатуновский М. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова. М.: Изд-во ун-та истории культур, 1997). «Когда читаешь объяснения, ради которых и издана эта книжка, - пишет рецензент издания, - то начинаешь понимать очевидную истину: хорошая поэзия отличается от графоманства, в частности, тем, что “разматывается”, имеет четкую структуру, где под каждым “словесным наворотом” кроется конкретный объект или мысль» (Арабов Ю. И. Жданов, М. Шатуновский. Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова // Знамя. 1998. №5: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru:8080/znamia/1998/5/rec3.html>). Ср. также: «<...> в поэзии Жданова внешняя фантастичность преобразований обладает четко выраженной внутренней мотивировкой» (Даенин Е. Лирика, метафизика и пейзаж // Новое время. 2006. № 17. С. 41).

<sup>442</sup> Головачева А.В. Некоторые аспекты отражения картины мира в текстах загадок // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики. С. 121.

<sup>443</sup> Волоцкая З.М. Ассоциативные связи природных явлений в фольклорной картине мира (на материале славянских загадок) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики. С. 128-130.

<sup>444</sup> Александров Н. Оправдание серьезности. Иван Жданов — непонятный или непонятый? // Дружба Народов. 1997. № 12: [электронный документ]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1997/12/alexan.html>

срастаются разные образы (синтагматический уровень поэтического языка). Так, например, нити, протянутые из жил, могут трактоваться и как нити дождя, и как собственно жилы, и как «нить молнии», и как образ, связанный с «конем грозы». Ср.:

*Из наших жил  
натянута струна, она гудит  
и мечется, как нитка болевая,  
и ржет, и топчется, и, полночь раздвигая,  
ослепшей молнией горит.*  
(«Гроза»)

В ряде этих «случайных» поэтических аналогий можно обнаружить инвариантный смысл, все они основываются на общей идее, которая была ключевой для поэтики и мировоззрения А.Белого: человек и мир – это две взаимопроникающих «вселенных». Фактически такое семантическое сращение можно трактовать и в мифопоэтическом духе, как выражение системы соответствий между микро- и макрокосмом. Ср., например, анализ С.Н.Бройтманом австралийской песни: «развевающиеся волосы / семена травы / треугольный клин / звезда / белый кристалл носовой кости». Эта песня, представляющая на первый взгляд набор произвольных слов, тем не менее оказывается строго организованной по принципу мифопоэтических соответствий, предполагающих переплетение признаков природного и «человеческого» пространств<sup>445</sup>. У И.Жданова функция такого рода сращений сугубо символистская – они становятся семантическим механизмом объединения разных уровней мира в единое неделимое и органическое целое.

Соединение двух пространственных сфер в стихотворении «Клятва» выражается в метафорах, означающий план которых соотносится с образами внешнего пространства мира, а в качестве означаемого зашифровывается сам облик лирического героя. Таким образом, срединное положение героя-медиатора выражается на семантическом уровне в том, что он соединяет в себе два ряда смысловых признаков, что, кстати, было характерно и для поэзии А.Белого, лирический субъект которого часто соотносился с «солнечно-небесным» семантическим рядом. Ср. у И.Жданова:

*И пускай по одежде твоей узнают зарю  
и по голосу судят о том, как молчит поэт.  
Хоть на миг для героя ты - путь, образец – царю.  
Поклянись, чтобы зреньем твоим становился свет.*  
(«Клятва»)

Это соотнесение приводит к радикальной трансформации облика лирического героя, главным действующим фактором которой становится *метафора*: «границы» лирического субъекта оказываются подвижными, он «перевоплощается» в пространственную «ось», которая выражается в ряде вертикальных образов. В результате этого герой как бы сливается с пространством, становится смысловой «инкарнацией» «вертикального» пути.

---

<sup>445</sup> См. об этом: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 48-50.



При этом, перевоплощаясь, герой парадоксальным образом обретает свою самость, достигает высшей точки самотождественности. Ср.:

*И чем хочешь клянись для того, чтобы стать другим,  
чтобы вдруг воссиять, засветиться в любом окне,  
восшуметь в снегопаде, восстать как жертвенный дым,  
стать другим хоть на миг, стать собой, но собой вдвойне.*

<...>

*Ты паришь как песок или быстрый, кремнистый пар,  
по магнитному зову способный сложиться в храм,  
по приказу твоей мольбы воздвигаемый в жар  
беспредельных хлебов, для которых ты должен сам*

*положить на соседнюю чашу заветный ключ  
от твоей неизбывной надежды, открытой всем,  
чтобы тяжесть его возносила тебя как луч  
над коснеющим хламом житейски привычных схем.*

(«Клятва»)

В стихотворении «Восхождение» базовый символистский сюжет восхождения сопровождается метафорическими трансформациями пространства. В этом тексте изображается пространство «чистой земли», где через бытовые вещи просвечивает символический смысл, в результате чего изображение предметов мира двоятся. Это двоение связывается с особенностями метафорики стихотворения, где метафоризирующее и метафоризируемое соотносятся с разными пространственно-ценностными уровнями. Соединение же этих уровней отражается в метафорическом слиянии разных качеств вещи. Так появляются такие метафоры, как, например, «алтари деревень», где алтарь – это предмет сакрального «неведомого» пространства, а деревня – реалья обычного мира. Таким образом, метафоры И.Жданова с полным правом можно назвать онтологическими метафорами, ибо, коррелируя с его картиной мира, восходящей к символистской миромодели, они заключают в себе семантическую функцию «собирания» космоса.

Лирический сюжет стихотворения, на который указывает само название текста, также связывает его с поэзией символизма. Восхождение здесь понимается в символистском ключе как путь преодоления плоского линейного пространства. В тесной связи с этим базовым мотивом находится парадигма «вертикальных» образов стихотворения, каждый элемент которой является символом, «семантической опорной точкой», вокруг которой группируются основные смыслы текста, ибо каждый из этих образов, как и положено символам, обладает сильным «метафорическим потенциалом». В эту вертикальную парадигму входят образы острия иглы, высоты, горной вершины, укола, копья. Через соположение основных семантических полей этих образов возникают метафоры, которые, сплетаясь в смысловую сеть, формируют тропеический облик стихотворения. Ср. в тексте:

*Стоит шагнуть - попадешь на вершину иглы,  
впившейся в карту неведомой местности, где  
вместо укола - родник, вырываясь из мглы,*

*жгучий кустарник к своей подгоняет воде.*

<...>

*Здесь, что ни пядь под стопой, то вершина и та  
обетованная ширь, от которой и свету темно:  
никнет гора, или рушится в ней высота,  
или укол простирает по карте пятно.*

*Это твоё восхождение, в котором возник  
облик горы, превозмогшей себя навсегда.*

*Стало быть, есть воскресенье, и ты - проводник  
гнева и силы, не ищущих цели стыда.*

*Это Георгий своим отворяет копьем  
пленный источник, питающий падающую плоть.*

(«Восхождение»)

В семантическом контексте эти образы изоморфны друг другу. Этот изоморфизм оказывается основой для смысло- и метафоропорождения. Так, соположение иглы и горы в силу их общей вертикальной семантики дает такое выражение как «вершина иглы». Связь иглы с уколом включает в эту парадигму образ копья. Поэтому «взойти на вершину горы (иглы)» в поэтической системе этого стихотворения значит то же, что «отворить источник копьем» (в связи с этим здесь появляется образ Святого Георгия) и «проколоть сердце» («нацеленный в сердце укол») – все эти три мотива, появление которых обусловлено включенностью базовых образов в одну вертикальную парадигму и смешением их семантики – равнозначны. И эта эквивалентность и обуславливает их ассоциативно-метафорическое взаимопревращение.

Однако, вопреки устоявшемуся мнению, И.Жданов здесь ведом не только желанием играть в языковые игры, максимально усложняя текст стихотворения. Любая метафора, особенно если она связана с пространством, как у И.Жданова, указывает на модель мира, оказывается ее производной. И метафорические ряды стихотворения, формируемые через соположение разных «вертикальных» образов, не являются исключением – они обусловлены моделью мира символистского типа, в рамках которой взаимодействуют разные пространственно-ценностные сферы. Так, восхождение на вершину горы (внешнее пространство) может метафорически выражаться через мотив проколотого сердца (внутреннее пространство), и оба этих мотива связаны с сакральным пространством вечности (к которому принадлежит образ копья Святого Георгия). Метафорическое наложение же этих мотивов друг на друга организует образ многомерного, поливалентного и стереоскопического пространства, в котором воедино собираются разные пласты мироздания.

Смысловая онтологическая связь этих мотивов и образов, включенных в их семантические поля, совершенно в символистском духе, сопровождается мотивом слияния микро- и макрокосмоса. Именно об этом выразительный финал стихотворения:

*Это нельзя уберечь и нельзя утаить,  
не промотав нелому на избыток вестей.*

*Значит, шагнуть - это свежий родник отворить,*

*значит, пойти - это стать мироколицей всей.*  
(«Восхождение»)

## **Резюме**

1. В лирике И.Жданова появляются три способа семантической медиации: сюжет восхождения-нисхождения, связанный с героем-поэтом, образы-медиаторы и метафора. Образы-медиаторы в лирике И.Жданова связывают не только разные уровни пространства, но и обуславливают специфику метафорообразования. Все медиальные образы являются семантически поливалентными символами, своеобразными «осевыми словами», имеющими в стихотворениях огромную смысловую нагрузку. Их смысловая поливалентность позволяет им вступать в разнообразные семантические связи друг с другом, что приводит к пересечению семантических полей, в результате которого происходит наложение разных смыслов. Каждое из этих «осевых» слов в результате такого наложения теряет свое конкретное значение и метафоризируется.

2. Повышенная метафорогенность медиальных образов объясняется также и метафорическим смещением их связующей функции. Так, гора может соединять не только верхнее и нижнее пространства, но и объединять разные пласты времени (настоящее и прошлое), а также снимать оппозиции между внутренним и внешним пространственными планами.

3. Все образы-медиаторы поэзии И.Жданова делятся на две категории: образы, связанные с природным миром (гора, дождь, луч и проч.), и образы, которые соотносятся с миром культуры (храм, крест, ковчег и т.д.). Принципиальная «неустойчивость» значений медиальных образов, обуславливающая их способность вступать в разнообразные семантические связи, приводит к тому, что граница между образами природы и культуры размывается. Возможно, что относительность семиотической границы в данном случае связывается также с тем, что все медиальные образы входят в одну парадигму, внутри которой смысл как бы расплывается, интерферирует. Снятие границы между двумя типами образов-медиаторов приводит к тому, что они соотносятся между собой по метафорическому принципу: так, храм может служить метафорой горы, а гора – метафорой храма.

4. Исключительно важное место в лирике И.Жданова занимает образ зеркала, который оказывается не просто пограничным образом, разделяющим два пространства, но семантическим принципом поэтики, обуславливающим особенности выстраивания поэтической семантики И.Жданова в целом. В соответствии с правилом метафорического смещения связующей функции зеркало становится универсальным медиальным образом, оно может соединять не только разные типы пространства, но и разные пласты времени.

5. Таким образом, И.Жданов по-своему развивает традиционный для символизма мотив отражения, он связывается у него не только с «семиотической границей», отделяющей видимость от реальности, но и с тем, что все уровни мира отражаются друг в друге. Такое «взаимоотражение» знаменует полную смысловую тождественность всех сфер мироздания, которая на смысловом уровне выражается с помощью метаметафор.

6. В поэзии И.Жданова, как и в лирике А.Белого, важным оказывается сюжет восхождения, связанный с определенным типом лирического героя-поэта и вертикальным устройством мироздания. Примечательно, что преодоление границы между разными типами внешнего пространства у И.Жданова, как и у А.Белого, связывается с преодолением границ своей собственной телесности и ее духовной трансформацией. Это приводит И.Жданова к традиционному для символистов сюжету воплощения духовного начала в телесное, который в силу онтологической асимметрии бытия заканчивается трагически. Таким образом, общая пространственная модель, «нагруженная» сходными ценностными смыслами, часто обуславливает типологические образные переключки между символистской поэзией и лирикой И.Жданова.

7. В поэзии И.Жданова формируются два сюжета, структурно сходных с символистскими: сюжет погружения (нисхождения), связанный с водно-зеркальной парадигмой, и сюжет восхождения, соотношенный с ценностной вертикалью. Оба этих сюжета моделируют иное бытие в разных его ипостасях, именно поэтому «на дне» зеркала-воды можно обнаружить вертикальные образы в силу общей ценностно-смысловой общности двух вариантов иного пространства.

8. Универсальным семантическим механизмом нейтрализации разных пространственных оппозиций в лирике И.Жданова является метафора. Так, с помощью систем метафорических соответствий семантически отождествляются микро- и макрокосм, характеризуются образы-медиаторы и (в некоторых случаях) лирический герой, который, находясь «между мирами», совершенно по символистскому принципу превращается в «вертикальный путь». Главная особенность многих пространственных метафор ждановских стихотворений заключается в том, что они, как и в некоторых лирических текстах А.Белого, становятся «обоюдными», что указывает на общесимволистский компонент поэтической семантики И.Жданова. Такие «обоюдные» метафоры в поэзии И.Жданова подчас превращаются в символистские «метафоры-загадки». Однако их семантика оказывается более размытой, чем у А.Белого: в поэзии И.Жданова семантика разных уровней настолько срастается, что эта слитность реализуется не только на парадигматическом, но и на синтагматическом уровне поэтического языка.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, проведенный типологический анализ позволил вывести следующие закономерности.

1. На уровне модели мира разные поэтики сводятся к единому типологическому знаменателю, *типу поэтики*. В контексте частных картин мира в рамках *индивидуальных поэтических систем* эта общность оборачивается смысловым разнообразием. Так, если модель мира связывается с системой *абстрактных мировоззренческих инвариантов*, то на уровне картины мира эти инварианты «воплощаются» в *конкретных философско-эстетических системах* (если речь идет о теории) или же *образах и мотивах* (если речь идет о поэзии).

В качестве главного мировоззренческого инварианта в символизме выступает миромоделирующая установка на универсализм, мотивирующая логическую структуру модели мира, которую З.Г.Минц связывает с принципом «триады». В разных картинах мира эта главная философская установка и ее логическая структура получают разные воплощения, которые зависят от конкретных философских воззрений авторов. В поэзии К.Кедрова такими системами становится русский космизм и «философия физики». В поэзии И.Жданова эти мировоззренческие инварианты преломляются большей частью через систему христианских ценностей. Что касается творчества А.Белого, то оно в этом плане оказывается наиболее репрезентативным, поскольку символистский мировоззренческий инвариант в соответствии с принципом «плюро-дуо-монизма» получает множество реализаций в самых разнообразных философских системах, для которых А.Белый отыскивает общее символистское обоснование (это и соловьевство, и оккультизм, и неокантианство, и антропософия...). Однако внешняя «разность» картин мира не отменяет их глубинной схожести на уровне общей миромодели.

2. Установка на универсализм в теоретическом творчестве символистов и поэтов, к ним тяготеющих, приводит к доминированию в их поэзии онтологической оппозиции «сущность – видимость». Принцип триады, который является логическим выражением этой установки на уровне модели мира, приводит к тому, что эта оппозиция снимается через третий член, объединяющий ее элементы в единое символическое целое.

Так, в философско-теоретических исканиях К.Кедрова и А.Белого эта установка обуславливает целый ряд типологических параллелей. Во-первых, у обоих писателей доминирует онтологический и космический код (через который прочитываются эстетические и гносеологические проблемы). Во-вторых, в их философско-эстетическом творчестве предпринимается попытка нейтрализовать все возможные философские оппозиции через третий член, в статусе которого у А.Белого выступает символа, а у К.Кедрова – метаметафора. В-третьих, все эти оппозиции накладываются друг на друга по принципу символистских соответствий, что приводит к распылению «терминологических» значений внутри этих вновь образовавшихся систем. В-четвертых, вследствие этого распыления термины становятся семантически поливалентными и начинают вести себя как художественные образы. В-пятых,

в их теоретических работах движение мысли часто зашифровывается в «динамические сюжетные» сценарии, в качестве которых может выступать та или иная ситуация («фрейм»), мифологический сюжет или же стихотворение, которое выполняет служебную функцию аллегории. В результате чего ситуация, мифологический сюжет и стихотворения выступают как *метафорические модели*, в которых зашифровывается сугубо авторский смысл. Все это приводит к тому, что символ и символическое становятся не просто темой рассуждения А.Белого и К.Кедрова, но архитектурным принципом их теоретических работ.

3. В художественной практике принцип триадичности воплощается в специфической модели поэтического пространства, которое предстает как гетерогенный континуум, разделенный на две противоположные ценностные сферы. Эти две сферы в самом общем виде связаны с оппозицией сакральной и профанной реальности, которая в данном случае является коррелятом философской оппозиции истинного и видимого.

Так, пространство в лирике А.Белого, К.Кедрова и А.Жданова гетерогенно, оно разделяется на разные подпространства, между которыми пролегают границы. Базовая константа символистского типа мышления, заключающаяся в понимании бытия как «единораздельной цельности», воплощенная на пространственном уровне, предполагает нейтрализацию всех границ в акте (мистического) синтеза. Исчезновение пространственной границы на уровне семантики, в свою очередь, оборачивается исчезновением семантических границ между разными смысловыми парадигмами, привязанными к тому или иному пространственному локусу.

Противопоставление этих двух ценностно-пространственных областей в поэзии символистского типа снимается через несколько механизмов семантической медиации, которые связаны с субъектным уровнем (герой), мотивно-сюжетным уровнем (лирические сюжеты восхождения и нисхождения), образным уровнем (образы-медиаторы), тропеическим уровнем (пространственные метафоры).

4. Основные символистские лирические сюжеты даются по принципу «темы в вариациях». Сама «тема» представляет собой нейтрализацию оппозиции сакрального и профанного пространств. «Вариации» же, являясь актуализациями этого семантического инварианта, обуславливают разнообразные воплощения базового сюжета в различных поэтиках. Тем не менее в творчестве всех поэтов выделяются системы типологически сходных лирических сюжетов, что, несомненно, диктуется самой логикой пространства, в рамках которого эти сюжеты образуются.

Структура этого сюжетного фонда следующая: в качестве базовых метасюжетов выделяются метасюжеты восхождения и нисхождения, которые знаменуют разные способы преодоления пространственной границы. Все частные лирические сюжеты, обнаруживаемые в творчестве анализируемых поэтов, тяготеют к этим двум сюжетным константам. Метасюжет восхождения реализуется в творчестве анализируемых поэтов в следующей парадигме: восхождение на гору, полет в небо, достижение чистой земли. Метасюжет нисхождения связывается с сюжетами падения, погружения, «возврата».

Одна из важнейших типологических особенностей этого сюжетного фонда в творчестве А.Белого, К.Кедрова, И.Жданова заключается в том, что все эти пространственные сюжеты моделируют явления и процессы принципиально непространственного порядка. Именно поэтому пересечение пространственной границы в творчестве избранных поэтов знаменует появление ряда типологически сходных мотивов: мотив теургического пересотворения человеческой телесности (превращение человека в Логос и свет); мотив слияния внешней и внутренней сфер мироздания, который связывается с апокалипсическими смыслами; мотив понимания смерти в инициальном аспекте; мотив обретения истинного «я» и мотив двойничества; мотив соположения микро- и макрокосма, выраженный в слиянии человека и вселенной; мотив разделения пространства в соответствии с бинарной оппозицией «настоящее - искусственное», которая накладывается на противопоставление природы и цивилизации, а также на оппозицию «истинное бытие – сценарно организованное бытие».

5. С сюжетами восхождения и нисхождения связывается определенный тип лирического героя, который соотносится с общей концепцией человека в творчестве А.Белого, И.Жданова и К.Кедрова. Лирический субъект стихотворений анализируемых поэтов занимает пограничное положение между разными пространственными сферами, в связи с чем его природа оказывается изначально двойственной. Однако эта бытийная раздвоенность должна быть преодолена – именно это преодоление оказывается лирическим сюжетом многих стихотворений А.Белого, И.Жданова и К.Кедрова. Все это в творчестве избранных для анализа поэтов обуславливает, во-первых, мотивно-образный комплекс двойничества, а во-вторых, специфический тип лирического героя, который, наделяясь сакральными атрибутами, принадлежит земной реальности и одновременно оказывается внеположным ей.

6. Типологически сходными в творчестве анализируемых поэтов становятся принципы организации поэтического космоса: он структурируется по вертикальной и горизонтальной осям. Пространственная вертикаль в анализируемых поэтических системах наделяется положительной аксиологической значимостью, в то время как горизонтальная, плоскостная модель пространства в лирике А.Белого, И.Жданова и К.Кедрова связывается с системой негативных мотивов, куда входят мотивы хождения по кругу, бессмысленности бытия, безблагодатной смерти. Выход героя из координат плоскостного пространства и его переход в духовную сферу, связанную с вертикальной пространственной организацией, является одним из частотных типологических мотивов в лирике анализируемых авторов, где он соотносится с мотивом обретения своей истинной сущности.

Одним из важнейших медиальных средств в лирике А.Белого, И.Жданова и К.Кедрова являются пространственные метафоры. Механизм их порождения у этих поэтов типологически сходен: эти метафоры образуются за счет того, что между разными пространственно-семантическими областями (обычно между небесной и земной сферами) исчезает граница, в результате чего смысловые признаки одной пространственной сферы проецируются на другую пространственную сферу. Примечательно, что некоторые из таких метафор

оказываются типологически общими для всех анализируемых поэтических систем. К числу таких метафор относятся метафоры, связанные с проекцией человеческого образа на космическую (божественную, сакральную) сферу. К этой метафорической модели относится, во-первых, образ «всечеловека», чья телесность моделирует космос (недаром в лирике К.Кедрова и А.Белого появляется мифологический образ Адама Кадмона); во-вторых, эта метафорическая модель включает в себя образ человека, который, соединяясь с высшим сакральным началом, теряет свою самоидентичность: превращается в смысл (И.Жданов), Логос и символ (А.Белый).

Таким образом, метафора в анализируемых поэтических системах выполняет общую конструктивную функцию: она предстает не просто как троп, стилистическая фигура, но как средство связи между разными уровнями бытия, ибо через механизм метафорического наложения она соотносит эти структурные уровни друг с другом. В каком-то смысле метафоричность как бы «вшита» в саму структуру символистской модели мира, поскольку разные ее страты должны быть объединены в акте теургического синтеза.

7. Таким образом, типологически общей для творчества анализируемых поэтов является и техника метафоризации, обусловленная соотношением разных уровней символистской модели мира. Метафоры образуются за счет того, что образам, связанным с одним типом пространства, приписываются смысловые признаки образов, соотнесенных с другим типом пространства. В творчестве А.Белого, И.Жданова и К.Кедрова это приводит к появлению метафор-загадок. Нами выделено два типа таких загадок. Первый тип представлен в лирике А.Белого, где многие стихотворения оказываются развернутыми «обоюдными» метафорами, где трудно определить метафоризирующее и метафоризируемое – они сливаются в символическое единство. При этом один смысловой ряд дается эксплицитно, а другой – в подтексте.

Однако символистская «размазанная семантика» (Ю.М.Лотман) может породить и иные варианты «загадок». Если у А.Белого внутри стихотворений-загадок происходит рекомбинация *лексем* внутри разных пространственных рядов (лексемы, связанные со сказочным сюжетом, соотносятся с «астральными» лексемами), то у И.Жданова и К.Кедрова происходит рекомбинация *сем*, в результате которой рождается странный образ-кентавр, *необычная метафора*. Говоря иначе, «тасовка слов» у А.Белого здесь заменяется слиянием, сращением *сем*, которое воплощается в новых сложных метафорах. Тем не менее эти процессы обусловлены одним фактором – тем, что символистская семантика тяготеет к интегрированности «малых» слов в «большое слово» (А.В.Лавров). Однако усложненная форма метафор с сильным семантическим сдвигом, к которой А.Белый только подходил в некоторых своих стихотворениях, характерна как раз для поздних рефлексов символизма.

Примечателен также факт, связанный с тем, *какие* явления подвергаются такой метафорической перекодировке. У А.Белого, К.Кедрова и И.Жданова в статусе таких метафоризируемых явлений в большинстве случаев оказываются явления атмосферно-астрального порядка, что еще раз подтверждает значимость вертикальной оси в символистской модели пространства.



8. Еще одна типологически общая черта, обнаруживаемая в анализируемых поэтиках, – это наличие системы образов-медиаторов, которая практически одинакова у указанных поэтов. В эту систему входят следующие образы: гора, зеркало, дерево, храм, водная гладь, повозка, поезд и др. Эти образные совпадения отнюдь не являются случайными (как, впрочем, и не являются генетически мотивированными). Их появление обусловлено общей пространственно-семантической схемой, лежащей в основании символистского типа поэтики. Установка на связь разных мировых сфер заставляет поэтов искать архетипические культурные символы, которые эту связь могли бы выразить, и вполне естественно, что поэты обращаются к вышеозначенным образам, структура которых позволяет выполнять им связующую функцию разных типов пространства. В этом смысле все эти образы обладают огромным семантическим потенциалом и оказываются функционально родственными древнему мифологическому символу мирового дерева, которое не только структурирует мир, но и соединяет его разные части.

Семантический потенциал этих образов связывается также с их пограничным положением, которое обуславливает сочетание в них смысловых признаков разных пространств. Это сочетание разных пространственно-семантических атрибутов приводит к тому, что эти образы становятся «метафоропорождающими» точками семантики поэзии символистского типа.

9. Другой важнейшей типологической чертой, объединяющей творчество всех анализируемых авторов, становятся особенности их мифопоэтики. Миф в поэтике символизма является не только тематической или мотивно-образной единицей, он присутствует на уровне системных связей, возникающих между элементами художественной системы (то есть на уровне самого поэтического кода). Так, основой семантической рекомбинации образов становится парадигматическая логика, основанная на том, что тот или иной семантический инвариант воплощается в ряде вариантов. Варианты и их смысловые отношения образуют целостную символическую систему, где для одного означаемого подбирается множество означающих. Именно так формируются целостные мотивно-образные парадигмы в творчестве анализируемых поэтов. Эти парадигмы, как показал наш анализ, связываются прежде всего с пространственным кодом. Смысл внутри этих семантических множеств как бы «растекается», «размазывается» (как написал Ю.М.Лотман о поэтической семантике А.Белого). В результате чего многие образы, входящие в эти парадигмы, лишаясь четко очерченного значения, оказываются знаками для некоего инвариантного значения.

Такой способ организации семантической системы обнаруживается не только у символистов. Это древнейший способ смысловой организации, истоки которого можно усмотреть в логике бриколажа. Бриколажная организация смысла также предполагает, что разные мифологические элементы образуют, как писал К. Леви-Строс, «всегда один и тот же объект», что становится возможным благодаря тому, что в «саму их форму включается некоторое

содержание, приблизительно одинаковое для всех»<sup>446</sup>. Это правило и является «основанием» семантической поэтики символизма, обеспечивающим ее сложность и многоярусность. В силу указанного правила в поэтическом языке символистов сопоставляются и противопоставляются не просто отдельные образы, а целые парадигмы образов, в силу чего бинарные оппозиции заменяются на оппозиции «поливалентные». Смысл (в результате таких «преобразований») оказывается динамически подвижным, что приводит к тому, что образные группы будут множиться, наподобие мифологических систем и подсистем, которые, несмотря на внешнее «разнообразие», подчиняются одним структурным законам. Именно в таком *структурном* смысле можно говорить о символистской мифопоэтике, специфическая черта которой заключается в том, что символисты и поэты, тяготеющие к ним, не просто заимствуют отдельные образы из разных мифологических систем, но перенимают символические *принципы выстраивания* этих мифологических систем. В результате чего происходит не механическое, а «органическое» соединение «разнородных» элементов в рамках одной системной целостности.

10. На уровне поэтического стиля, который в творчестве анализируемых авторов теснейшим образом связан с семантическим измерением, также наблюдается ряд типологических переключек. Прежде всего обращает на себя внимание акцентуация роли звука как в эстетических экспериментах поэтов, так и на уровне теоретического осмысления художественной практики. В первом случае в поэзию вводятся разного рода «звуковые» средства выразительности. Так, А.Белый и К.Кедров используют в своем творчестве разного рода анаграмматические построения, звуковые метафоры, паронимические аттракции. Во втором случае звук у А.Белого и К.Кедрова наделяется онтологической функцией, он, связываясь с категорией символического, становится двусторонней единицей языка и оказывается атомом космоса. Такая проекция семиотической сферы на космическую соотносится с тем, что творчеству приписывается онтологическая функция (которая с особенной отчетливостью была воплощена в «Глоссолалии» А.Белого и «Метаметафоре» К.Кедрова).

Установка на онтологическое понимание звука вписывается в более общую тенденцию, характерную для поэзии символистского типа, тенденцию, связанную с «ипостазированием» семиотического знака в целом. Знаку приписывается онтологическая функция, он начинает играть структурообразующую роль по отношению к мирозданию. Наряду со звуком в эту систему знаков у всех анализируемых поэтов входит слово, символ, музыка и поэзия (которая понимается как сакральный код мироздания). В связи с этим сам мотив творчества у А.Белого, К.Кедрова и И.Жданова связывается с теургическими смыслами: творчество становится творением, а поэт-творец оказывается «проводником между мирами».

---

<sup>446</sup> Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 140.

**Олеся Равильевна Темиршина**

**Типология символизма: Андрей Белый  
и современная поэзия**

**Монография**

Художественное оформление *Е. Р. Авилова*

---

Подписано в печать 01.03.2012. Формат 60x90/16 Гарнитура Times New Roman.

Ризография

Усл. печ. л. 18,0. Тираж 700 экз. Заказ 382.

Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова 105066,  
Москва, Новая Басманная ул., д. 35, стр. 1