

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА ШАРАПЕНКОВА

кандидат филологических наук, доцент кафедры скандинавских языков филологического факультета, Петрозаводский государственный университет

*natshar@mail.ru*

## ОНЕЙРОСФЕРА РОМАНА «ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО (миф о жизнетворчестве)

В данной статье рассмотрена онейросфера (сновидения, галлюцинации, видения героев) романа Андрея Белого «Петербург» (1913). Выявлены сюжетообразующая, мифопоэтическая и символическая функции сновидений. Для истолкования онейросферы романа привлечен методологический инструментарий аналитической психологии К.-Г. Юнга, антропософского учения Р. Штайнера, теории мифа М. Элиаде. В качестве синонимов употребляются понятия «сон» как физиологическое состояние человека и «сновидение» как его продукт. В онейросфере романа реализуется символистский миф о жизнетворчестве.

Ключевые слова: Андрей Белый, онейропоэтика, онейросфера, сновидение, роман «Петербург»

Сновидение как феномен человеческой психической жизни, как предсказание будущего (Сократ), как «специфическое выражение бессознательного» [27; 22], как «нереальная реальность» [14; 125] привлекает к себе внимание мыслителей, ученых и писателей с глубокой древности до наших дней. Для архаичного человека сновидение было пространством, «подобно реальному», но «одновременно реальностью не являвшимся» [14; 125]. Сон аккумулирует коллективный (генетический) опыт человечества. К.-Г. Юнг выявил способность человека к «генерированию символов» и особую роль сновидений «в их изъявлении» [27; 42]. С. С. Аверинцев подчеркивает, что архетипы К.-Г. Юнга (первичные схемы образов, воспроизведимые бессознательно) могут быть выявлены «в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях» [17; 110].

М. Юнггрен связывает мировоззрения мыслителей через категорию мифа: «И Белый, и Юнг подчеркивали основополагающее значение и общенееческие корни Мифа» [29; 6]. К.-Г. Юнг делает вывод, повлиявший на всю теорию сновидений: «Многие сны являются образами и ассоциаций, аналогичные первобытным идеям, мифам и ритуалам» [27; 42].

Сновидение обладает особым кодированным языком, порой непонятным и самому сновидцу. Язык сна «индивидуален», «повыщенно семиотичен», это «язык для одного человека» [14; 126]. Соглашаясь с установками Ю. М. Лотмана, возьмем на себя смелость истолковать сны главных героев романа А. Белого «Петербург» в контексте построения мифа о жизнетворчестве. Сновидения в художественном мире Андрея Белого привлекали внимание исследователей (Л. К. Долгополов, В. М. Пискунов, О. Мюллер-Кук, Д. М. Магомедова, Ш. Кастеллано, М. Юнггрен, Г. В. Недефьев, Н. А. Нагорная, О. В. Федунина).

Роман «Петербург» (1913) стал уже в сознании читателей и критиков своего рода эмблемой и квинтэссенцией философских, эстетических, антропософских и литературно-экспериментаторских интенций Андрея Белого.

Петербург Андрея Белого – отражение балансирующего сознания, пребывающего на грани двух реальностей (материальной и сновидческой, земной и водной, телесной и астральной).

Онейросфера «Петербурга» вбирает в себя и сновидения (Аблеухов-отец, Аблеухов-сын), и галлюцинации (революционер-террорист А. И. Дудкин), и состояния бреда, визионерства (Николай Аблеухов). Сон в романе «Петербург» является средством выхода в другую необъектную реальность («второе пространство сенатора» [2; 137], «сон-видение над бомбой» сына сенатора). «Второе пространство» – художественный сновидческий образ «астрального мира», особый тип сознания (Р. Штайнер), «пространство человеческого сознания» [20; 134]. Русский философ Н. А. Бердяев назвал «Петербург» «астральным романом»: «А. Белый погружает человека в космическую безмерность, отдает его на растерзание космических вихрей. <...> Раскрывается астральный мир» [3; 416].

Отхождение ко сну сенатора А. А. Аблеухова подано странным образом: «раскрылось вдруг темя» [2; 138], а из него вытекает «коридор» как «бесконечное продолжение самой головы» «в неизмеримость» [2; 138]. Через этот «коридор» («клокочущий крутень» [2; 138]) сознание героя и устремляется в другое – сновидческое (астральное) «второе пространство». Аполлон Аполлонович во сне влетел звездой, «высвистнул сознание». Сон сенатора подан в тексте как измененное состояние сознания. Погружение в онейросферу вызывает у героя видения «странных токов»: «блики, блески, туманные, радужно заплясавшие пятна», которые «заволакивали в сумраке преде-

лы материальных пространств» [2; 137], «словом: вселенная странностей» [2; 138]. Н. А. Нагорная связывает этот сверкающий мир геометрических фигур, возникающий в сознании героя в момент засыпания, с «медитациями-визуализациями» «на цвет, свет, звук, символы креста, круга» [18; 98]. Функция зрения отдана в этом состоянии не глазам, а мозгу героя («будто смотрит он не глазами, а центром самой головы» [2; 138]). Повествователь фиксирует узловый момент перехода от восприятия себя как физического тела к чистому сознанию. Герой не ощущает более опоры, силы тяготения: «повис над безвременной пустотой», а сама кровать «стояла, так сказать, на неведомом» [2; 138].

Нarrативная техника в сцене сновидения сенатора усложняется: автор воспроизводит своего рода «двойной сон» [2; 141] (или сон во сне). Герою кажется, что он проснулся, но все события (разглядывание себя в зеркале, встреча с Монголом) принадлежат сновидческому миру. Герой слышит «цоканье быстро бивших копытец» [2; 138] – в действительности это вернулся домой сын, Николай Аблеухов, – и направляется в зеркальную залу. Зеркало в искусстве – предмет повышенной семиотичности. Способность зеркала удваивать мир, создавать обратное («наоборотное») пространство привлекало к себе писателей, поэтов, философов, культурологов [7]. Зеркало, в которое в сновиденииглядывается Аполлон Аполлонович, связывает его с сыном (Монгол имеет лицо Николая Аполлоновича): «...там какой-то толстый монгол с физиономией, виданной Аполлоном Аполлоновичем в его бытность в Токио (Аполлон Аполлонович был однажды послан в Токио) – там какой-то толстый монгол присваивал себе физиономию Николая Аполлоновича – присваивал, говорю я, потому что это был не Николай Аполлонович, а просто монгол, виданный уж в Токио; тем не менее физиономия его была физиономией Николая Аполлоновича» [2; 139]. Онейрический образ пребывает в сфере модальности, взаимоперехода (толстый монгол, Николай Аполлонович, реальный монгол, виденный в Токио). Сновидческий Монгол (Николай Аполлонович) разбивает упорядоченный космос отца, выстроенный по законам прямых линий и циркуляров<sup>2</sup> («Уже нет теперь ни параграфов, ни правил!» [2; 140]), ввергает его в мир хаотической бесформенности. Переход от встречи с монголом-сыном к высшему (астральному) пространству передан в тексте графически (пропуск строки с пунктирами). Тем самым автор визуально прочерчивает границу между двумя реальностями. В астральном мире, в котором оказался герой, нет чувства телесности: Аполлон Аполлонович, «лишенный самого ощущения тела», превратился «лишь в зрение и слух» [2; 140]. Герой переживает «выход из тела», «ветер высвистнул сознание» [2; 140], и... Аполлон Апол-

лонович «вылетел через круглую брешь в синеву, в темноту, златопёрай звездою» [2; 140]. Сознание героя погружается в первородный Хаос, и нарратор воссоздает картину зарождения сознания: «Мгновение не было ничего: был до-временный мрак; и в мраке роилось сознание – не какое-нибудь иное, например мировое, а сознание совершенно простое: сознание Аполлона Аполлоновича» [2; 140].

Конец «астрального путешествия» знаменует собой возвращение сознания в физическое тело. «У сознания открылись глаза» [2; 140], оно «увидело» физическое тело, в котором обитало. Причем восприятие формы, конфигурации тела приходит не сразу, да и сама телесность, в которую предстоит опускаться сознанию, «дурно пахнет» (тело при первом приближении напоминало «ванну», «до краев налитую липкою и вонючею скверною» [2; 140]). И только затем возникает образ «желтого старичка» [2; 140] – носителя сознания, Аполлона Аполлоновича.

Особая роль в описании сновидения сенатора Аблеухова отведена повествователю, который вторгается в сновидческое пространство Аполлона Аполлоновича, дает оккультный (антропософский) комментарий. «Сон (скажем мы от себя) – путешествие» [2; 137]. Выход в онейросферу разламывает «плоскость сознания» (В. М. Пискунов), делает сквозным художественное пространство романа, усложняет и обновляет нарративную технику.

Л. К. Долгополов подчеркивал двойственность авторской позиции, «ее открытую двуплановость» [6; 77]. Повествователь наделен особым «всезнанием», он провидец, причем «не только истории их жизни», но и «праистории» – предшествующие реинкарнации героев, «генетические и даже космогонические связи» [6; 77]. Так, герой во сне переживает свои прежние воплощения: «...рушился материк Атлантиды: Николай Аполлонович, Атлант, был развратным чудовищем (земля под ним не держалась – опустилась под воды)» [2; 238]. «И Николай Аполлонович вспомнил: он – старый турец – воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи» [2; 236]. И туранцы, и тлаватли (согласно теософской истории земной цивилизации) принадлежат к расе атлантов. Атлантида в понимании писателя-антропософа – и исчезнувший потонувший материк, и особый оккультный термин для обозначения четвертой расы, предшествующей нынешней, арийской. Г. В. Нефедьев, анализируя сон героя, делает вывод: «Инспирированные и реинкарнированные из далекого прошлого, “атланты” пытаются разрушить современный мир путем возврата его к состоянию хаоса» [19].

Повествователь «видит с героями их сны и переживает их бредовые и галлюцинационные состояния» [6; 77]. По наблюдению О. А. Клинга,

«автор в романе Белого соединил в себе, “сшил” разные уровни произведения» [11; 282], среди которых один из сюжетообразующих мотивов романа – мотив «мозговой игры» и «теневые сознания» сенатора. А. В. Лавров в этой связи подчеркивает, что Андрей Белый «задавался целью воспроизведения главным образом событий внутреннего мира, фактов собственного сознания, а не целью описания и обобщения мира наблюдаемого или выстраиваемого в соответствии с нормами внешнего жизнеподобия» [12; 7].

«Описание сущности сна как “astralного” путешествия» [8; 375] связывает сновидения отца и сына Аблеуховых. Николай Аполлонович приготовился «к далекому астральному путешествию, или сну (что заметим – то же)» [2; 235].

Николай Аблеухов дал некой таинственной организации обещание совершить отцеубийство (его отец-сенатор служит в Учреждении, являясь столпом бюрократической машины Российской империи). Террорист-разночинец А. И. Дудкин приносит сыну сенатора узелок с «сардиницей ужасного содержания» (бомбой). Герой хочет отказаться от данного и забытого обещания. Поддавшись странному порыву, Аблеухов-сын заводит механизм бомбы и погружается в промежуточное состояние между сном и галлюцинацией. Этот эпизод вызывает у исследователей живой интерес (Ш. Кастеллано, О. Мюллер-Кук, В. М. Пискунов, Н. А. Нагорная, И. Иван).

До погружения в «полусонное состояние» (следует указать, что автор сознательно подчеркивает промежуточность состояния своего героя) сенаторский сын испытывает метафизический первородный страх: «что было за дверью» [2; 235]. Пространство романа построено таким образом, что выход в иномирное, «бездонное» [2; 235] совершается за реальной дверью комнаты. В сновидении Николая Аполлоновича возникает «открытая дверь», ведущая в «космическую безмерность» [2; 235]. Именно в эту открытую дверь и «низринется» сенаторский сын «вниз головой», «верх тормашками», чтобы «лететь, лететь и лететь – и куда пролетевши, узнаешь, что та безмерность есть небо и звезды – те же небо и звезды, что видим мы над собой, и вида – не видим» [2; 235].

Сновидение раздвигает не только пространственную горизонталь, но и вертикаль времени. Кронос (римский Сатурн), «образ-символ», «навязчиво преследует всех трех центральных персонажей романа» [2; 623] (Аполлона Аполлоновича, Николая Аполлоновича Аблеуховых и Александра Ивановича Дудкина). В сознании римлян Кронос слился с Сатурном, ставшим символом неумолимого и бесконечно текущего времени [16; 299]. Кроме того, «народная этимология сблизила имя Кроноса с наименованием времени Хроноса (др. греч. “Хρόος”)» [16; 299]. Хронос происходит от самого Хаоса, является одной из

главных космических сил, персонификацией времени.

Николай видит, как в дверь просунулась «голова какого-то бога» [2; 235], древнего божка, предка Аб-Лай-Ухова. В сновидении герой вспоминает своих «киргиз-кайсацких предков» [2; 235], которые, «по преданию, находились в сношениях с тибетскими ламами» [2; 235]. Древний прародитель Аб-Лай-Ухов связан с Николаем Аполлоновичем через яркую деталь его внешнего облика – бухарский халат. Эта знаковая деталь гардероба сенаторского сына, выведенная за грань повседневной реальности, вводится в сновидении в особый метафизический контекст. Вот каким предстает облаченье уже самого Древнего предка: «Пестрыйшелковый переливный халат, на котором по дымному, дымно-сапфирному полу (и в дымное поле) ползли все дракончики, остроклювые, золотые, крылатые, малых размеров» [2; 236]. Эти «дракончики» как элемент декора разрастутся в сознании спящего Аблеухова в Дракона Апокалипсиса: «В испорченной крови арийской должен разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем» [2; 236]. Николай Аблеухов взглядывается в черты старца, полагая, что «под видом монгольского предка, Аб-Лая, к нему пожаловал сам Хронос (вот что таилось в нем!)» [2; 236]. Итак, в сцене «Страшный суд» Аб-Лай, явившийся во сне к Николаю Аполлоновичу, перерождается в XX веке в нем самом, как и в его отце, Аполлоне Аполлоновиче (и автор называет его Сатурном).

«Это был Страшный суд.

.....

“Как же это такое? Кто же это такое?”

“Кто такое? Отец твой...”

“Кто же отец мой?”

“Сатурн...”» [2; 238].

Герой пытается разглядеть непременный атрибут Хроноса – «косу» («он в руках Незнакомца отыскивал лезвиё традиционной косы; но косы в руках не было» [2; 236]). Безусловно, миф о низвержении Кроноса (Сатурна) и миф о бунте сына против отца, страх отца потерять свою власть не могут не войти в сознание А. Белого без психоаналитической подоплеки (учений З. Фрейда и К.-Г. Юнга). В русле психоанализа З. Фрейда эта борьба, безусловно, воплощает в романе и «эдипов комплекс» [32]. В тексте романа возникает поле «смысловых смешений и переплетений» [8; 374], в котором трансформируются мифологические, антропософские и авторские смыслы. В романе сенатор – отец, но введение метафор-сравнений его с Зевсом, Сатурном, Монголом переводит его в юнгианский архетип старшего, отца, мудрого старца (в сновидении Коленька разговаривает с отцом о постулатах Канта).

Николай Аблеухов, находясь в «странных, полусонных состояниях» [2; 235], будет опрокинут на «небо и звезды». В сновидении это произой-

дет так: «Всё падало на Сатурн» [2; 235]. На «Сатурне» Николай Аблеухов, «окончательно лишившийся тела» [2; 239], сидит «пред отцом (как сиживал и раньше) – без тела, но в теле» [2; 239]. Перед онейтическим взором героя воссоздается грандиозная космогоническая картина в координатах антропософского мирового генезиса. Приведем «акт творения» Солнечной системы полностью: «Какие-то протекшие сновидения тут были действительно; тут бежали действительно планетные циклы – в миллиардногодинной волне: не было ни Земли, ни Венеры, ни Марса, лишь бежали вокруг Солнца три туманных кольца; еще только что разорвалось четвертое, и огромный Юпитер собирался стать миром; один стародавний Сатурн поднимал из огневого центра черные эзонные волны: бежали туманности; а уж Сатурном, родителем, Николай Аполлонович был сброшен в безмерность; и текли вокруг одни расстояния» [2; 238].

Этот странный пассаж имеет корни в антропософских построениях Р. Штайнера. Для основоположника антропософии Сатурн<sup>1</sup> – первая космическая инкарнация Земли (время, когда появились существа, наделенные физическим телом). В «Очерке тайноведения» антропософ прослеживает «развитие Земли в обратном порядке» [24; 83]. Этот же путь совершает во сне и Николай Аблеухов: в момент «Страшного суда», когда «быстротекущее время» повернуло вспять («круг времени повернулся, замкнулся», [2; 238]), «сатурново царство вернулось» [2; 238]. Миф о «вечном возвращении»<sup>2</sup>, цикличности времени, дурной повторяемости реализуется в образе мифологического Сатурна (Хроноса). То, что переживает в своем сне-видении герой, близко архаическим практикам многих народов. Описывая древние сакральные техники, М. Элиаде подчеркивает, что «речь не идет о том, чтобы повторить створение Космоса, но о том, чтобы обрести вновь состояние, предшествующее космогонии, состояние Хаоса» [26; 90].

Аполлон Аполлонович, представший в сновидении сына Сатурном, и есть само «быстротекущее время» [2; 228], взорвать отца-Сатурна – значит привести мир в нулевое состояние.

«То летоисчисление бежало обратно.

“Да какого же мы летоисчисления?”

Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхочетавшись, ответил:

“Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой родной, – нулевое”» [2; 239].

«Нулевая точка» знаменует собой отсутствие времени, то есть возврат мира в «первоначальное состояние (или Хаос, пракосмическое состояние, или само мгновение творения)» [26; 94]. Бунт Николая Аблеухова против отца через антично-антропософский миф о Сатурне приобретает извечный смысл (не только социальное «отцы и дети», но и эпохальное «новое и старое»,

«приходящее и уходящее», «умирающее и возрождающее», «космос и хаос», «время и вечность»). Посыгая на жизнь отца (дав террористам устное согласие), Николай Аполлонович тем самым покушается на само жизненное устройство, существующий порядок (космос).

Николай Аполлонович назван в романе «Дионисом терзаемым» [2; 259], но в самом имени (отчестве) героя скрыто «гармонирующее», согласно Ф. Ницше, аполлоническое начало. Двойственность облика Николая Аблеухова, зафиксированная в романе, углубляет древнегреческая мифологическая пара (Аполлон / Дионис). Противостояние двух богов, подхваченное Ф. Ницше в его знаменитой работе, было и в момент созревания культа Диониса. Дионис – божество земледельческого пантеона, «связанное со стихийными силами земли» [16; 190], противопоставлялся Аполлону, «божеству родовой аристократии» [16; 190]. «Дионисом терзаемым» называет Николая Аполлонович террорист-разnochинец Александр Иванович Дудкин во время их важнейшего разговора, окрашенного в антропософские тона. В назывании Николая Аблеухова Дионисом есть и «иронический холодок». Дионис, как известно, – «бог плодоносящих сил земли» [16; 190], знаковым атрибутом которого является фаллос. Герой «Петербурга» же представлен, скорее, в своей любовной неудаче (фабульная линия Николая Аблеухова и Софьи Лихутиной). Сенаторский сын поведает Неуловимому (кличка Дудкина), что он испытывал, склонясь над бомбой («кардиницей ужасного содержания»): «Верите ли, – так меня распирало, тошнило!.. Ну, будто бы я ее проглотил...» [2; 258]. Разnochинец Дудкин пытается гармонизировать эти состояния Николая Аблеухова в соответствии с учением определенных оккультных «школ» [2; 475]. На признания Аблеухова Дудкин замечает: «Словом, были Вы, Николай Аполлонович, как Дионис терзаемый...» [2; 259]. «Ужас» [2; 260], переживаемый героем, в интерпретации Дудкина становится мистерией Диониса («настоящее потрясение жизни» [2; 259]). «Не ужас, а подлинное переживание Диониса: не словесное, не книжное, разумеется... Умирающего Диониса...» [2; 260]. Герой погружается в стихию становящегося, развивающегося, разбивающего объект-субъектные отношения (то есть сферу дионисийства).

Немецкий исследователь Й. Хольтхузен комментирует данный эпизод: «Дудкин обозначает это поэтически описанное переживание как переживание страданий “умирающего Диониса”, что у знатока Ницше Белого может значить только то, что здесь прицельно воплощается вид иронической оппозиции отцу Аполлону Аполлоновичу» (перевод наш. – Н. Щ.) [31; 282]. В словосочетании «Дионис терзаемый» зашифрован на мифологическом уровне все тот же конфликт «отца» и «сына» [31], который в романе включает в себя

и автобиографический, и мифологический, и антропософский слои.

Все эти значимые детали в облике героя помогут приблизиться к адекватной интерпретации финала. Исследователи традиционно считают эпилог романа «Петербург» слабым местом, противоречащим авторской повествовательной стратегии. В. М. Пискунов близко подошел к пониманию мистериального толкования финала через расшифровку сна-видения Николая Аполлоновича: «...его жертвенное самозаклание, пережитое во сне над тикающей сардинницей, ведет – не сразу, трудно и медленно – к духовному возрождению» [20; 124]. И далее: «Создается возможность катарсиса, “мистериального перерождения”, которое мы усматриваем в эпилоге к роману» [20; 124]. Внутреннее преображение младшего Аблеухова Л. К. Долгополов связывает с образом «печального и грустного» призрака, в облике которого угадывается Христос. В эпилоге Николай Аблеухов «сидит перед Сфинксом часами» [2; 418], изучает сочинения Г. Сковороды, затем путь его лежит в Назарет. Обращаясь к жене, Аблеухов-старший спрашивает: «Он, говоришь, в Назарете?» [2; 419].

Встреча отца и сына в финальной зарисовке произойдет на «необъектном уровне реальности», в «видениях» того и другого. «Николай Аполлонович не слушает звуков “там – там”<sup>2</sup><sup>3</sup>; и не видит он бербера; видит то, что стоит перед ним: Аполлон Аполлонович – лысенький, маленький, старенький» [2; 417]. В этом финальном «видении» героя возникает гротескный, но трогательный сновидческий образ. В свою очередь, старичик-сенатор различает «тени и тени». «Николай Аполлонович – нежный, внимательный, чуткий, – наклонив голову, переступает: из тени – в кружево фонарного света; переступает: из светлого этого кружева – в тень» [2; 417].

В finale романа Аблеухов-сын уходит от кантовских умственных штудий и открывает для себя мир подлинного переживания, который, правда, грозит «расщепить его личность». Переживание «мистерии Диониса» словно бы подготавливает героя к встрече с Христом («белое домино»). Л. К. Долгополов выявил в романе христианские мотивы и образы: «Николай Аполлонович... представляется сенатору Аблеухову, сидящему в мифостофеевском облике перед камином<sup>4</sup>, страдающим и распинаемым на кресте Христом» [2; 607]. Николай Аблеухов («Петербург») совмещает в себе черты распятого Христа и «терзаемого», умирающего Диониса. Через образы распя-

того Диониса и Христа автор воссоздает мистерию умирания и рождения высшего «Я» Николая Аблеухова (тем самым автор шифрует свои сокровенные интуиции)<sup>5</sup>. Пережитое Николаем над бомбой (страшный сон, переживания своего уже «не тела»<sup>6</sup>, возврат к «нулевому летоисчислению», пропамять: переживание предшествующих реинкарнаций) «подвергают его тяжелому потрясению», «предваряющему встречу с Христом» [25; 478].

А. Белый (с опорой на теософскую теорию развития человечества) объявляет «властителя дум» Ф. Ницше «представителем шестой, грядущей рации, одаренной ясновидением» [1; 179]. Трагическая судьба немецкого мыслителя на новом развороте истории и цивилизации есть «реинкарнация» Христа и Диониса: «Смерть или воскресение: вот пароль Ницше» [1; 178].

Немецкий философ в понимании А. Белого предстает в ореоле неомифологирования (со скрытой авторской жизнетворческой проекцией). В этой связи справедливо утверждение Т. А. Шарыпиной применительно к литературе XX века: «Потерявшаяся в хаосе мировых катализмов личность начинает заново космологизировать миф» [23; 19].

Андрей Белый связывает архиважную для символизма идею жизнетворчества с подвигом Христа и Ницше: «Они суть “художники жизни”. Ницше вызывает к жизни миф, «этот предохранительный клапан, закрывающий от нас музыкальную сущность жизни» [1; 192]. Н. Л. Лейдерман делает важный для нашего исследования вывод, что для символизма свойственно «эстетическое освоение мира как хаоса», создание собственных «хаологических» моделей мира [13; 346]. Это справедливо с учетом, правда, и обратной стратегии – в попытке этот хаос «заклясть». Конструирующем моментом «саморегуляции хаоса» исследователь считает построение «человеческого космоса внутри онтологического хаоса» [13; 364].

Онейросфера романа реализует подлинную мистерию сотворения переживания себя как «стремительного отхода к Хаосу» и «повторением космогонии» [28; 94]. В этом теургическом действе «переплавляется» и сакральный центр личности самого автора, Андрея Белого. Русский символист толковал собственную жизнь как мистериальный текст, в центре которого возвышалась фигура самого художника, творца «антропологического мифа».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первая жена писателя и последовательница учения Штайнера А. А Тургенева пишет: «Нашей группе достался архитектор Сатурна» [22; 64].

<sup>2</sup> Значимая идея для Белого с ранних симфоний – Второй Драматической (Московской) и «Возвращение» – до «Котика Летаева» и «Петербурга».

<sup>3</sup> Гонг, бубен, там-там – музыкальные инструменты, имеющие хождение в Индии, Китае, Африке.

<sup>4</sup> Образ героя пребывает в сфере взаимоперехода: от демонического (Мефистофель) к светоносному (Христос). «В мефистофелевской позе» – скульптурная аллюзия, по всей видимости, на работу М. М. Антокольского «Мефистофель» (1883, мрамор), хранящуюся в Русском музее (Санкт-Петербург).

<sup>5</sup> Отсюда понятен и весь автобиографический слой образа Николая Аблеухова, на который неоднократно указывают исследователи. Н. Валентинов о А. Белом 1907–1908 годов пишет: «...с ранних лет он стал мыслить себя неким страдающим, распятым Дионисом» [4; 91].

<sup>6</sup> Речь идет об эфирном (стихийном) теле, согласно теософской и антропософской градации человеческого существа.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Б е л ы й А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. Б е л ы й А. Петербург. СПб.: Наука, 2004. 699 с.
3. Б е р д я е в Н. А. Русский соблазн (по поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 267–278.
4. В а л е н т и н о в Н. Два года с символистами. М.: XXI век – Согласие, 2000. 384 с.
5. Г о г о л ё Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1967.
6. Д о л г о п о л о в Л. К. Роман Андрея Белого «Петербург». М.: Сов. писатель, 1988. 414 с.
7. Зеркало. Семиотика зеркальности: Сб. ст. / Ред. З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1988. Вып. 831 (Труды по знаковым системам. 22). 166 с.
8. И в а н И. Заметки к антропософскому контексту романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. М.: Наука, 2008. С. 374–381.
9. И л ь ё в С. П. Куликовская битва как «символическое событие» // Ал. Блок. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. С. 22–40.
10. К а с т е л л а н о Ш. Синестезия: языки чувств и время повествования в романе А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 211–219.
11. К л и н г О. А. Андрей Белый: место поэта в эволюции Б. Пастернака (к проблеме символистских влияний) // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 279–294.
12. Л а в р о в А. В. Андрей Белый в 900-е гг. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 335 с.
13. Л е й д е р м а н Н. Л. «Магистральный сюжет» (XX век как литературный мегацикл) // Лейдерман Н. А. С веком наравне. Русская литература в советскую эпоху. СПб.: Златоуст, 2005. С. 346–365.
14. Л о т м а н Ю. М. Сон – семиотическое окно // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 123–126.
15. М и н ц З. Г., Б е з р о д н ы й М. В., Д а н и л е в с к и й А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII.
16. М и ф о л о г и я / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. 736 с.
17. М и фы народов мира: Энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. 671 с.
18. Н а г о р н а я Н. А. «Второе пространство» и сновидения в романе А. Белого «Петербург» // Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М.: МАКС-Пресс, 2006. С. 88–116.
19. Н е ф е д ё в Г. В. «Сон об Атланте»: К подтексту мотива провокации в романах А. Белого «Петербург» и «Москва» // Russian Literature. 2005. Vol. LVIII-I/II.
20. П и с к у н о в В. М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа М, 2005. 608 с.
21. Т и м е н ч и к Р. Д., Т о п о р о в В. Н., Ц и в ь я н Т. В. Сны Блока и «Петербургский текст» начала XX века // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 129–132.
22. Т у р г е н е в А. Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума. М.: Новалис, 2002. 137 с.
23. Ш а р ы п и н а Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 112 с.
24. Ш т ай н е р Р. Очерт тайноведения: Пер. с нем. Л.: ЭГО, 1991. 272 с.
25. Ш т аль Х. «Оккультные письмена» в романе Андрея Белого «Петербург» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. М.: Наука, 2008. С. 465–488.
26. Э л и а д е М. Аспекты мифа: Пер. с франц. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
27. Ю н г К.-Г. Человек и его символы: Пер. с нем. М.: Серебряные нити, 1997. 368 с.
28. Ю н г К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов: Пер. с нем. М.: Совершенство, 1998. 383 с.
29. Ю н г г р е н М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера: Пер. с англ. СПб.: Академический проект, 2001. 288 с.
30. Ebert Christa «Väter und Söhne» in Andrej Belyjs Roman «Peterburg» // Zeitschrift für Slawistik 35, 1990. S. 762–771.
31. H o l t h u s e n J. Belyj. Petersburg // Holthusen, J. Studien zur Ästhetik und Poetic des russischen Symbolismus. Gottingen, 1957.
32. L j u n g g r e n M. The Dream of Rebirth – A Study of Andrey Bely's Novel «Peterburg». Stockholm, 1982.