



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09-43+929 Цветаева

ОЧЕРК ЦВЕТАЕВОЙ «ПЛЕННЫЙ ДУХ» КАК «ТЕКСТ-МИФ»

Н.В. Мокина

Педагогический институт Саратовского государственного университета
E-mail: a-mokin19@yandex.ru

В статье представлены результаты исследования мифологических аллюзий в очерке М. Цветаевой «Пленный дух». Материал позволяет рассматривать данный очерк как «текст-миф». Развивая личный миф Андрея Белого о его жизненном пути как повторении «страстей» Христа и Диониса, Цветаева утверждает свою концепцию Поэта.

Ключевые слова: интертекстуальность, текст-миф, Дионис, Христос, миф о бесовстве.

Tsvetaeva's Essay «A Captive Spirit» as a «Text-Myth»

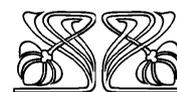
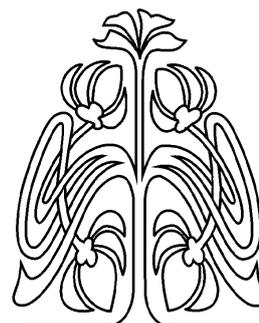
N.V. Mokina

The article presents the results of mythological allusions investigation in M. Cvetaeva's essay «A Captive Spirit». The material provides the basis to consider the essay a «text-myth». Developing A. Bely's personal myth about his life path as a repetition of Christ's and Dionysis' passions, Cvetaeva sets her own idea of the Poet.

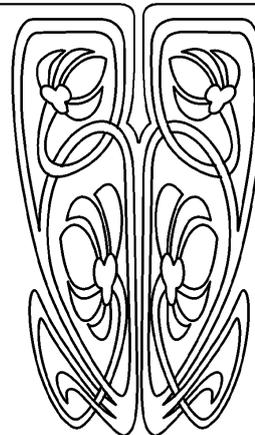
Key words: intertextuality, text-myth, Dionysis, Christ, myth about demons.

Определяя своеобразие очерка Марины Цветаевой «Пленный дух», исследователи видят его прежде всего в интертекстуальности, многочисленных литературных аллюзиях, позволивших Цветаевой поведать истину о современнике тогда, когда участники некогда пережитой Белым драмы были еще живы¹. Это, безусловно, очень верное наблюдение нуждается в дополнении – не менее важную роль в осмыслении личности современника сыграли и мифологические аллюзии, хотя и мифологические параллели в цветаевском очерке в известной степени можно рассматривать как литературные аллюзии: источником их становится в том числе и личный миф Андрея Белого, отразившийся и в лирике, и в прозе, в частности в романе «Серебряный голубь». Как представляется, Цветаева признала то, что Белый в романе назвал «высоко нелепой» и «высоко невероятной» «правдой», которую «жизнью своею сложил» Дарьяльский – автобиографический герой «Серебряного голубя»². Суть этой правды, по словам Белого, заключалась вот в чем: «снилось» его герою, «будто в глубине родного ему народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старинная старина – Древняя Греция»³. И эту родственную близость к «старинной старине» доказывает Дарьяльский собственной жизнью, повторяя своими испытаниями «страсти»⁴ Диониса⁵. Но столь же отчетливо дионисийские «страсти» героя Белого заставляли вспомнить и о крестном пути Христа⁶. Еще более противоречивым и многоликим предстал лирический герой Белого, являясь как ипостась и Христа и Диониса, и Антихриста⁷ и Люцифера⁸.

Эту амбивалентность автобиографических героев Белого (Диониса – Христа, Христа – падшего ангела) Цветаева по-своему развивает в очерке, открывая в жизни «своего» Белого – «писателя и страдателя» – и новые параллели со «страстями» Диониса и Христа, с «прелестью» – прельщениями падшего ангела. Иначе говоря, стремясь воссоздать образ Белого, Цветаева опиралась не только на свои собственные впечатления и не только на мнение близких писателю людей – основой



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





образа современника становится в очерке его авторский миф, отразивший и важнейшие грани личности этого необыкновенного человека, и интенции эпохи. Причем выстраивает Цветаева свой рассказ о Белом как символистский «текст-миф»⁹, когда сквозь план современности при помощи ключевых имен и коллизий угадывается не только литературный подтекст, но и мифологический пласт, выполняющий функцию «шифра-кода», «проясняющего тайный смысл происходящего»¹⁰. К символистской же традиции (формируемой в том числе и Андреем Белым) можно отнести и характерные для очерка «амбивалентность», «снятие оппозиций» в своем герое и «обязательность многоплановых мотивировок изображаемого»¹¹.

Было бы, конечно, неверно эту интенцию объяснять только замыслом М. Цветаевой – постичь феномен личности известного писателя-символиста с помощью законов, им самим над собой признанных¹². «Снятие биполярных оппозиций», стремление дать «Диониса в Аполлоне» исследователи определяют как одну из поэтических задач Цветаевой, отразившихся и в ее прозе, и в лирике¹³. Столь же характерно для цветаевского художественного мира и стремление показать «вечное» во временном. Признание «все – миф, <...> не-мифа – нет <...> миф предвосхитил и раз навсегда изваял всё <...>» [V, с. 111] относится к числу глубоких интуиций Цветаевой, сближающих ее с символистами. Поэтому точнее говорить не о «подвлиянности» Цветаевой Белому, а о «сродстве» (цветаевские слова) их творческих индивидуальностей, позволившем Цветаевой постичь личность современника, идя его путем и не уходя с собственного. Неслучайно мысль о родстве автора и героя, Цветаевой и Белого становится одной из ключевых в очерке, репрезентируясь на разных уровнях текста – в мотивах и образах, цветовой гамме, синтаксическом рисунке, а главное, в общем определении «пленный дух», которое соотносится не только с героем, но и с автором¹⁴.

Как и у символистов, в цветаевском очерке логика мифа становится доминирующей, определяя и его поэтику – композицию, систему лейтмотивов, зооморфные параллели, нумерологическую символику. В первой части очерка, воссоздающей «легенду» о Белом, отчетливо «сквозит» миф о Дионисе. Белый здесь представлен не столько визуально, сколько через описание его окружения – довольно случайного, не всегда близкого ему и в основном женского. Ключевыми для постижения феномена личности «заочного» Белого трижды становятся описания трех сестер. Причем только второй «трехсестринский» круг – сестры Тургеневы – действительно сыграл важную роль в судьбе писателя, тогда как два других никакого значительного места в жизни Белого не занимали. Первые три сестры – его поклонницы, которых он никогда не видел и о которых никогда бы не вспомнил (или даже не узнал бы), если бы не

разговор с Цветаевой; третий «круг» – три его маленькие племянницы, дочери Сергея Соловьёва и Тани Тургеневой, также никак не отозвавшиеся в судьбе писателя.

В каждом эпизоде Белый появляется лишь мимолетно (а иногда автор о нем не говорит совсем, как, например, в рассказе о маленьких дочерях С. Соловьёва). Автора же явно занимает не сложность отношения Белого к очередному «кругу» из трех сестер, а сам факт повторения такого «трехсестринского» окружения и определенных закономерностей в жизни случайных и неслучайных спутниц Белого. Объединяет рассказы о трех «трехсестринских» кругах мотив смерти. Он не просто венчает каждый эпизод, а становится своего рода ключом к постижению феномена личности Белого, трагически влияющего на тех, кто был с ним связан. «Все, все они умирают – или уходят» [IV, с. 226], – говорит цветаевский Белый, услышав (или, точнее, узнав от Цветаевой) о первом «трехсестринском» круге. Повторяемость финала трех эпизодов подтверждает его слова о неизбежности смерти тех, кто с ним связан, и представляет Белого как ипостась Диониса, «бога смерти»¹⁵, который «приходил из подземного царства и, пострадав на земле, уходил сам и уводил своих в обитель мертвых»¹⁶.

Так, о судьбе девушки по прозвищу Бишетка, – старшей в первом «трехсестринском» круге, обычной поклонницы знаменитого писателя, всего лишь один раз поговорившей с ним по телефону, ничего не известно, но на ее смерти настаивает (именно настаивает) сам Белый: «Она, конечно, умерла. <...> Я знаю, что она умерла...» [IV, с. 226]. Рассказ о смерти Аси – невесты, а потом жены Белого, средней из второго «трехсестринского» круга Белого, – явно противоречил бы реальным фактам, но мотив смерти, тем не менее, сопутствует и повествованию о ней. Не случайно цветаевский Белый называет Асю Валькирией («выбирающей мертвых»)¹⁷ и тем самым отождествляет ее с Бишеткой – мертвой для него и тоже названной им Валькирией («Она сейчас – Валькирия... Вернее, она была бы Валькирия...») [IV, с. 226]. Но и сама Цветаева придает трагическую тональность повествованию об Асе, цитируя строки своего раннего стихотворения о «погибшей царевне» и тем самым отождествляя брак Аси и Белого со смертью¹⁸. Мотив смерти звучит и в сравнении авторского отношения к невесте Белого с любовью к умирающему («Так любят умирающего: разом – всё, все слова последние <...>» [IV, с. 235]). Тот же мотив смерти возникает и в эпизоде хождения по следам Аси-Психеи в Сицилии – в описании поиска Цветаевой могилы Августа фон Платена в «черном саду». И мифоним Психея (кстати, сближающий с Асей автора), и образы «черного сада» и могилы – все это вызывает ассоциацию с нисхождением (уже не только Аси, но и автора) в царство мертвых – за Асей.

И, наконец, последний «трехсестринский»



круг – три племянницы Аси Тургеневой, из которых вторая похожа на Асю и которая, конечно, умерла. Мысль о непреложности смерти именно этой девочки (и именно из-за ее похожести на Асю) принадлежит автору и венчает рассказ о последней встрече с Таней Тургеневой, матерью девочек. Когда Таня показывает фотографии девочек, «где они еще три», и, «тыча все еще точёным пальчиком с черным ногтем в одну из головок», говорит: «*Эта* умерла», – автор добавляет, ставя логическое ударение на слове «конечно»: «*Эта*, конечно, “Ася”» [IV, с. 235]. Авторское «конечно» здесь отчетливо коррелирует с «конечно» Белого – словом, которым он утверждал непреложность смерти Бишетки, а именование умершей девочки «Асей» представляет ее двойником Аси, а в свою очередь являющейся двойником Бишетки: так создается своего рода композиционное *кольцо* (или своеобразный эффект зеркальной повторяемости) из трех эпизодов о трех «трехсестринских» *кругах*, связанных с Андреем Белым и соединяемых мотивом смерти. Очевидна акцентированность этого мотива на неизбежности смерти всех спутниц Белого, мотива, развивающего личный миф Белого и объясняемого стремлением представить его как ипостась Диониса-Аида, «страдателя», страдающего на земле от «неизлечимой болезни – жизни» и уводящего за собой своих спутниц в «рощи блаженных» – свою настоящую родину¹⁹.

Дионисийские аллюзии можно увидеть и в описании одежды Белого – крылатки, напоминающей крылья Диониса²⁰, и пелерины, которую автор называет «живым фоном, античным хором» Белого [IV, с. 257], – представлении Белого как «человека танцующего»²¹. Дионисийский миф «сквозит» и в описаниях «беснований» Белого [IV, с. 226]²², отразивших довольно распространенное представление о нем как сумасшедшем. Причем источником такого представления была не только необычность поведения писателя, но и его личный миф: мотив безумия неизменно сопутствовал его автобиографическим героям, выступая как свидетельство знания ими высших истин. Цветаева, в ряде эпизодов опровергая мнение своих современников о безумии Белого или передавая их заведомо отрицательным героям, тем не менее говорит и сама о его «бесновании» и вкладывает мысль о Белом-сумасшедшем в уста своей дочери²³. Однако эти «беснования» в изображении Цветаевой напоминают не поступки сумасшедшего, а «правое безумие» (термин Вяч. Иванова), отличающееся от «болезненного безумия» тем, что оно «просветлено творчеством» и «усиливает изначала заложенную в человеческий дух спасительную и творческую способность и потребность идеальной объективации внутренних переживаний»²⁴. «Правое безумие», по Вяч. Иванову, – это «разрешение дионисийского восторга» в «аполлинийское видение»²⁵. Так и в цветаевском очерке результатом «беснований» Белого становится его поэтический сборник «После разлуки».

Именно дионисийский миф, думается, определяет и множественность зооморфных сравнений, представляющих Белого как «многовидного» Диониса, одна из отличительных черт которого – «превращаемость»²⁶. В большинстве своем зооморфные параллели восходят к спутникам Диониса или воссоздают его ипостаси: бык, змея, коза, тигр, конь (лошадь). Нередко эти сравнения повторяются – они могут принадлежать автору, близким ему людям и самому Белому и тем самым подтверждаются и утверждаются. Так, с лошадкой (цирковой) сравнивает Белого автор [IV, с. 235], но похожее сравнение принадлежит и самому Белому, причем возникает неожиданно, даже не как сравнение, а как отождествление. «Я больше всего на свете хотел бы положить вам голову на плечо... И спать стоя. Лошади стоя ведь спят», – признается Белый автору [IV, с. 249]. Однако источником этого образа, возможно, становятся аллюзии не только на дионисийский миф, но и на личный миф самой Цветаевой – образ коня нередко сопутствует ее лирическому «я», имплицитно возникает через описание волос как «гривы», цвета волос как «масти», эксплицировано – в записных книжках, где Цветаева пишет о своей «конскости»²⁷. «Конскость» лирического «я», как и героя цветаевского очерка Белого, может быть истолкована по-разному, прежде всего потому, что многозначная символика коня в мировой культуре: это и символ духа, и посредник между «тем» и «этим» миром, и хтоническое и в то же время небесное животное. Кони связаны и с культом Диониса: силены – полулюди-полуконы – спутники Диониса²⁸. Иначе говоря, для Цветаевой «конскость» современника – это и грань его многосложной личности, обнаруживающей его родство со «старинной стариной» – Древней Грецией, и указание на доминанту духовности, на его неземную природу и связь с миром смерти, и возможность утвердить свое родство с ним.

К образу быка как объяснению и собственной фамилии, и собственной сути обращается сам Бугаев-Белый: «А бугай, это – бык. (И, уже громко, с обворожительной улыбкой:) – Производитель» [IV, с. 243]. И этот образ также отсылает к дионисийскому культу²⁹: бык считался одним из спутников Диониса (или был ипостасью Диониса в мире живых), причем он мыслился именно как «оплодотворитель, умирающий после акта оплодотворения <...>»³⁰. Дионисийские аллюзии можно усмотреть и в сравнении Белого со змеей³¹ [IV, с. 255], и в эпизоде подражания Белого тигру в Zoo³².

Наиболее последовательно в очерке проводится сравнение (а чаще даже отождествление) Белого с волком: образ волка как двойника и эксплицируется, и имплицитно содержится в описании жестов и поведения Белого, например: «влезал всегда, как зверь, головой, причем глядел не на вас, а вкось» [IV, с. 245–246]. С волком сравнивает Белого, «нападавшего» в ресторане на



«мясо», Аля. И, наконец, сам Белый, объясняя собственное поведение, обращается к образу волка, по существу, отождествляя себя с ним: «Больной волк ведь, когда заболевает, наступает на большую лапу... Знает, что разорвет» [IV, с. 255]. «Волчье» в Белом – прежде всего знак его затравленности (он «рожден затравленным» [IV, с. 265] и его неизбывного одиночества, ощущаемого даже тогда, когда Белый был «обступлен» – окружен людьми. Но дополнительные коннотации это отождествление обретает благодаря традиционным значениям, сопутствующим образу волка в мировой культуре, в том числе и в творчестве М. Цветаевой и А. Белого. Волку, как отмечают исследователи, в разных традициях присущи хтоническая символика, связь с нечистой силой, медиаторские функции – способность быть посредником между «этим и тем светом», между людьми и Богом, между людьми и нечистой силой. Определяющим же в символике волка является признак «чужой»³³, один из доминирующих и в цветаевском творчестве, а в очерке «Пленный дух» выступающий как «клеймо», «печать» поэта (не только Белого, но *каждого* поэта) – «не-своего» среди людей [IV, с. 238]³⁴. Эта имплицитная связь *поэта* и *волка* восходит к древнегреческой мифологии: волк считался спутником-двойником Аполлона – мифологического двойника Диониса³⁵.

Кроме того, образ волка может быть истолкован и как аллюзия на произведение, где действуют герои, прототипом которых был Белый, – Генрих фон Оттергейм из «Огненного ангела» В. Брюсова и Дарьяльский из «Серебряного голубя». При всей разности этих героев их объединяет общая доминанта: в образах своих героев оба писателя акцентируют борьбу духовного и плотского начала, причем победе плотского сопутствует мотив оборотничества – граф Генрих (земное воплощение «огненного ангела» Мадизля), по словам обывателей, превращался в волка, когда его спутницей была Рената. И Дарьяльский представляется Кате Гуголевой «волком» и «оборотнем» в тот момент, когда он ощущает власть над собой «зверихи» Матрены [I, с. 480, 519–520], когда в нем торжествует плоть. И в цветаевском очерке образ волка также сопутствует описанию «земного» Белого.

Но можно предположить и еще одну коннотацию, связанную с образом волка в очерке Цветаевой: один из источников трагедии Белого видится ей в добровольном отказе писателя – и от отца, и от святого, и от веры – через отказ от имени. Волк, традиционно противопоставлявшийся человеку как «нехристи»³⁶, становится знаком Белого – своего рода падшего ангела.

К числу «дионисийских» следует отнести и мотив «девочки... козочки». «Козочка» соотносится не только с самим Белым, но и с «трехсестринскими» кругами, особенно настойчиво – с Бишеткой. Никогда не виденная Белым, она представляется ему «девушкой с козьими глазами» [IV, с. 226]. Тот же образ «козочки» возникает и

в словах матери Бишетки: Бишетка и ее сестры, по выражению их матери, «сухие, как козы», и за это бабушка и прозвала старшую Бишеткой [IV, с. 224]. Рассказ о Бишетке, в свою очередь, вызывает в памяти Белого образ «капустной козы» из детской песенки – Biquette. Мотив «девочка... козочка... Bichette» связывает и первый «трехсестринский» круг со вторым, завершая последний эпизод, повествующий об Асе Тургеневой – встреченная в Сицилии итальянская девочка, «душа Аси», рождает ассоциацию: «девочка... козочка... Bichette» [IV, с. 234]. С «козочкой на уступе» [IV, с. 253] сравнивает Асю и Белый. Но и сам танцующий Белый, «перетанцовывающий» ничевоков, также вызывает у автора «видение девушки с козочкой» – Эсмеральды и Джали [IV, с. 237]. Однако, думается, что аллюзия на роман Гюго – только один источник этого мотива. Имплицитно этот мотив уподобляет каждую из спутниц Белого-Диониса Артемиде – мифологическому двойнику Диониса³⁷, – изображавшейся с жертвенным козленком³⁸, или менаде, ибо «девушки на Дионисовых оргиях надевали козью шкуру»³⁹. И, наконец, еще одна коннотация: образ «козы» акцентирует трагическую тональность повествования о судьбе Белого, ибо, как известно, слово «трагедия» переводится как «козлиная песнь».

Мифологические аллюзии буквально пронизывают повествование и об Асе, главной спутнице Белого – его невесте, а затем жене. Роль ее в мемуарах крайне значительна. Ася – центральная фигура в очерке Цветаевой, брак Белого – ключевой эпизод его жизни, а для автора – и путь к постижению личности Белого. Но при этом, что характерно, Ася и Белый даны в романе порознь: автор никогда не описывает их как пару, сначала рассказывая об Асе – невесте Белого (но без него), затем о Белом – муже Аси (но без Аси, причем уже утратившей имя, называемой в тексте только «она»).

Как и Белый, Ася представлена в многочисленных зеркалах, окруженная мифологическими и литературными двойниками: это и тургеневская Ася, и Катя из «Серебряного голубя», Миньона из романа Гёте «Годы странствия Вильгельма Мейстера», Психея, Валькирия, Жемчужная Головка из «Сказки о Серебряной Свирели» С. Соловьёва и – имплицитно (как и Бишетка) – Артемиде, своего рода женское божество-двойник Диониса⁴⁰. Каждая из героинь – мифологических или литературных – обнаруживает какую-то грань сложного характера Аси, хотя задание писателя – не постичь эту сложность, а, скорее, указать на неуловимость сути, загадочность и многоликость той, «которой ... тысячелетия...» [IV, с. 252], и через таинственную спутницу Белого постичь его самого. Цветаевская Ася действительно не является антиподом Белого: мотив их родства, одноприродности имплицитно содержится и в мотиве *сияния*, равно сопутствующем и Белому, и Асе, в их равной раздвоенности и их неотмир-



ности (он – легкий дух, она – Психея, душа) и, наконец, в их «вневременности» – и в глубине души цветаевской Аси «бьется» родная ей «старинная старина – Древняя Греция».

О связи Аси с дионисийским культом свидетельствует не только ее сравнение с «козочкой на уступе», но и ее определение как амазонки⁴¹, и явно доминирующая в ее портрете деталь – плед-шкура барса на плечах, упоминаемая даже («невидимый барс») когда барсового пледа-шкурки не может быть на плечах Аси, скажем, в доме Цветаевой [IV, с. 232]. А. Эткинд и К. Грельц усматривают в описании Аси в барсовой шкуре аллюзию на роман З. Мазоха «Венера в мехах»⁴². Но Ася явно выключена из мира эроса, Венера не ее ипостась. Барс, как и упоминание «козочки», ассоциируется прежде всего с Артемидой, которая изображалась и в шкуре дионисийской пантеры⁴³. И именно эта параллель – Ася – Артемида – делает понятными цветаевские слова о браке с Белым как измене самому же Белому.

Отметим и еще одну функцию барса. Благодаря ему также создается эффект зеркальной повторяемости эпизодов о «трехсестринских» кругах – Ася и Бишетка сближены не только общими мифонимами (явными и скрытыми), связанными с миром смерти⁴⁴, но и общей цветовой гаммой: барс имплицитно содержит те же черно-белые цвета, которые доминировали в описании «сновиденного» дома Бишетки, и эти цвета – также знак принадлежности героинь к миру смерти, миру А. Белого⁴⁵.

Знаком «присутствия» в тексте мифа о Дионисе становится и нумерологическая символика. Соотнесенность Белого с определенным числом акцентируется в его описаниях, в его речи. В рассказе о «заочном» Белом доминирует число *два* – число Диониса, прославившего, по утверждению Вяч. Иванова, «двуматерним и дважды рожденным, потому что он был вообще <...> двойным <...>»⁴⁶. Число *два* определяет композицию первой части очерка – каждый эпизод, описывающий «заочного» Белого, происходит через *два* года, что настойчиво отмечается автором. «Года *два* спустя» после того как Цветаева впервые услышала имя Белого, происходит первая встреча с ним в меблированных комнатах гостиницы «Дон». Еще «года *два* спустя» она часто видит его в «Мусагете». С сестрами Тургеневыми автор знакомится через «*две* зимы» после первой встречи с Белым. Число *два* акцентируется и в визуальном образе Белого («*два* крыла, в *две* восходящие лестницы оркестр бесплодных духов» [IV, с. 237]). Автор говорит об одежде как *второй* душе Белого (что, кроме того, вызывает ассоциацию и с Фаустом, его известным признанием о двух душах, живущих в нем). И, наконец, у цветаевского современника *два* имени: Белый, по Цветаевой, «разорвался – навек» «между нареченным Борисом и самовольно-созданным Андреем» [IV, с. 264]⁴⁷.

Безусловно, для понимания цветаевского Белого важны и традиционные значения числа *два*, семантика которого связана с идеей «бинарных противопоставлений»⁴⁸. Феномен личности Белого постигается через *два* (часто антитетичных) определения, причем не скрытых, а эксплицированных: доверчивость – недоверчивость («Его доверчивость равнялась только его недоверчивости» [IV, с. 265], плен – свобода («всегда обступленный – всегда свободный» [IV, с. 237]; он – «пленный дух», но ему же дана «полная и страшная свобода маски: личины: не-своего лица» [IV, с. 264]). «Двойным» предстает Белый и в глазах окружающих его людей: например, в глазах цветаевской родственницы Белый – «ангел или в нижнем белье сумасшедший на улицу выскочил» [IV, с. 222]; тульской помещице его «безотчесть» напоминает «каторжника или дворника» [IV, с. 224], глаза у него «серые или зеленые» [IV, с. 225]. В восприятии автора он «писатель и страдатель» [IV, с. 224] и кажется Цветаевой «смесью магистра с фокусником» [IV, с. 237].

Во второй части очерка число *два* сменяется другой числовой доминантой – числом *три*, также связанным с Дионисом⁴⁹, но явно обретающем у Цветаевой и иные, тоже традиционные значения и выступающим как знак *духа*. Число *три* встречается и в первой части (повествование начинается с молитвы *трех*летней девочки, затем, как уже говорилось выше, описываются *три* «трехсестринских» круга, на разных этапах жизни сопутствующих Белому), но гораздо более последовательно оно акцентируется в рассказе о послереволюционных годах жизни Белого и о «бедовом» Белом 1922 года. Так, Цветаева с помощью трех деталей дает визуальный образ Белого: «*Два* крыла, ореол *кудрей*, сияние» [IV, с. 235] или «протянутые *руки* – *кудри* – *сияние*» [IV, с. 242]. Три цвета – «*серебро*, *медь*, *лазурь*» [IV, с. 259] – доминируют в его портрете. Число *три* повторяется и в рассказе о «полном переломе хребта» («<...> *три* дня назад кончилась *моя жизнь*», – признается Белый, [IV, с. 249], и в описании другой берлинской катастрофы – пропажи рукописи – «труса *трех* месяцев» [IV, с. 261].

Автор находит для определения феномена личности писателя уже не *два*, а *три* определения, причем эти определения – каждый раз новые – принадлежат разным людям, одновременно характеризуют и современников Белого. Три грани личности Белого подчеркивает «ангел-хранитель» поэтов, однако ничего не понимающий в поэзии, – П. Коган: «*интеллигент*, *культурный человек*, *серьезный писатель*» [IV, с. 240]. В глазах дочери Цветаевой Белый «очень *тихий*, очень *вежливый*, но настоящий *сумасшедший*» [IV, с. 255]. По определению самого Белого, он – «*сорокалетний*, *нелепый*, *лысеющий*» [IV, с. 253]. Три детали характеризуют Белого, три черты или три определения передают суть его переживания, его душевного состояния: «Ничего одиноче его



вечной обступленности, обсмотренности, обслужанности я не знала» [IV, с. 265]; «Как он всегда боялся: задеть, помешать, оказаться лишним!» [IV, с. 265]. Цветаева как бы отступает от его же сформулированного закона: «У каждого – свой глагол, дающий его деяния» [IV, с. 20] и, описывая Белого, находит, как правило, три таких глагола, как, скажем, в рассказе о внезапно исчезнувшем Белом: «Перерыв, который лучше всего бы заполнить графически – тире: уезжал, писал, тосковал <...>» [IV, с. 246].

Постоянный прием в описании берлинского Белого – троекратное повторение (прием, встречающийся и в других произведениях Цветаевой, но не столь последовательно и гораздо более редко), например, описание входящего в комнату Белого: «Какой опережающий вход, опережающий взгляд, сами глаза опережающий страх из глаз <...>» [IV, с. 265]; или Белого, потерявшего рукопись: «<...> Белый – красный, с взлетевшей шляпой, с взлетевшими волосами, с взлетевшей тростью» [IV, с. 262]. Тот же прием – в своеобразном итоге размышлений о Белом: «Бедный, бедный, бедный Белый <...>» [IV, с. 238]. Тройные повторения характерны и для речи Белого: «Я должен, я должен, я должен написать об этом исследовании» [IV, с. 245]; «<...> мне грозит страшная, страшная, страшная беда» [IV, с. 243]; в трагической сцене после «полного перелома хребта»: «Я буду спать, спать, спать» [IV, с. 247]; в эпизоде с «девушкой, которой нужно»: «Девочке нужно, нужно, нужно» [IV, с. 255]; или, описывая Zossen: «Вдовье место, вдовцово место, противное место...» [IV, с. 252]. Троекратные повторения не только создают особый ритм, но и акцентируют «сродство» между словом автора и словом героя, сближая их ритмы и их души⁵⁰.

В известной степени эти троекратные повторения можно рассматривать как аллюзии на приемы Белого, объяснить стремлением передать ритм берлинского Белого, отразившийся и в его сборнике «После разлуки», где нередко встречается прием троекратного повторения, например: «Проклятый – / Проклятый – проклятый – / – Тот диавол, / Который – / – В разъятой отчизне / Из тверди / Разбил / Наши жизни – в брызнь / Смерти <...>» [I, с. 226]. Или: «<...> Тот диавол, / Который – / Навеки – / Навеки – / Навеки – / Меня / Отделил / От / Тебя <...>» [I, с. 227]. Эти троекратные повторения, несомненно, отражали новое мироощущение Белого, передавали новый напряженный ритм его душевной жизни – случайно, перерабатывая свои стихотворения начала 1900 г. для берлинского издания книги, он начал в том числе и их ритм, включая троекратное повторение⁵¹.

Нельзя сказать, что этот прием – новация берлинского Белого: он встречался и в ранней его поэзии (но крайне редко), и – уже гораздо чаще – в «Серебряном голубе», где числа обретали концептуальную значимость. Так, с роковой для него

Матреной Дарьяльский знакомится на *Троицу* – на *третий* день после помолвки с Катей, и именно в этот день начинается роман «Серебряный голубь». В дупле *трехглавого* дуба встречаются Дарьяльский и Матрена [I, с. 504] и т.д.⁵² Но в финале символика принципиально меняется, число *три* все настойчивее сменяется числом *четыре*, которое и побеждает в последнем эпизоде романа – Дарьяльского убивают *четыре* человека. Истолковывая нумерологическую символику «Серебряного голубя», исследователи видят в этой смене знак торжества плоти («... все вещественное вычисляется числом четыре», – утверждает друг Дарьяльского Шмидт [I, с. 523]) над духом (традиционным символом которого выступает число *три*)⁵³ – своего рода символический итог исканий Дарьяльского, стремившегося к духовной победе, но познавшего только власть плоти.

Однако, думается, в цветаевском очерке число *три* сохраняет многозначность. С одной стороны, это может быть и знак Диониса, что развивает миф о Белом – страдающем Дионисе, но с другой, акцентирование этого числа в описаниях берлинских бед позволяет передать мысль о все большем преодолении плотского начала и торжестве в Белом «легкого духа», ибо *три* традиционно символизирует «динамическую целостность» и выступает как «образ абсолютного совершенства»⁵⁴. В сущности, в очерке Цветаевой Белый проходит тот путь, который не удалось совершить Дарьяльскому: он достигает победы духа над плотью.

Нумерологическая символика, как и зооморфные параллели, отчетливо отражает характерную для творчества Цветаевой (как и для Белого) взаимопроникаемость античных и христианских традиций. Как уже отмечалось выше, Дионис – бог смерти, страдающий бог – только одна ипостась Белого. Но не менее очевидна и сопнесенность героя и с образом Христа, и с образом падающего ангела. Идея двойственности Белого – божественно-демонического «стихийного существа» – определяет в основном описание его в послереволюционной Москве и в Берлине, хотя впервые она прозвучала в первой части очерка, где Белый уподобляется ангелу и в то же время указывается на его связь с inferнальным миром. Так, рассказ о первом «трехсестринском» круге начинается с упоминания города Чермь, где, как считает нужным пояснить автор, «Иван встречался с чертом» [IV, с. 224]. Эта ассоциация с романом Достоевского несколько неожиданна в той части текста, где акцентируются тургеневские параллели, и именно поэтому она привлекает особое внимание. Интересно, что тот же город упоминается и в очерке Цветаевой о Гончаровой, но там он вызывает иную ассоциацию – здесь состоялась беседа Ивана с Алешей [IV, с. 75]. Сама принципиальная разность ассоциаций, несомненно, определяется и разностью восприятия современников: образ черта возникает далеко не случайно и складыва-



ется в общую концепцию многоликого Белого: Диониса – Христа – падшего ангела.

Еще более последовательно аллюзии на миф о Христе и миф о бесовстве встречаются в рассказе о Белом послереволюционных и берлинских лет. Явную аллюзию на евангельский текст (Ин. 8:20), например, можно увидеть в словах самого Белого, сказанных на вечере, посвященном Блоку: «Я – писатель русской земли <...>, а у меня нет камня, где бы я мог преклонить свою голову, то есть именно камень, камень – есть, но – позвольте – мы не в каменной Галилее, мы в революционной Москве <...>» [IV, с. 239]. Идеальную сущность Белого подчеркивают и сопутствующий ему мотив сияния⁵⁵, и описание его глаз, становящихся все более лазурными. Образ Христа имплицитно возникает и в рассуждении о сущности каждого поэта – страдальца, пригвожденного, плененного: «<...> у поэта над самым лучшим другом – друг еще лучший, еще ближайший, которому он не изменит никогда и ради которого изменит всем, которому он предан – не в переводном смысле верности, а в первичном страшном страдательном преданности: кем-нибудь, кому-нибудь в руки: предан – как продан, предан – пригвожден» [IV, с. 238]. Эпитет *пригвожденный* вызывает ассоциацию с *распятым*, уподобляя поэта страдающему Богу. Однако отметим, что сами рассуждения о поэте начинаются цветаевским определением Белого как «прелестителя» [IV, с. 238], а «прелесть» ассоциируется с образом черта.

В статье А. Этгинда и К. Грельц указывается еще одна аллюзия на Христа в очерке – в описании «хриstopляски» Белого⁵⁶. Но столь же возможно увидеть здесь и аллюзию на inferнальность Белого, неслучайно в своей книге о Гоголе сравнившего современного фокстрот с «бесовски-сладким гопаком»⁵⁷. Вполне вероятно, что эта двойственность звучания мотива и предполагалась автором.

Аллюзии на inferнальность Белого встречаются и в других эпизодах. Их можно увидеть и в мотиве его «беснований»⁵⁸, в сопутствующем описанию Белого мотиве *круга*⁵⁹ и в многочисленных зооморфных двойниках Белого⁶⁰ (прежде всего волке, что уже отмечалось выше) и его спутниц, в том числе и в барсе Аси, неслучайно вызвавшем у автора ассоциацию и с бесенком⁶¹. Образы евангельских бесов имплицитно возникают и в эпизоде «перетанцовывания» Белым ничевоков. Речь Белого, обращенная к ничевокам, сравнивается одной из слушательниц с «бисером перед свиньями» [IV, с. 238], и эти слова не только передают суть ситуации, но и отсылают к источнику ставшего устойчивым выражения – Евангелию от Иоанна. А далее следуют слова другого очевидца этой сцены, вновь напоминающие о том же источнике: «Белый из себя выходит», – тут же парированные авторской репликой: «Не входя в вас». И этот мгновенный диалог, в котором парадоксально соединяются евангельские мотивы (слова Христа: «Не бросайте жемчуга вашего пред свиньями» (Ин. 7:6) и мотив бесов, которые, «вышедши» из

людей, по воле Христа «пошли в стадо свинное» (Ин. 8:31–32)), уподобляет ничевоков евангельским свиньям, Белого же – бесам⁶².

Столь же очевидно обнаруживает связь Белого с inferнальными силами и описание его глаз, доминирующих в его портрете. С одной стороны, автор подчеркивает изменение цвета глаз современника – из серых они становятся все более лазурными, что призвано, скорее всего, передать все более проступающую неземную сущность Белого. Но с другой стороны, акцентируется его способность «не видеть» окружающих людей («... видно, что ничего не видит», – говорит Аля [IV, с. 240]⁶³, его глаза устойчиво называются *косящими* и – чаще всего – *страшными* [IV, с. 240]. И мотив слепоты, и косящие, а особенно страшные глаза вызывают ассоциацию со сценами из гоголевского «Вия»⁶⁴, что, вероятно, входило в цветаевский замысел. Свою кульминацию мотив глаз Белого обретает в описании Цветаевой его последней фотографии: «Глаза – человеческие? Вы у человека видали такие глаза? <...> На нас со страницы “Последних новостей” глядит лицо духа, с просквоженными тем светом глазами» [IV, с. 269].

На inferнальность Белого указывает и название очерка, содержащее ключевое определение сути его личности, – «пленный дух». Образ пленного духа, о чем свидетельствуют эпитафии, восходит к «Фаусту». А в трагедии Гёте слова «Один из нас в ловушке», процитированные Цветаевой, относятся к Мефистофелю, оказавшемуся в плену у Фауста⁶⁵, и думается, эта параллель не случайна⁶⁶. Однако другой ключевой образ цветаевского очерка – серебряный голубь, с которым она также отождествляет Белого, – обретает у Цветаевой иной смысл, чем в романе Белого, и может быть истолкован как знак двойственной природы современника. Из цветаевского описания Белого – серебряного голубя («<...> да ведь он сам был серебряный голубь, хлыстовский, грозный, но все же робкий, но все же голубь, серебряный голубь») [IV, с. 246], восходящего к описанию голубя на знамени хлыстов из романа Белого, исчезает важная деталь – упоминание ястребиного клюва, указывающего на связь хлыстовского голубя с нечистой силой⁶⁷. У Цветаевой неслучайно *трижды* повторяется слово *голубь*, утверждающее божественно-неземную природу современника⁶⁸. Но столь же отчетливо в очерке образ серебряного голубя соотносится и с мотивом смерти⁶⁹, ибо серебряные голуби украшали могилы хлыстов, а с этих могил, по словам Белого, и «начался Серебряный голубь» [IV, с. 243].

Итак, бережно воспроизводя личный миф Белого, отразившийся в его творчестве, паразитически тонко угадывая то, в чем он признавался только близким друзьям⁷⁰, Цветаева «пишет» его миф – «дальше», утверждая свою концепцию Поэта, всегда «не-своего» в мире людей, всегда подчиненного высшей – внеморальной – силе и всегда обреченного на страдания.



Примечания

- 1 Эткин А., Грельц К. Недосказанное о неосуществленном: из чего сделан «Пленный дух» Цветаевой // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 96, 95.
- 2 См.: Лавров А.В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 105–129.
- 3 Белый А. Соч.: В 2 т. / Вступ. ст., подг. текста В. Пискунова. М., 1990. Т. 1. С. 460. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.
- 4 Как утверждал в своем исследовании дионисических культов Вяч. Иванов, «понятие божественных страстей обнимало различные виды претерпений», например «узы Арея, рабство Аполлона <...>, различные бегства от преследования, – наконец, безумие и смерть» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. С. 193). «Страстями» Дарьяльского можно назвать «плен» у Кудеярова, бегство от него и насильственную смерть.
- 5 Эта тема, безусловно, предполагает самостоятельное исследование. Отметим только некоторые приметы дионисийского культа в образе Дарьяльского и Матрены: Матрена приходит к Дарьяльскому в усадьбу баронессы и стоит «в зеленом хмелю», черты ее лица («тупоногая баба») составляют явную параллель с упомянутыми далее «тупоносими пчелами» у Феокрита, а пчела, как известно, – знак Диониса. Дарьяльский, идущий к Матрене, делает из еловой ветки «зеленый колючий венец» – тоже знак Диониса. Встречается Матрена с Дарьяльским в трехвенечном дубе (дерево, посвященном Дионису).
- 6 Так, исследователи соотносят еловый венец не только с деревом Диониса, но и с колючим венцом Христа (см. коммент В. и С. Пискуновых к изданию: Белый А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 687 и след.). Эти интенции – «христианизацию» греческой мифологии, т.е. представление Диониса «богом страдальным», по сути, сливающимся с образом Христа, с одной стороны, а с другой – придание «христианскому откровению языческого характера», когда Иисус Христос изображается как дионисийский «страдающий бог», исследователи возводят к рефлексиям Ницше и Вяч. Иванова и рассматривают как «типичные для символистов» (Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 172, 274).
- 7 См. размышления П. Флоренского о герое цикла А. Белого «Не тот», соединяющем черты Христа, Диониса и Антихриста (Флоренский П. Записная тетрадь (1904–1905)) // Павел Флоренский и символисты. Опыт литературные. Статьи. Переписка / Сост., подг. текста и коммент. Е.В. Ивановой. М., 2004. С. 383.
- 8 «Лиловый люциферический пурпур» увидел К. Мочульский в сборнике А. Белого «Золото в лазури». По утверждению исследователя, ангела здесь заслонял Люцифер (Мочульский К. Андрей Белый. Томск, 1997. С. 56, 57).
- 9 О специфике символистского «текста-мифа» см.: Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.
- 10 Там же. С. 73.
- 11 Минц З.Г. Указ. соч. С. 67, 93.
- 12 Один из творческих принципов поэта: «Сущность вскрывается только сущностью, <...>, – не исследование, а проникновение» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997–1998. Т. 5. Кн. 1. С. 332. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы).
- 13 См. обзор доклада А.В. Прохоровой на XII международной научно-тематической конференции «Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой», сделанный Р. Войтеховичем, а также приведенное автором обзора суждение Ю. Иваска // Новое литературное обозрение. 2005. № 72 (2). С. 429, 428.
- 14 «Тема» автора в очерке, безусловно, предполагает отдельное исследование. Отметим только стремление Цветаевой подчеркнуть свою одноприродность с Белым, что воплощается и в едином мотиве *сияния*, и в образе *пленного духа*, который соотносится и с героем, и с автором, например в эпизоде в Шарлоттенбурге: «Просто как схватило дух, так до самого подъезда и не отпустило <...>» (Т. 4. С. 266). Возможно, что Белого Цветаева истолковывает «изнутри – внутрь». См., например, письмо к Родзевичу, где она называет себя «Elementargeist'ом», «стихийным существом» (Цветаева М. Неизданное: Записные книжки: В 2 т. / Сост., подг. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной. М., 2001. Т. 2. С. 309).
- 15 Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 159.
- 16 Там же. С. 78.
- 17 Мифы народов мира: В 2 т. / Репринт. изд. 1988 г. М., 2008. Т. 1. С. 211.
- 18 Мысль о смерти характерна и для цветаевских размышлений о разрыве Аси с Белым, напомнившим ей расставание Эвридики с Орфеем, оглянувшимся во время восхождения из Аида. В свою очередь, судьба Орфея и Эвридики для нее перекликается с судьбой ее Маруси и Мободца (См.: Марина Цветаева. Борис Пастернак. «Души начинают видеть». Письма 1922–1936 годов / Изд. подг. Е.Б. Коркина и И.Д. Шевеленко. М., 2008. С. 215).
- 19 Отметим совпадение этих представлений о Белом с рефлексиями самого Белого (о которых Цветаева знать не могла) в письмах М. Морозовой: «<...> Почему я не на родине? <...> я здесь совсем маленький, а мое – такое большое, голубое, родное ... там над головой» («Ваш рыцарь»: Андрей Белый. Письма к М.К. Морозовой 1901–1928. М., 2006. С. 42).
- 20 По словам Вяч. Иванова, «в древности придание Дионису крыльев должно было означать его отношение к душам умершим» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 134).
- 21 Здесь, безусловно, можно увидеть и отражение подлинного впечатления от Белого, описание привычной для него манеры, о которой писал и другие современники, и сам Белый. Но важно отметить, что Белый, как и многие другие (в частности, Н. Бердяев), видел в «пляске» свидетельство того, что «Дионизос прошел по русской земле». Более подробно см.: Мокина Н.В. Проблема смысла жизни и ее образное воплощение в русской поэзии Серебряного века. Саратов, 2003. С. 108–142.
- 22 Дионис – бог, насылающий безумие. См.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 380.



- ²³ Кроме того, мотив безумия сопутствует и первому «трехсестринскому» кругу, своего рода безумствующим менадам: «совсем сумасшедшими» (Т. 4. Кн. 1. С. 224) называет Бишетку и ее сестер их мать. Мотив безумия звучит и в рассказе об Асе, совершившей «безумный» (Т. 4. Кн. 1. С. 233) поступок – вступившей в брак с Белым.
- ²⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 81–82.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 134.
- ²⁷ Цветаева М. Неизданное: Записные книжки: В 2 т. Т. 2. С. 209.
- ²⁸ По утверждению Вяч. Иванова, «“кони” – Силены – были близки героям как хтонические демоны, – точнее, быть может, <...> как демонические выходцы из могил, спутники возвращающейся из подземного царства Персефоны <...>» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 223). По словам Д.Д. Фрэзера, Дионис, согласно мифам, мог превращаться в лошадь. См.: Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1984. С. 366.
- ²⁹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 60.
- ³⁰ Там же. С. 100. По утверждению Д.Д. Фрэзера, Дионис часто изображался «в форме животного, особенно в виде быка <...> К нему применяли такие эпитеты, как “рожденный коровой”, “бык”, “быковидный” <...>». См.: Фрэзер Д.Д. Указ. соч. С. 366.
- ³¹ Змий – ипостась Диониса в мире мертвых (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 99).
- ³² Тигры – спутники Диониса (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 133).
- ³³ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 123, 125, 126, 143, 157.
- ³⁴ Речь идет о следующем утверждении М. Цветаевой: «Затравленность и умученность ведь вовсе не требуют травителей и мучителей, для них достаточно самых простых нас, если только перед нами – не-свой: негр, дикий зверь, марсианин, поэт, призрак» (Т. 4. С. 238).
- ³⁵ «Волчья» символика была характерна, по словам Вяч. Иванова, и для прадионисийских культов. См.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 8.
- ³⁶ Гура А.В. Указ. соч. С. 157.
- ³⁷ О связи образа Бишетки с образом Артемиды свидетельствует и точный перевод прозвища Бишетки: *biche – лань*. А это животное относилось к культу Артемиды.
- ³⁸ Однако «подстановка» жертвенной козы, считал Вяч. Иванов, началась в Дионисовом культе. См.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 85.
- ³⁹ Там же. С. 105. Кроме того, козленок, наряду с плющом и виноградом, относился к числу даров Дионису (Там же. С. 107). А одним из прозвищ Диониса было Козленок (Фрэзер Д.Д. Указ. соч. С. 366).
- ⁴⁰ По утверждению Вяч. Иванова, «оба божества – Дионис и Артемиды – вместе ведают область иступлений и умиротворяют оргиастическую борьбу полов». См.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 85.
- ⁴¹ Как полагал Вяч. Иванов, культ амазонок «параллелен дионисийству» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 115). А учитывая связь мифов об амазонках с культом смерти (См.: Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 194), можно уви-
- деть и в этом сравнении имплицитный мотив смерти. Мысль о ней звучит и в мотиве брака как перехода на ту сторону реки.
- ⁴² Эткинд А., Грельц К. Указ. соч. С. 101.
- ⁴³ См.: Иванов Вяч. Указ. соч. С. 86. Источником мотива барсовой шкуры может быть, конечно, и названная Цветаевой сказка С. Соловьёва, где злая волшебница – антипод и двойник Жемчужной Головки – предстает как «громадная женщина со звериной шкурой на плечах» (Соловьёв С. Sturigragium. М., 1908. С. 22). Но и Жемчужная Головка – тоже ипостась богини-охотницы: ее атрибут – золотой лук, из которого она стреляет в чудовищ и пытается убить Алюю Пантеру. Неслучайно зооморфные сравнения доминируют и в портрете Жемчужной Головки: «гибкая и легкая, как тигренок (с. 7), «дика, подобно дикой серне» (с. 11), ее глаза «сверкают по-звериному», она «дико взглянула» (с. 19).
- ⁴⁴ Артемиды, по утверждению Вяч. Иванова, – «божество смерти по преимуществу» (Иванов Вяч. Религия Диониса).
- ⁴⁵ Та же черно-белая гамма доминирует в описании поселка гробовщиков Zossen, где поселился «бедовый» Белый в 1922 г. Можно предположить, что, намеренно акцентируя мотив двойничества Аси и Бишетки и подчеркивая их принадлежность к миру смерти, Цветаева стремится противопоставить им свою жизненную силу и свою способность «удержать на земле» Белого (Т. 4. Кн. 1. С. 266). Эта мысль и прямо выражается в тексте и, кроме того, воплощается в доминанте автора, наделенного «неизбывной жизненностью». Касаясь образа автора, А. Эткинд и К. Грельц предполагают, что Цветаева в первой части очерка «подставляла себя на место Матрени» из «Серебряного голубя», во второй – занимает «место Кати» (Указ. соч. С. 98, 100). Но доминирующие детали портрета автора – ее синее платье, явно ассоциирующееся с одеянием идеальных героинь Белого или любимой им женщины – синим платьем Кати Гуголевой, «синим плащом» Л.Д. Блок, ее синий гимназический «баран» (также аллюзия на «золотое руно», за которым плывут аргонавты – не только в мифе, но и в лирике Белого), подчеркнутая самим автором ассоциация ее с «золотом в лазури» и т.д. – все призвано утвердить ее соответствие неизменному идеалу Белого.
- ⁴⁶ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 79.
- ⁴⁷ Так же неслучайно число *два* акцентируется и в повествовании об Асе – *второй* сестре из *второго* «трехсестринского» круга, в которую влюблены *два* друга, Соловьёв и Белый, и которая так же двойственна, как и Белый.
- ⁴⁸ Мифы народов мира. Т. 2. С. 630.
- ⁴⁹ Вяч. Иванов пишет о «трихотомическом устройстве дельфийского фиаса» и о том, что «на фронте Аполлонова храма Дионис был изображен с тремя фиадами» (Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С. 49).
- ⁵⁰ Троекратные повторения характерны для авторского повествования, например: «Ася! Ася! Ася! Не выходите замуж <...>» и др. Число автора, как и беловское, три. Это подчеркивает и Ася, говорящая «тоном счетовода»: «И курит, и глаза зеленые, и морская».
- ⁵¹ Ср. стихотворение 1901 г. «Знаю» и его переработку



- «Восток побледневший», 1901, 1921 (*Белый А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1966. С. 138–139, 494–495).
- ⁵² Тройные синонимы встречаются во внутренних монологах Дарьяльского: «Никогда, нигде, ничего с ним такого не бывало» (Т. 1. С. 562), в авторском описании России: «белых, серых, красных изб» или деревьев, которые «желтели, краснели, розовели» (Т. 1. С. 557) и т.д.
- ⁵³ См. комментарии С. Пискуновой и В. Пискунова к роману «Серебряный голубь»: *Белый А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 694.
- ⁵⁴ Мифы народов мира. Т. 2. С. 630. Как утверждает В.Н. Топоров, «число 3 трактуется как образ некоего абсолютного совершенства» (*Топоров В.Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980. С. 23).
- ⁵⁵ По утверждению П. Флоренского, свет, исходящий от лица и из глаз, – проявление святости, и такой свет «в некоторые моменты» исходил от Б.Н. Бугаева (Павел Флоренский и символисты. Опыт литературные. Статьи. Переписка. С. 381).
- ⁵⁶ *Эткинд А., Грельц К.* Указ. соч. С. 100.
- ⁵⁷ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 71.
- ⁵⁸ Беснования человека, как известно, вызваны бесами. См.: Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 2004. Т. 3. С. 166.
- ⁵⁹ Белый в описании Цветаевой стремится ввести ее в свой *круг* (Т. 4. С. 243), как бы обводит *кругом* автора (Т. 4. С. 246), он разрушает иные *круги* вокруг нее (Т. 4. С. 242). Эти круговые движения, как утверждают исследователи, «характерны для нечистой силы». См.: Славянские древности. Этнолингв. словарь / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. С. 11.
- ⁶⁰ Согласно традициям русской культуры, «зооморфные персонажи при всем их внешнем различии были личинами бесов» (*Петрухин В.Я.* «Боги и бесы русского средневековья: Род, рожаницы и проблема древнерусского двоеверия // Славянский и балканский фольклор. Народная мифология. М., 2000. С. 330). А некоторые зооморфные параллели Белого в фольклоре или мировой литературе традиционно выступают как ипостаси дьявола, например змея и волк.
- ⁶¹ Как и у Цветаевой, в произведениях Белого *барс* соотносится с мотивом смерти или бесовства. Так, во второй симфонии весьма почитаемый Белым покойный Лев Иванович Поливанов, именуемый Барсом Ивановичем, покинув ночью могилу на Новодевичьем кладбище, гуляет по Москве. С барсом сравнивается и Петр д'Альгейм, дядя А. Тургеневой (*Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 325), причем барс также обретает контекстуальную связь с бесом, ибо далее д'Альгейм назван «постаревшим и подобревшим Мефистофелем».
- ⁶² Это, возможно, аллюзия на роман Белого: Дарьяльский, пытающийся избавиться от наваждения «рябой бабы», чувствует, что «бесы из его вышли души» (Т. 1. С. 412).
- ⁶³ По предположению В.Я. Проппа, слепота маркирует нечистую силу в мире живых и живых в ином мире. См.: *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 73, 75.
- ⁶⁴ Эпитет «страшный» у Гоголя сопутствует описанию и панночки, и Вия, и нечистой силы. Отметим также, что слово «страшный» устойчиво соотносено у самой Цветаевой (в очерке «Черт») с мотивами смерти, серебра, образами Черта, Бога и священников. В свою очередь, мотив смерти («адового-аидового») связан с представлением об уюте и бесплотности.
- ⁶⁵ *Гёте И.Ф.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 48, 52.
- ⁶⁶ Мотив «пленного духа» можно рассматривать и как аллюзию на личный миф Белого, ощутившего себя «в сетях» после пережитой им личной драмы. Этот мотив отразился и в «Серебряном голубе»: душа Дарьяльского оказывается пленницей в тот момент, когда побеждают плотские страсти героя, когда он осознает неодолимую власть наваждения – притяжения рябой бабы, «ведьмы» Матрены, и демона-Кудеярова: «Кто-то на душу его напал в то роковое мгновение, когда она, душа, совершала полет свой вдали от земного своего образа <...>» (Т. 1. С. 477). Оказавшийся в плену, герой становится оборотнем, отчетливо обретает демонические черты и понимает, что спасти его от плена может только «зычная архангелова труба» (Т. 1. С. 510).
- ⁶⁷ Ястреб «относится в разных традициях к “нечистым” птицам (дьявольским, злым)» и «соединяется с чертом» (*Гура А.В.* Указ. соч. С. 527, 554). Сам Белый уподоблял хлыстовского голубя Люциферу (См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 57). По утверждению А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада, Люцифер в антропософской системе Штейнера истолковывался как «искуситель, действующий в сфере чувств и страстей человека» (Там же. С. 61).
- ⁶⁸ Согласно народным представлениям, «голубь – чистая, святая, Божья птица <...> Представление о голубе как с в я т о й п т и ц е восходит к христианской традиции: в виде голубя Святой Дух сошел с небес во время крещения Иисуса (Мф 3:16; Лк 3:22; Ин 1: 32)» (*Гура А.В.* Указ. соч. С. 613).
- ⁶⁹ По утверждению Л.Н. Виноградовой, «главным признаком демонов, согласно народным представлениям, является их связь с миром мертвых» (*Виноградова Л.Н.* Народные представления о происхождении нечистой силы: демонизация умерших // Славянский и балканский фольклор. Народная мифология. М., 2000. С. 26).
- ⁷⁰ Ср. с цветаевской концепцией признание Белого в письме к М.К. Морозовой (1906): «<...> я верю в реальное существование Черта и ощущаю иногда Его близость. Мой демонизм не безусловен, а относителен. Он своего рода положение усиленной охраны, в которое я себя ставлю <...>» («Ваш рыцарь». С. 68). Можно также отметить и определенные совпадения цветаевского Белого и психологического портрета Белого, созданного М. Волошиным: «В Андрее Белом есть та же звериность, только подернутая тусклым блеском безумия. <...> На узком и высоком лбу тремя клоками дыбом стоят длинные волосы, образуя прическу “à la Antichriste”» (*Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 85).