

В.Б. Зусева-Озкан

ВАЛЬКИРИЧЕСКИЙ МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

Исследуется сюжетно-мотивный комплекс, связанный с фигурой валькирии, в частности Брунгильды, во всем корпусе произведений Андрея Белого. Выявляются источники, устанавливается своеобразие креативной рецепции Белым валькирического мифа. Продемонстрированы константные ее черты: контаминация двух подвигов Зигфрида – пробуждения валькирии и победы над Фафниром, а также выдвижение на первый план пары Брунгильда и Дракон (враги) – в противовес традиционной паре Брунгильда и Зигфрид (возлюбленные).

Ключевые слова: валькирия; Брунгильда; Зигфрид; А. Белый; Р. Вагнер; Г. Ибсен; А. Блок; воительница; Апокалипсис; гендер.

Источники валькирического мифа в литературе Серебряного века и у Андрея Белого

Данная статья посвящена практически не исследованному аспекту творчества Андрея Белого, который, тем не менее, связан с принципиальными для этого писателя темами и мотивами и имеет непосредственное отношение к его мистическим построениям. Речь идет о так называемом «валькирическом мифе» – сюжетно-мотивном комплексе, связанном с мифологической фигурой валькирии, который чрезвычайно своеобразно преломился в текстах Белого.

Фигура валькирии часто появляется в литературе русского модернизма – например, у В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, Н. Гумилева, Б. Лившица, Е. Замятина, М. Цветаевой и др., на что в большой степени повлиял культ Р. Вагнера и его «тетралогии кольца», хотя и «эддические» сказания, и «Песнь о Нибелунгах», и исландская «Сага о Вёльсунгах» были известны – в переводах отдельных фрагментов и в переложениях, а также из хрестоматий по западноевропейской средневековой литературе. Так, в «Очерках из истории средневековой литературы» А.И. Кирпичникова [1] и во «Всеобщей истории литературы» под его же редакцией [2] содержится пересказ памятников «Эдды» и немецкого эпоса о Нибелунгах. В 1897 г. в серии «Русская классная библиотека» под редакцией А.Н. Чудинова вышла «Старшая Эдда (Семунда Мудрого): сборник мифологических, гномических и эпических песен в переводах русских писателей» [3], а еще в 1875 г. Чудиновым были изданы «Образцовые произведения скандинавской поэзии в переводах русских писателей» [4]. Важным источником являлась трехтомная хрестоматия «Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах с подлинных текстов О. Петерсон и Е. Балобановой» [5].

Андрей Белый, несомненно, примыкал к тем авторам, кто воспринял этот образ, и прежде всего историю валькирии Брюнхильд, в первую очередь через Вагнера, но другим важнейшим источником его креативной рецепции было творчество А. Блока, для которого история Зигфрида и Брунгильды была парадигматической (как вариант константной коллизии «любить Ее на небе / И изменить ей на земле») [6–8].

Д.М. Магомедова писала о «феномене литературного двойничества» Андрея Белого и А. Блока: «Два по-настоящему крупных поэта в одно и то же время <...> проходят почти синхронно одни и те же параллельные этапы художественной эволюции, пользуясь одним и тем же <...> кругом мотивов, устойчивых символов и сюжетов. При этом наблюдается еще одна <...> закономерность: помимо общих символических источников (поэзия и философия Вл. Соловьева, Евангелие, поэзия Фета и др.), генератором мотивов и сюжетов, как правило, оказывается Андрей Белый; обратные случаи крайне редки...» [9. С. 137]. Валькирический миф тоже в основном разрабатывался Белым в творческом диалоге с Блоком.

Валькирия в лирике Белого

Исключением является первое явление валькирии у Белого, и единственное в его лирике, – в первом стихотворении двухчастного цикла «Поединок» (октябрь 1903 г.), посвященного Эллису и включенного в раздел «Образы» книги «Золото в лазури» (М.: Скорпион, 1904). В поединок бога Тора и «согбенного викинга» в последних шести строках врывается валькирия:

...И ухнул Тор громовым молотом,
по латам медным,
обсыпав шлем пернатый золотом
воздушно-бледным:

«Швырну расплавленные гири я
с туманных башен...»
Вот мчится в пламени валькирия.
Ей бой не страшен.

На бедрах острый меч нащупала.
С протяжным криком
помчалась с облачного купола,
сияя ликом. [10. Т. 1. С. 127–128]

Образ валькирии здесь вполне вписывается в «светоносную», «солнечно-лазурную» образную доминанту книги стихов, в ее мистическую утопию: как пишет А.В. Лавров, «пришедшие в стихи Бело-

го из древности и из архаических глубин сознания великаны, кентавры, гномы, боги скандинавского пантеона указуют на вечность, предстоят вестниками запредельного и вместе с тем медиаторами, помогающими постичь первозданную силу и красоту бытия» [11. С. 26]. Валькирия «мчится в пламени», с «облачного купола» и «сияет ликом». Одновременно возникают ассоциации с «поясом огня» вокруг спящей валькирии – в частности, у Вагнера. Здесь, однако – в отличие от более поздних и, несомненно, «блокоцентричных» обращений Белого к образу валькирии, – вряд ли возможно с уверенностью говорить о вагнерианской составляющей, хотя Белый к этому времени уже стал автором статьи «Формы искусства» (1902), где в том числе рассуждал о музыке Вагнера, и два сохранившихся автографа стихотворения имеют прямое отношение к двум главным вагнерианцам в жизни Белого – Э.К. Метнеру (РГБ. Ф. 167.1.30, датировка 29 декабря 1903; стихотворение переписано рукой Белого в письме Метнеру) и Блоку (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 2; датировка 7 февраля 1904; переписано рукой Блока). Примечательно, однако, что в этих автографах стихотворение представлено без последних двух строк, где и появляется валькирия. То же – в первой публикации (альманах «Гриф», 1904) и в вариантах стихотворения, опубликованном в книге «Стихотворения» (Берлин; Петроград; Москва : Изд-во З.И. Гржебина, 1923) и подготовленном для книги «Зовы времен. Первый том собрания стихов, отредактированный автором для посмертного двухтомного собрания стихотворений (1929–1931)» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 9). То есть валькирия здесь – декоративный образ, без которого вполне можно обойтись.

В «Собрании стихотворений» 1914 г. предпоследняя строфа выглядит иначе:

Вот что-то огненное бросится
В клоки тумана.
Вдали Валькирия пронесится
В клоках тумана. [10. Т. 1. С. 424]

Здесь валькирия тоже предстает как «что-то огненное», т.е. неизменно ассоциируется с темой огня. Одновременно отметим и «туманы» – А. Гозенпуд пишет о тумане и паре как необходимых элементах постановки тетралогии кольца: «Все четыре картины “Золота Рейна” исполнялись без перерыва, и пары, закрывавшие сцену, позволяли сменять декорации невидимо для зрителей. Пар окутывал подмостки и в финале “Валькирии” (заклинание огня), и в последней сцене “Гибели богов”» [12. С. 131]. Это – о Байрейте, но декорации и костюмы русской постановки, вся ее техническая сторона копировались с байрейтской¹. Сам Белый в книге «На рубеже двух столетий» вспоминал о химике Г.Д. Волконском: «В лаборатории он казался беспроким; но был очень “проким” в Большом театре, заведывая там пиротехническими фокус-покусами, – вроде творения “огней” при “Валькирии”, или устраивал пожары Вальгаллы; и, может быть, производил искусственный гром» [14. С. 402].

«Литературное двойничество» Белого и Блока. Валькирический миф в статьях о Г. Ибсене

В дальнейшем образ валькирии будет возникать у Белого среди образов и суждений, которые станут для него и Блока «общими». Очевидный пример такой общности являют собой статьи обоих поэтов об Ибсене: «Генрик Ибсен» (1906) Белого и «Генрих Ибсен» (1908) и «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) Блока. Вот как заканчивает свою статью Белый: «Только три имени яркими звездами зажглись на небе XIX века: это были имена тех, которые первыми прозрели путь человечества, которые сказали нам о том, что весы судьбы опустились для нас, что нам остается или погибнуть, или стать героями. Ибсен, Ницше и Вагнер – вот наши храбрые викинги, единственные. <...> Мы должны идти за ним [Ибсеном], если мы хотим жизни, потому что потоп грозит нашему старому материку. Но если хотим мы жизни, мы должны ее добиться упорным боем. Мы должны стать героями.

Ибсен первый призвал нас на этот путь. <...> Обнажим головы и склонимся долу, когда солнечные валькирии понесут тело героя на белых воздушных конях в Валгаллу» [15. С. 217–218].

Валькирии здесь тоже появляются лишь в финале как «коллективное множество» мифологических существ и исполняют традиционную роль «классических» валькирий: как пишет Н.Ю. Гвоздецкая, «принято выделять два пласта в развитии валькирического мифа: более древний, “архаический”, связанный с первобытными представлениями о “демонических существах женского пола, которые рыскали по полям сражений и кормились плотью и кровью павших” <...>, и более новый, “классический”, связанный с культом верховного бога Одина и его Вальгаллой, буквально “Палатами павших”, куда он приглашает на пир героев, погибших в битве» [16. С. 79]. Принципиально, что валькирии по-прежнему ассоциируются Белым со светлым полюсом: они «солнечные», они несутся на «белых воздушных конях», и им следует поклониться. Ибсен же *сравнивается с героическими викингами и чуть ли не с самим Зигфридом* (хотя, согласно «Эдде», Сигурд как раз оказался в мрачной Хель, поскольку был убит не в битве).

То же самое встречаем у Блока, но несколько позже: с Ибсеном «произошло решительно все, что должно произойти с героем, носителем мировой воли; но произошло не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце спящей Валькирии, дочери Хаоса...» («Генрих Ибсен») [17. Т. 5. С. 311]; «С Ибсеном произошло то же, что с Зигфридом; только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце Валькирии...» («От Ибсена к Стриндбергу») [17. Т. 5. С. 456]. Речь также идет о *героизме Ибсена*, причем и здесь *смерть писателя уподобляется смерти легендарного героя*: «Так Зигфрид, понявший голос птицы, достигает вершины скалы, разрывает огненное кольцо и обретает свою любовь и гибель близ дочери Хаоса, которую он разбудил.

Страшен холод вершин. Что происходит на вершинах с теми, кто остается там один <...>?

Здесь я ставлю вопросительный знак: может быть, с этой минуты пути героя и человека расходятся: юноша Зигфрид вступает на свой последний, *ясный и крестный*, не омрачаемый даже изменой путь. Зрелый муж Ибсен вступает на путь, *который нам до сих пор непонятен* <...>; путь, может быть, *тоже ясный и крестный*» [17. Т. 5. С. 458].

Как и у Белого, *Ибсен сопоставляется* Блоком с *Вагнером* – и эксплицитно, и имплицитно, через описание ибсеновского жизненного и творческого пути посредством образов «Кольца». Отметим также *мотив скал и «холода вершин»* – но и его находим ранее у Белого: «На руках понесем тело угасшего героя. Обовьем его щит и меч сосновыми ветками. Там, на высокой горе, оставим его одного.

Белоглавая туча, проплывая, точно колесница, загрохочет по ясному небу. Это помчится с павшим траурный катафалк прямо в Валгаллу. Это пал герой, всю жизнь воевавший с чудовищами, чтобы освободить спящую красавицу – душу – от плена.

Человечество вступило на тернистый путь. Оно должно вырваться от низин к солнцу. <...> Над головой ледяной верх, многогребенный. Нет нам покою, нет нам свершения. Мы должны идти, все идти, если мы ставим цели себе и человечеству. Мы должны выдержать бой с химерами духа» [15. С. 216].

Здесь возникает целый ряд мотивов, которые у Блока и Белого связаны с образом *Брунгильды*, понимаемой как одно из воплощений *Души Мира* (здесь: «спящая красавица – душа», которую герой должен «освободить <...> от плена»). Отсюда – эсхатологический настрой статей об Ибсене. «Море огня» вокруг валькирии ассоциируется поэтами с огнем Рагнарёка, который, в свою очередь, понимается как Апокалипсис, а Брунгильда – «спящая красавица», таким образом, выступает как апокалиптическая «Жена, облеченная в Солнце». Ср. у Блока: «Немногие подозревают эту нашу грядущую Валгаллу – Сион». <...> Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, <...> а под нами – громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» (1908 г.; «Стихия и культура») [17. Т. 5. С. 359]; «Гёте <...> будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме на месте солнечных лучей; Гёте будет слушать музыку этого огня. Он <...> подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в “Валькирии” <...>. Вагнер <...> был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы» («Крушение гуманизма») [17. Т. 6. С. 96, 109].

Белый опережает Блока: его статья об Ибсене написана раньше, однако система образов, запечатлевшаяся в ней, по нашему мнению, в большой мере восходит к Блоку, у которого к этому времени образ валькирии оказывается гораздо более «проработан» в лирике.

Эсхатологические мотивы: валькирия в статьях Белого и Блока 1905 г. Брунгильда и Дракон

Еще в 1905 г. – в период крайне тесного общения Белого и Блока, которое при этом уже вступило в фа-

зу кризиса и было осложнено подспудно зреющими противоречиями, – оба пишут статьи, в которых эсхатологические мотивы вновь ассоциируются с образом валькирии и в максимально отчетливом виде Брунгильда сопрягается с соловьевским образом Софии, Души Мира. Белый опять проговаривает это раньше Блока, в статье «Апокалипсис в русской поэзии», написанной в начале 1905 г.: «Соловьев пытался указать нам на благовидную личину лжи, накинутую врагом на лик Той, Которая соединит разъединенные небо и землю наших душ в несказанное единство. Только заревые лепестки вечных роз могут утишить жгучесть адского пламени, лижущего теперь мир. Вечная Жена спасает в минуты смертельной опасности. Недаром вечно женственный образ Брунгильды опоясан огненной рекой. Недаром ее сторожит Фафнер, чудовищный дракон» [15. С. 481]. Блок же в августе 1905 г. пишет статью-рецензию «Н.М. Минский. Религия будущего (Философские разговоры). СПб., 1905», где тоже возникает *мотив пробуждения от сна и освобождения мировой души*: «Здесь лежит огненное кольцо с провалом в пустоту смертного сна Валькирии, и над этим провалом должен возникнуть Зигфрид, косматая юность, залог пробуждения от сна, восстания с ложа смерти...» [17. Т. 5. С. 597]. Статья заканчивается вполне эсхатологически: «Это – “глас хлада тонка”, женственно-нежный образ Духа Святого, возносящий горé, обещающий нам, что *времени больше не будет*» [17. Т. 5. С. 598].

Отметим следующую любопытную особенность рецепции вагнерианского мифа у Белого: по его мнению, Брунгильду «сторожит Фафнер, чудовищный дракон». Разумеется, и у Вагнера, и в тех источниках истории нибелунгов, которыми композитор пользовался («Старшая Эдда», «Сага о Вельсунгах», «Песнь о Нибелунгах» и др.), *победа над Фафниром и пробуждение валькирии представляют собой два независимых друг от друга подвига Сигурда/Зигфрида*, и спящую Брунгильду хранит не дракон, а «море огня» вокруг ее утеса. Пожалуй, лишь в «Сказании о Роговом Зигфриде», которое было помещено во вполне доступной Белому книге – хрестоматии «Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах с подлинных текстов О. Петерсон и Е. Балобановой», Зигфрид действительно спасает от извергающего пламя дракона плененную в скалах девушку (Кримгильду) и увозит невесту, «а вместе с нею и сокровище Нибелунгов» [5. Т. 3. С. 318]. Более вероятно, однако, что дело здесь не в специфическом источнике, а в том, что историю Зигфрида и Брунгильды Белый видит сквозь призму сходных историй, чья суть в его глазах – *спасение Вечной Женственности*: историй Персея и Андромеды, св. Георгия и царевны. Сходный ряд выстраивает Блок в статье 1910 г. «Рыцарь-монах» (учитывая именование Брунгильды «дочерью Хаоса» в цитированной выше статье «Генрих Ибсен»): «...одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса <...> Пожелаем друг другу, чтобы каждый из нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде; все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в

освобождении плененной Хаосом Царевны – Мировой и своей души» [17. Т. 5. С. 451, 454].

Этот образ Брунгильды, которую стережет чудовищный дракон, оказывается очень устойчивым у Белого. В письме Белого Блоку, написанном не ранее 25 июля и не позднее 20 августа 1904 г., рассуждая об их общих духовных муках, он говорит: «На каменных утесах, среди пустырей, сидим друг перед другом с <...> уже радостной улыбкой: изорванное тело не болит, как бы в анестезии. <...> Милый, мы – тоже мученики, сжигаемые на кострах, пробегаем огневой пояс – борясь с драконом, там, за “кольцом огня” – спящая Брунгильда – “Невеста Иерусалим” – город Новый» [18. С. 172]. Здесь опять новые Зигфриды пробиваются к спящей Брунгильде, ассоциируемой с Мировой Душой и эсхатологическим образом «Нового Иерусалима», «невесты Агнца», «Жены, облеченной в Солнце», через пояс огня, одновременно борясь с драконом.

14 августа 1905 г. Белый пишет П. Флоренскому: «Приходилось много бороться с Химерами. Химера <...> многих людей для меня <...> занавешивала своей плененою, пока я не обратился от людей к Самой Химере, этому Дракону. Знаете ли, Павел Александрович, воистину Дракон близко. Часто мне он открывается как Фафнер, но Фафнер одна оболочка. Вот еще Он приблизится и станет не Фафнер, а Змий Древний. <...> Дракон гнездится всегда рядом с Брунгильдой. Иногда, высунув язык, он выползает из норы, чтобы коварной пастью своей словить Брунгильду. Но Брунгильда не Брунгильда. И Фафнер не Фафнер. Вот так и я: попал в какое-то опасное место между Фафнером и Брунгильдой; с места моего ничего не разберешь в пылу войны <...> попадаешь мечом в своих и чужих, <...> знаешь только, что надо не падать духом, а рубиться, рубиться без конца <...>» [19. С. 40]. Отметим здесь мотив «борьбы с химерами», имеющийся и в цитированной выше статье об Ибсене. Химера отождествляется с Драконом, Дракон – с Фафнером. Примечательно данное письмо и тем, что в этой системе символов Белый оказывается в позиции Зигфрида – позиции, не вполне для него «своей» (о чем подробнее мы скажем далее), а также выраженными здесь сомнениями, питавшимися сложными отношениями с Блоком и Любовью Дмитриевной Менделеевой-Блок.

Позднейшее объяснение этих отношений и символической системы, в которой они разворачивались, дано в «Воспоминаниях о Блоке» (1923), где Белый сближает Любовь Дмитриевну и Брунгильду в контексте идеи жизнотворчества. Он рассказывает о 1905 году: «В то время Л.Д. увлекалась Вагнером; часто А.А. и Л.Д. посещали в те дни представленья “Кольца” <...>; звуки “Валькирии” пересекались со звуками, извлекаемыми меж нами; да, кто-то из нас был Вотаном; и кто-то, наверное, – Зигфридом; явно: в Л.Д. прогляделись отчетливо жесты Валькирии...» [20. С. 195]. Начало раздора между собой и Блоком Андрей Белый описывает так: «...издали, из молчания фехтовались друг с другом; “идеи”, которыми жили, казались Брунгильдой, похищенной темным Драконом; хотелось Дракона убить».

Очень помнится мне, что в то именно время Л. Д. показала рукой картину, повешенную на стене, изображавшую привязанную Брунгильду; у ног же ее извивался Дракон.

И сказала она:

– Освободите Брунгильду!

Я понял, что нас призывает она на последний, решительный бой:

– Что такое Дракон?

Он есть демон уныния, косности, разочарованной лени; он – дух буржуазности, жизнь без подвига; и – выходило: А. А., унывающий и угрюмо сидящий часами на кочках, – причина победы Дракона...» [20. С. 180–181]. Принципиальны несколько деталей. Во-первых, опять возникающая *контаминация двух подвигов Зигфрида*, в результате которой он спасает Брунгильду от дракона, причем здесь дракон ассоциируется с «жизнью без подвига». Во-вторых, *сближение*, если не отождествление, *Любови Дмитриевны с Брунгильдой* – как в сознании Белого и Блока, так и ее самой: характерно, что на «Брунгильду» указывает и призывает к ее «освобождению» именно она. В-третьих, постоянно сохраняющаяся и типичная для символизма двойственность, когда Брунгильда и получает *воплощение в реальном человеке*, и остается *мистической идеей*.

Вернемся, однако, к статье «Апокалипсис в русской поэзии», от которой мы сделали необходимое отступление. Здесь присутствует та же система мотивов и образов, которую мы уже выявили в статье «Генрик Ибсен» и которая, очевидно, ассоциируется в сознании Белого с историей Зигфрида и Брунгильды. Это, во-первых, *мотив высоких гор, скал*, в которые должен подняться герой (Зигфрид), – мотив, связываемый, очевидно, с одной стороны, с ибсеновским «Брандом», а с другой – с утесом Брунгильды: «Обозначился ряд ледяных пиков, крутых снегоблещущих гор, по которым мы должны будем пройти, чтобы не свалиться в пропасть. А из черных провалов взвивался дым туч; лучи солнца, обливая тучи кровью, являли в дымах грядущий лик воспламененного яростью дракона» [15. С. 478].

Во-вторых, это *образ дракона* или гидры (она же – *химера*, как в статье об Ибсене). По Белому, «сколько бы мы ни срубили змеиных голов, вырастут новые, пока мы не поймем, что самая гидра призрачна; она – Маска, выброшенная на действительность, за которой прячется Невидимая; пока мы не поймем, что Маска призрачна, она будет расти, слагая кровавые всемирно-исторические картины: извне налетающий дракон² соединится с красным петухом, распластавшим крылья над старинными поместьями в глубине России; все потонет в море огня» [15. С. 480] (обратим внимание на это словосочетание, прямо отсылающее к вагнеровской валькирии).

В-третьих, *мотив Апокалипсиса* («потоп грозит нашему старому материку», «весы судьбы опустелись для нас» в статье об Ибсене). В-четвертых, связанный с ним *мотив хаоса*: «У Блока она [Жена, облеченная в Солнце] уже появляется среди нас <...> Но <...> еще кругом бунтует хаос, не ставший ее телом. Там, в хаосе, злобные силы, противоборствующие ее власти. Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока пре-

вращается в кошмар: <...> плывет безобразный карлик в красном фраке. Это и есть многоликий змей – дракон, собирающий против Нее свои Силы» [15. С. 488–489]. Ср. также фрагмент письма Белого Э.К. Метнеру от 1 апреля 1905 г., где Белый, как Блок в статье «Генрих Ибсен», цитирует слова Вл. Соловьева, относя их к образу Брунгильды, о которой речь идет дальше: «...образ <?> Жены в хаосе: тут как бы рождается “Темного Хаоса светлая дочь”. Нестройный Хаос борется за свои владения, на поверхности его бунтующих волн отражается начертание Зверя» [21. С. 501].

В «Апокалипсисе в русской поэзии» отчетливо прочитывается «воительность» «Жены, облеченной в Солнце»: содержанием «мировой трагедии», или мистерии, по мнению Белого, является «борьба Жены со Зверем» [15. С. 487], апокалиптическая «мировая борьба Зверя и Жены» [15. С. 489]. Отсюда, в частности, и возможность отождествления «Жены» с валькирией Брунгильдой; с другой стороны, она имеет под собой древнюю параллель воительницы и Девы Марии. Как показала О.И. Тогоева, такая параллель восходит еще к раннесредневековому соотношению Богородицы и Афины Паллады в их функциях «защитницы города» [22. С. 315–316]. Таким образом, Брунгильда у Белого выступает не только в пассивной роли пленной Души Мира, которую освобождает избранный герой, но и в активной роли воительницы – спасительницы героя и мира, которая сама вступает в борьбу со Зверем (драконом).

Примечательно, что заканчивается статья призывом к «Жене, облеченной в Солнце», где она вновь выступает в облике героини «эпохи зорь» – общих для Белого и Блока: «Ты сама обещаешь явиться в розовом, и душа молитвенно склоняется пред Тобой, и в зорях – пунцовых лампадах – подслушивает воздыхание Твое молитвенное...» [15. С. 490]. Тем самым еще раз подчеркивается, что Прекрасная Дама, неизменно являющаяся «на заре», и Брунгильда – две ипостаси одной сущности. Ощущается здесь и спор или, точнее, начало расхождения с Блоком: Белый говорит о «превращающейся в кошмар» поэзии Блока, в том числе через аллюзии к стихотворению «Обман» из цикла «Город» второго тома блоковской лирики. То же самое, только чуть более отчетливо, – в очерке «Блок» (1907): «В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. <...> любой дракончик может вытянуться в настоящего дракона (туманы, как известно, растут). Рыцарь Жены всегда – в борьбе с Драконом. А вот превратился Дракон в дракончика, и поэт его пожалел: пожалел и пригрел. Помнит ли он, что с нечистой шутки плохи?» [15. С. 344]. В «Воспоминаниях о Блоке» (1923) это расхождение анализируется Белым подробно – и опять же с привлечением мифологемы Брунгильды и Дракона.

Говоря в гностических терминах о «драме схождения Софии, Ее изменения в Ахамот» «от первого тома» блоковской лирики «к второму», Белый цитирует фрагмент стихотворения Блока «Гам, в полусумраке собора...» (1902) таким образом, что за счет контекста существенно меняет смысл текста:

«Вдохновительно молчанье
И скрыты помыслы твои,

И смутно чуется познание
И дрожь голубки и змеи.

Как у Владимира Соловьева:

Нашу голубку свяжите
Ярьми кольцами древнего Змия.

Связыванье “Царевны” явлением – закон, точно ведомый гнозисом: здесь приставляется Фафнер к Брунгильде; здесь ярые кольца – “огни” (закливание огней). <...> “Безысходно туманная ты предо мной затеваешь игру”; она – связана кольцами Логге-Люгге: “Голубке привольно в пламенных кольцах” (Вл. Соловьев): спит во лжи:

Как ты лжива и как ты бела,
Мне же по сердцу белая ложь.

Не по сердцу ложь Зигфриду, вырвавшему Брунгильду из царства огней; он есть “Я”, самосознание, вооруженное мечом или гнозисом; вооружения нет у А. А.; и великое совершить – нет, нет: “Будет день – и свершится великое, чую в будущем подвиг души” [20. С. 269–270].

Единый блоковский образ «голубки и змеи», который во втором томе лирики станет все более клониться к полюсу «змеи» (см., в частности, трехчастную формулу «Валкирия, Дева, Змея» из чернового варианта стихотворения «За холмом отзвенели упругие латы...» [23. Т. 2. С. 465], параллельную подобной же формуле «Светозарная – Сказка – Жена» [23. Т. 1. С. 366] из черновика более раннего стихотворения «Вечерняя»), в трактовке Белого распадается на два враждебных друг другу образа, так что голубка (Брунгильда) оказывается «связана» змеем (Фафниром). Белый фактически обвиняет Блока в том, что он изменил своему духовному пути, что София (она же Брунгильда) в его поэзии превратилась в Ахамот, Софию падшую, побежденную драконом: «Ярость древнего Змея над Нею исполнилась: “пьяный красный карлик”, не дававший проходу ей <...>, совершает “ужасное дело” <...> Совершив это дело, ее покидает: “Плывут собачьи уши, борода и красный фрак...”» [20. С. 271], – причем карлик из стихотворения «Обман», упоминавшийся и в статье «Апокалипсис в русской поэзии», ассоциативно связывается с другим карликом из поэзии Блока – Миме, воспитавшим Зигфрида («Поет, краснея, медь. Над горном...»).

В 1905–1907 гг. проанализированный комплекс идей «прорывается» отдельными мотивами в разных текстах Белого. В эссе «О целесообразности» (1905) Белый вновь говорит о «Жене, облеченной в Солнце» в связке с драконом (как неизменно говорил о Брунгильде), причем приписывает ей способность летать на крыльях – в данном случае не голубиных, а орлиных (грозный, воинственный атрибут): «Мы должны возвести человечество в Великое Существо, в “Жену, облеченную в Солнце”, которую хоть и пытается проглотить дракон нашей непоследовательности, но которой даны два орлиных крыла, чтобы она улетела от змия» [15. С. 90]. В эссе «Феникс» (1906) тема получает продолже-

ние – орел и дракон оказываются таинственным образом связаны: «Горный орел – птица, а всякая птица – окрыленный гад, т.е. дракон. Можно и орла превратить в дракона: так говорят нам чары магии. Но и обратно: в самом драконе можно выделить черты птичьей» [15. С. 116]. Более того, «Откровение Слова Звериного превращается в Откровение Слова Орлиного. Орлоподобный Феникс взвизгивает перед нами из распавшегося праха Апокалиптического Дракона» [15. С. 120]. Очевидна здесь отсылка к «Песне офитов» Вл. Соловьева, которая цитировалась выше, в составе «Воспоминаний о Блоке», когда речь шла о голубке и Змие. У офитов (одна из гностических сект), как показывает Д.М. Магомедова, «змею принадлежит двойственная роль: чаще всего *змей – это сама София* [курсив мой. – В. З.-О.], которая одновременно и противопоставлена творцу, и приносит людям знание» [9. С. 81]. Более того, в свете нашей темы напомним, что именно в такой позиции по отношению к Вотану находится и Брунгильда у Вагнера (ее историю как воплощение древнего мифа, впоследствии связавшегося с гностическими идеями, описал еще Ф.Ф. Зелинский в главе «Елена Прекрасная» своей книги «Соперники христианства» [24. С. 153–185]): она и нарушает волю верховного бога (одновременно угадывая его тайное желание), и обладает сакральным знанием, которое передает Зигфриду.

Однако, как известно, тетралогия завершается гибелью богов и всего мира. Так и у Белого – образ Брунгильды и дракона, теснейшим образом связанные (реже, как в последнем случае, будучи единым амбивалентным существом, чаще – как враждебные, но друг другу от века «предназначенные» сущности), неизменно *предстают на апокалиптическом фоне и ассоциируются с образом хаоса*. Ср., например, в более ранней статье «Священные цвета» (1903) о красном цвете: «Где-то внизу, вдали, клубясь, догорает “злое пламя земного огня”, как говорит Соловьев, догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса» [15. С. 99]. Апокалиптичность поддерживается и *мотивом «безвременья», отсутствия времени*: «Русская литература <...> в борьбе с темными силами увидела апокалиптическую борьбу с драконом времени» («Настоящее и будущее русской литературы») [15. С. 404]. Ср. приведенную выше цитату из статьи Блока «Н.М. Минский. Религия будущего (Философские разговоры). СПб., 1905», где рядом с образами Зигфрида и Брунгильды возникает сентенция «*времени больше не будет*».

Валькирический миф в «Кубке метелей»

Наиболее отчетливо и детально мотивно-образный комплекс, связанный с фигурой Брунгильды, проявляется у Белого в «4-й симфонии (Кубок метелей)» (1907, перв. публ. 1908). Эксплицитно она упоминается всего дважды – оба раза почти в самом начале симфонии, в главке «Бусы и бисер» первой части: «Не пробегаем ли мы огневой пояс страсти, как

Зигфриды? Почему древний змий оскалил на нас? Обнажаем меч и точно все ищем Брунгильду.

Вот-вот с зарей пролетает она...

Рассыпает незабудки. Дышит светом, дышит нежно.

Будто в зелени, сочится медовым золотом безвременья, и деревья, охваченные ею, отмахиваются от невидимых объятий и поцелуев.

Возмечают ликующе зеленые орари свои, точно диаконы светослужения, – упиваются, дышат, купаются в ней, прогоняя полуночь» [25. С. 211].

И: «Окно света застыло на глухой стене: это прислуга поставила лампу, чтоб отпереть ему дверь. <...> Лежал в постели. Пробежали думы. Открыл глаза.

Пробежали пятна света на потолке: это ночью на дворе кто-то шел с фонарем.

Другие думы оживили его – думы скорби: “Я – ищущий, а она – Брунгильда, окруженная поясом огня!

Брунгильда из огня”.

Открыл глаза.

Пятна света бежали обратно по потолку» [25. С. 216–217].

Первая цитата представляет собой речь «мистика-анархиста», вторая относится к главному герою – Адаму Петровичу, мечтающему о своей возлюбленной Светловой. В речи мистика-анархиста отметим следующие константы: во-первых, Брунгильда опять упоминается в связи не с каким-либо иным звеном сюжета, но именно в связи с *преодолением Зигфридом «огневого пояса»* (в данном случае имеется уточнение «огневой пояс страсти» – что важно в контексте всей симфонии, где разворачивается мистериальный, апокалиптический сюжет, включающий как один из необходимых этапов преодоление Адамом Петровичем и Светловой земной «страсти» и посмертное соединение вне земных пределов после победы над апокалиптическим Зверем). Во-вторых, Брунгильда вновь появляется *рядом с «древним змием»* (драконом). В-третьих, Брунгильда *ассоциируется* с героиней «эпохи зорь», с *Софией* (ср. мотивы «зари», «света», изгнания тьмы, богослужения). В-четвертых, Брунгильда связана с *мотивом «безвременья», т.е. конца света*. Но есть здесь и нечто новое, характерное именно для «Кубка метелей» – связь с *образом «пятен света»*, в том числе на зелени («Будто в зелени, сочится медовым золотом...»); «Возмечают ликующе зеленые орари свои, точно диаконы светослужения...»). В этой речи мистика-анархиста речь идет, подчеркнем, о мистической идее.

Во второй же цитате речь идет уже о конкретной женщине, в которой герой видит черты Брунгильды, – о Светловой. Здесь сначала тоже выделим константы: во-первых, это вновь Брунгильда, *окруженная поясом огня*; во-вторых, «*ищущий*» и *спасающий ее герой* (Зигфрид), с которым Адам Петрович здесь прямо себя ассоциирует. Главное же, что, как и в первой цитате, здесь появляется образ «*пятен света*». Эта же «тема» симфонически повторяется в главке «Сумбур» первой части, где имя Брунгильды не упоминается, но в остальном фрагмент почти полностью воспроизво-

дит приведенный выше: «Лежал в постели. Пробежали думы. Открыл глаза.

Пробежали пятна света на потолке: это ночью на дворе кто-то шел с фонарем.

Другие думы осенили его – его другие думы: “Ищущий – я: а она? Да, да!”

Открыл глаза. Набежала слеза.

Пятна света по потолку бежали обратно: убежали невозвратно» [25. С. 231].

Образ пятен света и тени, или «воздушно-золотого гепарда» (в некоторых местах текста – «леопарда»), вообще многократно повторяется в тексте симфонии, особенно часто – по отношению к Светловой³, и может быть сближен, по нашему мнению, с образом «леопардовой шкуры» из уже упоминавшегося эссе «Феникс»: «Заревые перья Феникса испещрены, как павлиньи перья, очами мрачными сфинксов. Так заря ясная да радостная, испещренная тучками темными, напоминает леопардовую шкуру, протянутую у горизонта»; «Леопардовая шкура зари ранит сердце неслышанной близостью. Там – вдали, вдали – искони звучит людям тайна последняя, – соединяющая тайна жизни и смерти. <...> И золотые зори самообожествления, и красные зори Голгофы одинаково содержатся в леопардовой заревой шкуре. И не сам ли Феникс воскресения пролетает в душе нашей, когда на осиянном горизонте протянется леопардовая шкура» [15. С. 122]. Фактически речь здесь идет о *соединении противоположностей, в конце концов разрешающемся «воскресением», победой света-Феникса*. С этой точки зрения и следует, видимо, рассматривать образ пятен света и тени в приложении к Светловой – например, в главах «Верхом на воздухе» и «Воздушный набег» второй части симфонии: «Впереди неслось звонкое цоканье, которое началось и не могло кончиться.

Это голубая амазонка словно шаталась, склоняясь, пролетала, шатаясь, в кусты, то бледнея, то зацветая солнцем.

Точно Светлову бросили в ветер – и вот она врезалась в воздух, потому что конь ее, белый, как день, с днем сливался. <...> белый воздух лепил ей воздушного коня, и воздушный конь мчался на зелени, испещренной золотыми пятнами: это плясала солнечная порфира из-под сквозных бушующих листьев ярными очертаниями: – воздушно-золотые гепарды, словно из ярых солнечных углей, шатались, перемешанные ветром, то пригибаясь, то прыгая на коня.

Но кусты неслись: – золотые воздушные гепарды бежали ей навстречу (их бросила бесконечность), вылепляясь из света и тени: точно ей навстречу пустили воздушную, ветром ревушую стаю – и вот гепарды бросались на нее, разбивались у нее на груди <...>.

Это летели мгновенья – летели и разбивались.

Это она пролетала сквозь время, страстно рвалась в голубую свободу» [25. С. 260]. Светлова здесь убегает от влюбленного в нее Светозарова (Люцифера, Сатаны, Древнего Змия, Времени, Смерти), и показательно, что «гепарды» – «пятна света и тени» – уподобляются мгновениям, т.е. времени, преследуют ее, но разбиваются об нее, оказываются бессильны.

Напомним, что Светлова изображена в симфонии амбивалентно: «...“свет” Светловой, ее стремление вывсь, тоска по “неизвестной родине”, сочетание святости с греховностью, порождаемой присущей ей чувственностью (“грешные помыслы” одолевают Светлову даже после превращения в игуменью <...>)» [26]. В этом русле неудивительны *сближения ее со змеей* – в частности, в сцене едва не случившегося «падения» Светловой и Адама Петровича в главке «Хаос зашевелился»: «Томно губы ее зазмеились страшной улыбкой, пламенной до боли...» [25. С. 286]; «Когда, вырвавшись от нее, лицо закрыл он стыдливо руками, ее нога свесилась на ковер и пролетела свистом ткань, выше колена открыв черную, шелковую, змеей протянутую ногу на желтом плюше дивана» [25. С. 287] и пр. Напомним также, что изначально Белый задумывал героиню по фамилии Тугарина (ср.: Тугарин Змей), которая лишь позднее превратилась в Светлову. Таким образом, *образ «гепардов» («пятен света и тени») как бы «дублирует» двойственность природы героини*, и тот факт, что «гепарды» «разбивались у нее на груди», свидетельствует о *грядущей победе светлого начала* в ней, о будущей победе ее над Зверем и над временем.

Светлова-Брунгильда представлена на коне, в бешеной скачке, чуть ли не по воздуху, как часто изображали валькирий – вспомним, например, чудесного коня Брунгильды Гране в тетралогии Вагнера. Причем конь этот белый, а амазонка голубая (ср. с представлениями Андрея Белого о цветовой символике, где белый и голубой, наряду с золотым, принадлежат сфере божественного). Не вполне понятно из приведенного фрагмента, употреблено ли здесь слово «амазонка» (метонимически (в значении одежды для верховой езды) или метафорически (т.е. сближая Светлову не только с Брунгильдой, но и с амазонками). Зато во фрагменте книги воспоминаний Белого «Начало века», где писатель вспоминает условия рождения «Симфоний», амазонка – явно не одеяние, но всадница:

«–“Расскажите, откуда особенность атмосферы в ваших «Симфониях» <...>”

Ответ – точен: особенности ее – поездка верхом с шести до восьми с половиной в ландшафте без контуров <...> Сеть солнечных пятен, слагающаяся меж листьев, охваченных ветром, являла в условиях дня мне “воздушных гепардов”; и вот “золотые гепарды... из солнечных... углей, шатались”: в листьях; изысканность – от наблюденности; она – не выдумка; она – конструкция опыта видеть: “летели гепарды, вырезанные в зелени пятнами света” в глазах амазонки, несущейся вскачь: чрез кустарник; копь вы никогда не скакали в кустах иль, скача, не разглядывали сочетанье из листьев и солнечных пятен, то вам приведенная фраза покажется, может быть, чепухой» [27. С. 146–147].

Весьма интересно не только то, что Светлова – она же София, она же Брунгильда – *оказывается еще и амазонкой* (из чего можно заключить, что образы валькирий и амазонок в сознании Белого были близки; если задать вопрос, в чем именно тут точка совпадения, то, по-видимому, ответ будет достаточно банальный – в «воинственности» и «всадничестве»), но и то, что *Белый передоверяет «амазонке» свой соб-*

ственный опыт. Более того, фраза построена таким образом, что субъект речи оказывается ассоциирован с женским субъектом. Возможно ли, что Белый видел себя не только в образе Зигфрида и рыцаря Дамы, но и в образе амазонки? По нашему мнению – да, хотя бы отчасти, чему подтверждением может служить известный факт «неясной половой самоидентификации» Белого [28; 29. С. 18] (по крайней мере в детстве), изживаемой им в романах и в «Симфонии (2-ой, драматической)». Более того, по мнению М.Л. Спивак, «ошибочно было бы предположить, что девический имидж воспринимался А. Белым лишь как искусственно навязанный, как неорганичный, мешающий. В художественной прозе травматическое переживание связано, наоборот, с утратой девических признаков. Катастрофически воспринимается героем “Котика Летаева” не необходимость носить платье, а угроза быть одетым в наряд мальчика» [28].

Кроме того, достаточно непросто является отношение Белого к мужской роли в сюжете Зигфрида и Брунгильды (и вообще – спасающего героя и спасаемой героини). Если в случае Блока можно констатировать чуть ли не идеальное совпадение с ролью *Зигфрида* (в художественных текстах, самоосознании, взглядах со стороны), то в случае Белого такого полного совпадения нет. Неслучайно, что в уже цитированном фрагменте «Воспоминаний о Блоке», где роль Валькирии отчетливо отдана Любове Дмитриевне Блок, о роли Зигфрида Белый говорит неуверенно («...кто-то из нас был Вотаном; и кто-то, наверное, – Зигфридом...»). В «Начале века» роль Зигфрида вообще предстает Белому навязанной извне: «...меня пугал разговор; Соловьева его представляла готовящимся работорством “Зигфрида” с ужасной змеей, в результате которого “Боренькой-Зигфридом” глава змеи – будет стерта... <...> “Зигфридом” не ощущал я себя» [27. С. 205]. И далее: «Чувствовал, как поднимался во мне этот страх: разговор предстоял-таки; “Зигфрид”, придуманный Ольгой Михайловной и аттестованный Розановым, ощутил себя “Боренькой” глупым» [27. С. 205]. Правда, речь здесь идет о конфликте с Мережковскими (именно Д.С. Мережковский представлен здесь «змеей»). Но «Зигфридом» не может быть Белый и в совсем иной ситуации, а именно в отношениях с Н. Петровской (которую он тоже некоторое время пытался представить в виде «Жены, облеченной в Солнце»): «Слабый “Боря” вообразил себя Зигфридом; не умеющий себя ни от чего защищать, вообразил... Орфеем себя, изводящим Эвридику из ада: вместо ж этого, усугубив “ад” жизни Н***, я сам попался в “ад”; и потом позорно бежал от всех и “раев”, и “адов”... в Нижний Новгород, к другу» [27. С. 309].

Если мы вернемся непосредственно к «Кубку метелей» с этим же вопросом, то увидим, что и здесь роль *Зигфрида* не вполне выдержана *Адамом Петровичем* – альтер эго автора. Так, он не побеждает дракона, но сначала отступает («Соломенная шляпа его казалась медным шлемом, а перистое облако, проплывавшее над его головой, казалось ей снизу пучком белых, страусовых разметанных перьев. Он спешил к ней, чтобы вырвать ее из рук времени, и вот грустно

повис конем над обрывом, накрыв ее в объятиях старика. <...> Вот искаженное мукой лицо синими очами в последний раз впилось в желанную, и он скрылся за холмом, будто уплывающее облако с двумя просветами лазури» [25. С. 262–263]), а потом сам оказывается жертвой дракона, пав на дуэли с полковником Светозаровым. Правда, своей смертью он в конечном счете освободит «Жену»: «Пора, сын, напоить ее небом, унести в солнечную обитель.

Сойти к ней странником.

Не прежде гад отойдет от жены, потому что она еще покорна времени» [25. С. 308].

Тем не менее, активной силой, *змеборцем* выступает здесь сама «Жена». В главке «Змей повержен» сказано прямо: «“Гад к нам ползет. На нас воздвигается, просится: пора оковать твою, жена, чистоту змеиным кольцом возврата <...>”. <...> То не солнце – жена, обтекающая светом и оболочком, яро над ним замахнулась крестом. <...> Когда крест на митру упал, окровавился хрустнувший череп.

Когда глухо рухнуло тело, корчась змеиными кольцами, митра покатила золотым колесом.

Когда повергся дракон, кучка монахинь возопила гласом велиим: “Жена сокрушила главу змею”» [25. С. 338–339]. Таким образом, в «Кубке метелей» Белый реализует не «основной», но «дополнительный» символистский миф, где спасающим началом предстает не избранный герой, а Душа Мира.

Примечательно, что еще 1 апреля 1905 г., в письме к главному московскому вагнерианцу Э.К. Метнеру, Белый высказывается в духе главенства Жены в «действенной и окончательной борьбе со *Зверем*», причем «Жена» опять оказывается неразрывно связана с образом *Брунгильды*, но также и *воительницы* вообще (у Белого появляется еще и «царь-девица» русских сказок): «Прежде были религии Отчества и Материнства (Ветхий Завет, так называемое язычество), была религия Богочеловечества (Новый Завет). Теперь наступает соединение заветов в *Завет последний* – приближается Дух Утешитель. Образуется полная религия Троицы. Если религия Человечества стоит в связи с явлением Его Женственной Сущности в Лике Жены при посредстве коллективной мистерии, то отдельные начинающиеся вспышки кружкового теургизма должны ставить во главе мистерии Женщину: в этом рыцарский орден Грядущей. Сюда же и Царь-девица.

Теперь: *отношение России к Германии*. Германская культура рождает златокудрых, лазурнооких, златопанцирных героев, но отнюдь не рождает “*Брунгильды*”, к которой Зигфрид стремится, побеждая Зверя (Фафнера), пробегая огневой пояс. Русская бледно-зеленая сонная действительность от времени до времени озаряется вспышками вечных роз – зорь. Не способна ли явить Россия Царь-Девичу. Ведь Россия – Матушка (Mutterland), а Германия – Батюшка (Vaterland). В Германии золото + лазурь = белизна, в России зелень + розы = белизна. Не тут ли произойдет какое-то *обретение* сретения. Здесь что-то есть» [21. С. 501–502].

Следует отметить параллель с чуть более поздними размышлениями Блока на ту же тему: в разделе

«Родина» третьего тома лирики и в пьесе «Песня Судьбы» (1908) героиня в обеих своих ипостасях – и плененной, спящей Мировой Души, подлежащей спасению героем, и софийной героини, освобождающей пленного героя (причем оба сюжета спроецированы на историю Зигфрида и Брунгильды), – *предстает еще и Россией, «душой» национально-исторического бытия.* Интересна и такая параллель с «Песней Судьбы»: в «Кубке метелей», как обсуждалось выше, героиня глубоко двойственна; в книге «Между двух революций» Белый прямо говорит: «Вытащил текст уж когда-то готовый симфонии, мысля ее переделывать <...> с материалами фраз я хотел поступить так, как Вагнер с мелодией; мыслил тематику строгою линией ритма; подсобные темы – две женщины, “ангел” и “демон”, слившиеся в духе героя – в одну, не по правилам логики, а – контрапункта» [30. С. 125]. В «Песне Судьбы» наблюдается тот же прием, но в перевернутом виде: если у Белого – одна героиня, соединяющая в себе две, то у Блока, наоборот, две героини, по сути являющиеся одной. Фаина и Елена, как показала Д.М. Магомедова, представляют собой не две разные сущности, но две ипостаси одного лица, или, точнее, воплощения двух стадий одного пути: «Фаина – “стихийный”, земной полярный двойник Елены – воплощает черты падшей Софии, заключенной в земное тело, плененной и тоскующей» [9. С. 35], она демонична, тогда как Елена – София в славе и ангелоподобна. Как и у Белого, герой погибает, но, по всей видимости, посмертно спасается и воссоединяется с возлюбленной, которая отчасти спроецирована на валькирию (см., например, в черновике: «И я был когда-то честным воином, как твой прекрасный Герман, Елена. Помню, когда я упал на щит в шумящем поле, белая дева, похожая на тебя, Елена, обняла меня и подняла над землей» [23. Т. 6, кн. 1. С. 275]). Примечательно и то, что в обоих текстах принципиально важен локус монастыря, связанный в первую очередь с героиней. «Кубок метелей», как мы знаем из переписки Белого и Блока, был прочитан последним в апреле 1908 г. (24 апреля он пишет Белому письмо, в котором признает симфонию «враждебной» ему «по существу» [18. С. 363, 364]). Работа же над черновым автографом «Песни Судьбы» на его обложке датирована как раз апрелем 1907 г. – 29 апреля 1908 г., т.е. влияние так не понравившегося Блоку «Кубка метелей» на «Песню Судьбы» вполне вероятно.

Кризис валькирического мифа у Андрея Белого

После 1908 г., когда интенсивное общение Белого и Блока прекращается, почти исчезает с умственного горизонта Андрея Белого и образ Брунгильды, столь значимый для Блока. Уже в 1907 г., на фоне «мучительных переживаний», связанных с Л.Д. Блок, и в результате духовного кризиса, Белый пишет «саморазрушительный» манифест – статью «Против музыки», где в том числе высказывает свои сомнения в истории Зигфрида и Брунгильды. Белый – символично отказавшись от псевдонима и выступив собственно как Борис Бугаев – обрушивается на музыку вообще и

на Вагнера в частности за то, что они «обессиливают», разлагают слушателей. Принципиальны в статье мотив «геройства» и образ героя, неразрывно связанные у Белого и Блока с образом вагнеровского Зигфрида: «Что такое музыкальное развитие? Это – незаметное угасание героя, смутно живущего в душе каждого, в извращенную, лживую, сантиментальную дряблость. Смутно поющее геройство, соблазненное как бы ответными струями музыки, растворяется в невоплотимом. <...> Музыка – вампир, высасывающий душу из героя. <...> Вагнер всю глубину своих мелодий употребил только на то, чтобы показать, как напрягаются мускулы несуществующего героя в несуществующем его поединке с драконом» [31. С. 59–60]. Белый подвергает здесь скепсису то, что было ему наиболее дорого: герой, спасающий Душу Мира от Зверя, оказывается, не существует.

На эту статью печатно ответил Э.К. Метнер, и ответил в той же вагнеровской парадигме: «Музыкальное чувство играет очень важную роль в музыке, и Вагнер как-то особенно сильно действует на это чувство своей ритмикой и постоянной сменой как бы приливов и отливов в динамике и темпе. Герой, сражающийся с драконом, – символ многообъемлющий <...> Да, не советую предрасположенным к размягчению мозга много слушать Вагнера; не все выдерживают температуру огненного кольца, которым Ватан-Вагнер оцепил свою Музу-Брунгильду, кроме того, мускулы валькирии сокрушают аскетические тела запечатленных царевичей, нервная система и головной мозг которых развиты слишком в ущерб другим тканям» [32. С. 62]. Очевидно, что Метнер, в ответ на скепсис Белого по отношению к Вагнеру и к своим прежним идеалам, высказывает сомнения в «героичности» самого поэта, его, грубо говоря, *способности быть Зигфридом.* Обращаясь к любимому Белым образу Брунгильды в кольце огня, он намекает, что «запечатленный царевич» (судя по контексту, здесь кивок в сторону Ивана-царевича из рассказа Белого 1906 г. «Куст», где герой, альтер эго автора, проигрывает «ратоборство» за «полоненную душу», дочку огородника, проекцию Л.Д. Блок, кусту-колдуну, т.е. А.А. Блоку) – не пара могучей валькирии, чем, видимо, подтверждает и худшие подозрения Белого относительно себя самого.

Так или иначе, с 1908 г. образ Брунгильды практически исчезает из творчества Белого, лишь мельком появляясь в романе «Петербург» в отчетливо ироническом контексте: «Если же посетитель Софьи Петровны оказывался или сам музыкант, или сам музыкальный критик, или просто любитель музыки, Софья Петровна поясняла ему, <...> что и сама намерена изучить мелоластику, чтоб исполнить танец полета Валькирий ни более ни менее как в Байрейте; музыкант, музыкальный критик или просто любитель музыки, потрясенный неверным произнесением двух собственных имен <...>, заключал, что Софья Петровна Лихутина просто-напросто пустая бабенка; и становился игривее; между тем очень хорошенькая прислуга вносила в комнатку граммофон: и из красной трубы жестяное

горло граммофона изрыгало на гостя полет Валькирий» [33. С. 60].

Как известно, Софья Петровна – это шаржированное изображение Л.Д. Блок, а ее отношения с Николаем Аблеуховым иронически «дублируют» отношения Любови Дмитриевны с самим Белым. При этом героине дано имя, отсылающее к Софии Премудрости и как бы ее «сводящее на землю». В этом контексте упоминание валькирии (как мы знаем – другого воплощения Души Мира) *становится профанным*: автор здесь сводит счеты со своими прежними идеалами и убеждениями.

Валькирия Белого в зеркале Марины Цветаевой

О важности образа валькирии в духовном горизонте Белого даже в позднейшие годы может свидетельствовать очерк М.И. Цветаевой «Пленный дух»; правда, тут надо иметь в виду, что для самой Цветаевой образ воительницы принципиально важен [34] – гораздо важнее, чем для Белого, – так что возможны некоторые абберрации. Тем не менее у Цветаевой как раз валькирия (не Брунгильда, а «валькирия» вообще) – наименее значимый вариант образа воительницы, в отличие от Белого. А в мемуарном очерке об Андрее Белом дважды упоминается валькирия – и оба раза в связи с *мотивом несостоявшейся, погибшей любви*, и в обоих случаях – *от лица самого Белого*.

В первом эпизоде Марина Цветаева пересказывает (напоминает) Белому, как дочка некоей помещицы звонила ему узнать, какого цвета его глаза: «Милый Борис Николаевич, когда я четырнадцать лет спустя в берлинской “Pragerdiele” вам это рассказала, ваш первый вопрос был:

– А какие у нее были? Бишет? Bichette? Козочка? Серые, наверное? <...> – Почему же она мне никогда не написала? Родная, голубушка, ее нельзя было бы найти? Нельзя – нигде? Она, конечно, умерла. Все, все они умирают – или уходят (вызывающий взгляд на круговую) – вы не понимаете! <...> Девушка. Четырнадцать лет назад. Bichette, с козыми глазами <...> Четырнадцать лет назад. Она сейчас – Валькирия... Вернее, она была бы Валькирия... Я знаю, что она умерла... <...> – А эта Bichette – действительно была? Вы это не... сочинили? (Подозрительно и агрессивно.) Потому что я ничего не помню, никаких глаз по телефону... Я вам, конечно, верю, но... (Окружающим.) Потому что это чрезвычайно важно. Потому что, если она была – то это была моя судьба. Моя не-судьба. Потому у меня и не было судьбы. И я только теперь знаю, отчего я погиб. До чего я погиб!» [35. Т. 4. С. 225–226].

Во втором эпизоде Белый рассказывает Цветаевой о расставании со своей женой Асей Тургеневой: «О, вы не знаете, как она зла! Вы думаете – он ей нужен, дикарь ей нужен, ей, которой (отлет головы)... тысячелетия... Ей нужно (шепотом) ранить меня в самое сердце, ей нужно было убить прошлое, убить себя – ту, сделать, чтобы той – никогда не было. <...> Она мне – она... Мерцающее видение... Козочка на уступе... <...> Что же я такого о ней сказал? Да и книга уже была отпечатана... Где она увидела “ин-

тимность”, “собственничество”, печать (недоуменно) мужа? Гордость демона, а поступок маленькой девочки. Я тебе настолько не жена, что, вот... жена другого. Точно я без этого не ощутил. Точно я всегда этого не знал. <...> Вы ее видели? Она прекрасна. Она за эти годы разлуки так выросла, так возмужала. Была Психея, стала Валькирия. В ней – сила! Сила, данная ей ее одиночеством» [35. Т. 4. С. 252–253].

Как видим, в обоих случаях Белый называет объект своей несостоявшейся или погибшей любви «валькирией», причем два ее «явления» сближаются через мотив «козочки» («козьи глаза» / «козочка на уступе»). В обоих случаях героини *становятся* валькириями, а не являются ими изначально – и, как можно догадаться, становятся ими вследствие пересечения их жизненного пути с Белым. В обоих случаях речь идет о некоем не вполне материальном явлении, «мерцающем видении», существе не полностью земном. С обеими героинями связывается *мотив времени и бесконечности* («Никакого *сейчас*, кроме *тогда*, потому что *тогда* вечно, вечно, вечно!..») [35. Т. 4. С. 226] и «ей, которой (отлет головы)... тысячелетия...»), известный нам по предыдущим явлениям Брунгильды у Белого. Далее, в обоих случаях с валькирией ассоциируются *мотив смерти и мотив судьбы*, архетипические для этого образа. В первом эпизоде «разминовение» с предназначенной судьбой возлюбленной прочитывается Белым как причина его «гибели» (что находит прямое соответствие в истории Зигфрида и Брунгильды, оказавшейся не узнанной героем после того, как он выпил напиток забвения, и ставшей причиной его гибели – и гибели мира в целом). Во втором эпизоде уход жены описывается Белым как убийство – его и самой себя в прошлом (Психеи) из-за раненой гордости, нежелания «принадлежать»; сила Валькирии связывается Белым с «одиночеством», что является вариацией древнейшего мотива (когда воительница становится женой, вместе с девичеством исчезает и ее сила – ср., например, с Брунгильдой в германской «Песни о Нибелунгах»). Таким образом, мы видим здесь и *известные по писаниям Белого элементы, и в них не зафиксированные, зато характерные для самой Цветаевой*.

Так, совершенно не случайно, что Цветаева подчеркивает в Асе Тургеневой неженские черты (валькирия, как и всякая воительница, – образ гендерно неконформный) и что она называет ее «амазонкой» – как и себя: «Прелесть ее была именно в этой смеси мужских, юношеских повадок, я бы даже сказала – мужской деловитости, с крайней лиричностью, девичеством, девчончеством черт и очертаний» [35. Т. 4. С. 229]; «...уже начало какой-то ревности, уже явное занывание, уже первый укол *Zahnschmerzen im Herzen*, что вот – уедет, меня – разлюбит, и чувство более благородное, более глубокое: тоска за всю расу, плач амазонки по уходящей, переходящей на тот берег, тем отходящей – сестре. <...> (Молча: “Ася! Ася! Ася! Не выходите замуж, хотя бы за Андрея Белого!”)» [35. Т. 4. С. 225–226]. Можно, по-видимому, констатировать в «Пленном духе» соединение как представлений о валькириях Андрея Белого (известных нам по проанализированным текстам), так и

представлений об амазонках Марины Цветаевой. Важно и то, что, как следует из этого очерка, полностью образ валькирии позднего Белого не покинул.

Итоги и выводы

Возвращаясь к гипотезе, с которой мы начали эту статью, уточним ее. Итак, по нашему мнению, образ валькирии (вообще воительницы) возникает у Андрея Белого значительно реже, чем у Блока, и связывается с более узким контекстом. *Главное и чуть ли не единственное звено сюжета о Зигфриде и Брунгильде, интересующее Белого, – это ее спасение героем из «огненного пояса», что писатель непосредственно связывает с гностическими представлениями о спасении пленной Души Мира.* У Блока этот подтекст тоже имеет место, но не всегда; «литературный двойник» Белого значительно разнообразнее в своей интерпретации образа воительницы. Кроме того, если специфика рецепции Белым вагнерианского сюжета состоит в том, что он *контаминирует два подвига Зигфрида – пробуждение валькирии и победу над Фафниром*, воспринимая их в апокалиптическом, эсхатологическом горизонте, то Блок гораздо ближе следует букве сюжета (хотя никогда почти не воспроизводит его целиком). Если Блок в этом сюжете твердо ассоциирует себя с Зигфридом, то у Белого *эта роль всегда остается как бы «велика» ему.* Блок не пренебрегает таким традиционным топосом сюжета о воительнице, как поединок «возлюбленных врагов»; у Белого он не возникает вообще. При этом, как мы постарались показать, оба поэта в 1903–1908 гг. *делят на двоих» целый ряд связанных с Брунгильдой мотивов и топосов.* И, хотя Блок *разрабатывает их* разнообразнее, причем не только в публицистике, но и в лирике, все же *«хронологический» приоритет, как обычно, остается за Белым.* Зато у Белого валькирия быстрее и «исчезает», тогда как в произведениях Блока она будет являться и в последние годы. Тем не менее у *обоих «пик» упоминаний Брунгильды приходится на время их интенсивного общения.* У обоих также *постепенно размывается и ставится под сомнение ее образ и связанный с ним сюжет – но у Белого гораздо жестче и карикатурнее, чем у Блока.*

Наконец, если говорить о воительнице с гендерной точки зрения (с нашей точки зрения, обязательной, ибо подсказанной самой спецификой этого образа), то придется сказать, что у Блока она более «конвенциональна», чем у Белого – как и более конвенционален сам его лирический герой, предстающий в традиционном из мужских амплуа – воинском: ни у какого другого поэта Серебряного века, за исключением, пожалуй, Н. Гумилева, нет такого количества воинских метафор, ассоциаций и боевых атрибутов героя (латы, меч, копьё, щит, знамя и пр.). Хотя и Белый порой представлял себя «рыцарем», в его случае это выражено в гораздо меньшей степени; рыцарь его почти всегда одновременно ассоциируется с фигурой Христа (чего у Блока почти нет), т.е. фигурой жертвенной, страдательной. Блок практически отказывается от какой бы то ни было активности героини вне сюжета с участием избранного героя, так что эта фигура оказывается у него как бы несамостоятельной. У Белого, напротив, *именно Брунгильда, а не Зигфрид, выдвигается на первый план.* У него *основная пара – не Брунгильда и Зигфрид (возлюбленные), а Брунгильда и Дракон (враги).* Хотя и у Белого, и у Блока проигрываются оба варианта символистского мифа спасения, у Белого в конечном счете ведущая роль приписывается героине – именно «Жена, облеченная в Солнце» побивает древнего Змия; *она становится драконоборцем, занимая место избранного героя.* Но сближает Блока и Белого то, что оба воспринимают ее образ мистически, в специфическом ряду: Душа Мира – София (и Ахамет) – «Жена, облеченная в Солнце», даже Дева Мария. Кажется, такое встраивание образа воительницы в отвлеченные, мистические схемы характерно именно для поэтов-мужчин исследуемого периода.

Кроме того, в отличие от поэтов-женщин Серебряного века (прежде всего от Цветаевой), они оба *не маскулинизируют валькирию внешне:* у них она лишается такой существенной изначальной черты этого образа, как определенное «мужеподобие». Наконец, у них *обоих с воительницей не связывается мотив независимости,* столь типичный для поэтов-женщин: тот единственный раз, когда он возникает в связи с Белым, происходит это не в его собственном тексте, а в очерке о нем Марины Цветаевой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. также о «Гибели богов» в новаторском оформлении А. Бенуа: «С самого момента, когда герой испускает дух, сцена заволакивалась идущим от Рейна туманом...» [13. С. 373].

² Здесь речь идет о русско-японской войне 1904–1905 гг.

³ Мы не вполне согласны с утверждениями О. Тилкес-Заусской, что «мотив “испещренного пятнами” “гепарда-леопарда”» «связан преимущественно» со Светозаровым и что причиной тому христианская символика: «Леопард является в христианской традиции одним из воплощений Сатаны и ассоциируется прежде всего с похотью <...> Борьба мистика, Светловой, Адама Петровича со временем изображается соответственно как борьба с “испещренным пятнами”» [26]. По нашему мнению, истоки этого образа следует искать в личной мифологии Андрея Белого и, в частности, в эссе «Феникс».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирпичников А.И. Очерки из истории средневековой литературы. М., 1869.
2. Всеобщая история литературы : сост. по источникам и новейшим исследованиям, при участии русских ученых и литераторов. СПб., 1885. Т. VII: История средневековой литературы.
3. Старшая Эдда (Семунда Мудрого) : сборник мифологических, гномических и эпических песен, в переводах русских писателей : древнескандинавский народный эпос. СПб., 1897.
4. Образцовые произведения скандинавской поэзии в переводах русских писателей, издаваемые под редакцией А.Н. Чудинова. Воронеж, 1875. Ч. 1.

5. Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах с подлинных текстов О. Петерсон и Е. Балобановой : в 3 т. СПб., 1896–1900.
6. Зусева-Озкан В.Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока. Статья первая // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 160–176.
7. Зусева-Озкан В.Б. «И поднимет щит девица...»: дева-воительница в лирике А. Блока. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 187–209.
8. Зусева-Озкан В.Б. Образ девы-воительницы в художественном мире А. Блока (на материале драм и прозы) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 44–53.
9. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
10. Белый А. Стихотворения и поэмы : в 2 т. СПб. ; М., 2006.
11. Лавров А.В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007.
12. Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990.
13. Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4–5.
14. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания : в 3 кн. М., 1989. Кн. 1.
15. Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М., 2012.
16. Гвоздецкая Н.Ю. Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев. М., 2005. С. 78–103.
17. Блок А. Собрание сочинений : в 8 т. М., 1960–1963.
18. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001.
19. Переписка П.А. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. М., 1991. С. 23–52.
20. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. М., 1995.
21. Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902–1915. Т. 1: 1902–1909. М., 2017.
22. Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: Две жизни Жанны д'Арк. М. ; СПб., 2016.
23. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1997– .
24. Зелинский Ф.Ф. Соперники христианства // Из жизни идей : в 2 т. [Репринт с изд. 1907, 1922 гг.]. М., 1995. Т. 2. С. 153–185.
25. Белый А. Собрание сочинений. Симфонии. М., 2014.
26. Тилкес-Заусская О. «Четвертая симфония» Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. 2005. № 1. URL: https://cf.hum.uva.nl/narratology/_pdf/tielkes.pdf (дата обращения: 25.12.2020).
27. Белый А. Начало века. Воспоминания : в 3 кн. М., 1990. Кн. 2.
28. Спивак М.Л. Мать, жена, сестра, дочь? (Объект влечений Андрея Белого) // Логос. 1999. № 5 (15). С. 174–199. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_24.htm (дата обращения: 25.12.2020).
29. Ljunggren M. The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel "Peterburg". Stockholm, 1982.
30. Белый А. Между двух революций. Воспоминания : в 3 кн. М., 1990. Кн. 3.
31. Бугаев Б. На перевале. VI. Против музыки // Веса. 1907. № 3. С. 57–61.
32. Вольфинг <Э.К. Метнер>. Борис Бугаев против музыки // Золотое руно. 1907. № 5. С. 56–62.
33. Белый А. Собрание сочинений. Петербург. М., 1994.
34. Зусева-Озкан В.Б. Образ девы-воительницы в творчестве М.И. Цветаевой // Русская литература. 2017. № 4. С. 212–228.
35. Цветаева М.И. Собрание сочинений : в 7 т. М., 1994–1995.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 29 декабря 2020 г.

Valkyrian Myth in the Works by Andrey Bely

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2021, 467, 15–27.

DOI: 10.17223/15617793/467/2

Veronika B. Zuseva-Özkan, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Keywords: Valkyrie; Brünnhilde; Siegfried; Andrey Bely; R. Wagner; H. Ibsen; A. Blok; female warrior; Apocalypse; gender.

The study is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 19-78-10100.

The aim of this article is to study the so-called “Valkyrian myth”, i.e. the plot and motif complex related to the mythological figure of Valkyrie, in the artistic world of Andrey Bely. The article aims to establish the text corpus where the image of Valkyrie appears, to identify the sources affecting the Valkyrian myth in Bely, to describe the constant features and the evolution of its creative reception by the writer, and, finally, to define the specificity of this figure and the related plot in Bely’s works. The author of the article uses the method of structural and semiotic analysis, the comparative method, involves mythopoeic analysis, applies some techniques of gender studies. The Symbolist text is read through the optics of “life-building”, the interaction of art, social action, and biographical reality. The author demonstrates that the Valkyrian myth in Bely’s works unfolds in the close creative dialogue with Alexander Blok and develops the theme of Blok and Bely as “literary doppelgangers” who used the same set of plots, motifs, and images (until 1908), which also includes Valkyrie Brünnhilde. However, while Blok, who does not reproduce the story of Nibelungs in its entirety, still addresses its various episodes, Bely is interested in a single one – that of sleeping Brünnhilde’s rescue by Siegfried, who braves the ring of fire; the writer links this episode directly to the gnostic idea of the imprisoned, enchanted, and sleeping World Soul waiting to be rescued by a hero. Moreover, the specific nature of Bely’s creative reception of the Wagnerian plot expresses itself in the blending of the two different exploits of Siegfried – the awakening of Valkyrie and the slaying of the dragon Fafnir, which Bely perceives exclusively in the apocalyptic, eschatological light. It is curious that, unlike Blok, Bely brings to the fore the Brünnhilde who overshadows Siegfried. In his works, the main pair of characters who almost in all cases appear together are not Brünnhilde and Siegfried (lovers), but Brünnhilde and the Dragon (enemies). Though both Bely and Blok recreate two variants of the main symbolist myth of rescue, Bely ultimately attributes the primary role to the heroine – it is the “Woman clothed in the Sun” who slays the ancient Serpent; she becomes the dragonslayer and takes up the role of the chosen hero. Both Bely and Blok perceive Brünnhilde mystically, in the following chain: World Soul – Sophia (and Achamoth) – “Woman clothed in the Sun”, even Virgin Mary. Though Blok’s interpretations of the Wagnerian plot are more diverse and occur not only in essays but also in his lyrical works, the “chronological” priority lays with Bely. Both Blok and Bely mention Brünnhilde the most during the period of their intensive interactions. After these interactions become sparse, this figure and the related plot are called into question, but Bely is

much harder and more sarcastic than Blok. Still, as the analysis of the essay by Marina Tsvetaeva “A Captive Spirit” featuring two mentions of Valkyrie (in the voice of Bely) shows, the image of Valkyrie stayed with the writer during the 1920s.

REFERENCES

1. Kirpichnikov, A.I. (1869) *Ocherki iz istorii srednevekovoy literatury* [Essays on the History of Medieval Literature]. Moscow: Tipografija Gracheva i Komp.
2. Anon. (1885) *Vseobshchaya istoriya literatury: Sost. po istochnikam i noveyshim issledovaniyam, pri uchastii russkikh uchenykh i literatorov* [General history of literature: Compiled according to sources and the latest research, with the participation of Russian scientists and writers]. Vol. 7. Saint Petersburg: [s.n.].
3. Anon. (1897) *Starshaya Edda (Semunda Mudrogo): Sbornik mifologicheskikh, gnomicheskikh i epicheskikh pesen, v perevodakh russkikh pisateley: Drevneskandinavskiy narodnyy epos* [Elder Edda (by Sæmundr fróði): A collection of mythological, gnomic and epic songs, translated by Russian writers: Old Norse folk epic]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Glazunova.
4. Chudinov, A.N. (ed.) (1875) *Obraztsovye proizvedeniya skandinavskoy poezii v perevodakh russkikh pisateley* [Exemplary Works of Scandinavian Poetry Translated by Russian Writers]. Pt. 1. Voronezh: [s.n.].
5. Peterson, O. & Balobanova, E. (1896–1900) *Zapadnoevropeyskiy epos i srednevekovyy roman v pereskazakh i sokrashchennykh perevodakh s podlinnykh tekstov O. Peterson i E. Balobanovoy* [Western European epic and medieval novel in retellings and abbreviated translations from the original texts by O. Peterson and E. Balobanova]. Vols 1–3. Saint Petersburg: [s.n.].
6. Zuseva-Ozkan, V.B. (2019) “And the Maiden Will Pick Up the Shield...”: Female Warrior in A. Blok’s Poetry (Article I). *Novyy filologicheskyy vestnik – New Philological Bulletin*. 2 (49). pp. 160–176. (In Russian).
7. Zuseva-Ozkan, V.B. (2019) “And the Maiden Will Pick Up the Shield...”: Female Warrior in A. Blok’s Poetry (Article II). *Novyy filologicheskyy vestnik – New Philological Bulletin*. 4 (51). pp. 187–209. (In Russian).
8. Zuseva-Ozkan, V.B. (2019) The Image of a Female Warrior in the Creative World of A. Blok (Based on His Dramas and Prose). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 443. pp. 44–53. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/443/5
9. Magomedova, D.M. (1997) *Avtobiograficheskyy mif v tvorchestve A. Bloka* [Autobiographical Myth in the Works of A. Blok]. Moscow: Martin.
10. Belyy, A. (2006) *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and Narrative Poems]. Saint Petersburg; Moscow: Progress-Pleyada.
11. Lavrov, A.V. (2007) *Andrey Belyy. Razyskaniya i etyudy* [Andrey Bely. Research and Studies]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
12. Gozenpud, A.A. (1990) *Rikhard Vagner i russkaya kul'tura* [Richard Wagner and Russian culture]. Leningrad: Sovetskiiy kompozitor.
13. Benois, A. (1980) *Moi vospominaniya* [My memories]. Vols 4–5. Moscow: Nauka.
14. Belyy, A. (1989) *Na rubezhe dvukh stoletiy. Vospominaniya* [At the Turn of Two Centuries. Memories]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
15. Belyy, A. (2012) *Sobranie sochineniy. Arabeski. Lug zelenyy* [Collected Works. Arabesque. The Green Meadow]. Moscow: Respublika.
16. Gvozdetzkaya, N.Yu. (2005) Val'kiricheskyy mif v zhenskikh obrazakh “Starshey Eddy” [Valkyrian myth in female images of the “Elder Edda”]. In: Mikhaylova, T.A. (ed.) *Mifologema zhenshchiny-sud'by u drevnikh kel'tov i germantsev* [Mythologem of a fate woman among the ancient Celts and Germans]. Moscow: Indrik. pp. 78–103.
17. Blok, A. (1960–1963) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Goslitizdat.
18. Belyy, A. & Blok, A. (2001) *Perepiska. 1903–1919* [Correspondence. 1903–1919]. Moscow: Progress-Pleyada.
19. Florenskiy, P.A. & Belyy, A. (1991) *Perepiska* [Correspondence]. *Kontekst*. pp. 23–52.
20. Belyy, A. (1995) *Sobranie sochineniy. Vospominaniya o Bloke* [Collected Works. Memories of Blok]. Moscow: Respublika.
21. Belyy, A. & Metner, E. (2017) *Perepiska. 1902–1915* [Correspondence. 1902–1915]. Vol. 1. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
22. Togoeva, O.I. (2016) *Eretichka, stavshaya svyatoy: Dve zhizni Zhanny d'Ark* [The Heretic Who Became a Saint: The Two Lives of Joan of Arc]. Moscow; Saint Petersburg: Tsentri gumanitarnykh initsiativ.
23. Blok, A. (1997–cont.) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. Moscow: Nauka.
24. Zelinskiy, F.F. (1995) *Iz zhizni idey* [From the Life of Ideas]. Vol. 2. (Reprint of 1907–1922). Moscow: Ladimir. pp. 153–185.
25. Belyy, A. (2014) *Sobranie sochineniy. Simfonii* [Collected Works. Symphonies]. Moscow: Respublika.
26. Tilkes-Zaussskaya, O. (2005) “Chetvertaya simfoniya” Andrey Belogo: tochki “zatemneniya fokalizatsii” i neomifologicheskyy poriyadok deystviya [Tilkes-Zaussskaya O. “Fourth Symphony” by Andrei Bely: points of “darkening of focalization” and neomythological order of action]. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*. 1. [Online] Available from: https://cf.hum.uva.nl/narratology/_pdf/tielkes.pdf. (Accessed: 25.12.20).
27. Belyy, A. (1990) *Nachalo veka. Vospominaniya* [Beginning of the Century. Memories]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
28. Spivak, M.L. (1999) Mat', zhena, sestra, doch'? (Ob'ekt vlecheniy Andrey Belogo) [Mother, wife, sister, daughter? (The object of Andrey Bely's attraction)]. *Logos*. 5 (15). pp. 174–199. [Online] Available from: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_05/1999_5_24.htm. (Accessed: 25.12.20).
29. Ljunggren, M. (1982) *The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Bely's Novel “Peterburg”*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
30. Belyy, A. (1990) *Mezhdru dvukh revolyutsiy. Vospominaniya* [Between Two Revolutions. Memories]. Vol. 3. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
31. Bugaev, B. (1907) Na perevale. VI. Protiv muzyki [At the Pass. VI. Against Music]. *Vesy*. 3. pp. 57–61.
32. Vol'fing [E.K. Metner]. (1907) Boris Bugaev protiv muzyki [Boris Bugaev against music] *Zolotoe runo*. 5. pp. 56–62.
33. Belyy, A. (1994) *Sobranie sochineniy. Peterburg* [Collected Works. Petersburg]. Moscow: Respublika.
34. Zuseva-Ozkan, V.B. (2017) The Persona of a Woman Warrior in the Works by M. I. Tsvetaeva. *Russkaya literatura*. 4. pp. 212–228. (In Russian).
35. Tsvetaeva, M.I. (1994–1995) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Ellis Lak.

Received: 29 December 2020