

Лена Силард

Герметизм и герменевтика

«Орфей растерзанный» и наследие орфизма

Дифирамб «Орфей растерзанный» был включен в четвертый раздел книги стихов Вяч. Иванова «Прозрачность» (1904). Как выясняется из завершающего книгу «Примечания о дифирамбе», сам выбор жанра был для автора необычайно значим: в этом роде древней поэзии он видел то звено, которое соединяло трагедию с культовым, «дионисическим хоровым „действом“»¹. Другими словами, выбор жанра дифирамба означал для Вяч. Иванова обращение к той протоформе, в которой позднее расщепившиеся культ (религиозное действие), искусство (театр-зрелище) и быт (обряд, укореняемый в быту) еще не дифференцировались. Таким образом, уже сам выбор жанра реализовал характерное для Вяч. Иванова стремление вернуться к протоисторическому, осознаваемому им как синкретическая материальная форма, в которой мысль еще не отделилась от чувства, а чувство — от действия

¹ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 816. Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

и основу которой составляет соборное переживание. Вместе с тем обращение к протоисточкам означало для Вяч. Иванова, как и для его собратьев в символизме, путь к будущему, поскольку будущее искусства они видели в синкретизации его форм на базе религиозного действия и в выходе за пределы, очерчиваемые собственно культурой².

Закономерно поэтому, что Вяч. Иванов не раз обращался к форме дифирамба, стремясь реконструировать и перенести на русскоязычную почву древнейшие качества и признаки этого жанра.

Выбор протагониста «Орфея растерзанного» ведет в смысловое поле преданий, которые, как известно, охватывают три группы сюжетов и — соответственно — три семантических круга:

1) круг мифов об Эвридике, ради которой Орфей спускается в Аид; эта группа сюжетов больше всего эксплуатировалась древними и новыми европейскими искусствами, так что к началу XX в. стала в значительной мере банальной и оживлялась преимущественно через травестийные или пародийные обработки (достаточно вспомнить путь от Монтеверди и Глюка до Оффенбаха; стоит также сопоставить решения Якопо дель Селлайо, П. Брейгеля Младшего, Н. Пуссена, Ф. Червелли, А. Фейербаха, Вл. Соловьева, В. Брюсова, Рильке, Ж. Ануя, И. Голя, А. Жида, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Д. Керестури и др. — вплоть до фильма Жана Кокто);

2) круг преданий об участии Орфея в походе аргонавтов, где он игрой на форминге и молитвами умирал волны; этот смысловой круг в меньшей степени обрабатывался европейскими искусствами, но в русской культуре начала века был вовлечен в более широкий сюжет аргонавтики, породивший ряд опорных концептов и определивший именование московского «братства аргонавтов», возникновение которого было отмечено известным циклом стихотворений Андрея Белого «Золотое руно», журнала под тем же названием и т. п.;

3) миф о растерзании Орфея, разнообразно обработанный античной литературой и широко распространявшийся, в частности, в вазовом искусстве древности, но до середины XIX в., т. е. до наступления новоевропейской эпохи символизма с ее интересом

² Подробнее об этом см. статью «Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе» на с. 148—161 наст. кн.

к эзотерике, сравнительно мало привлекавший внимание европейских художников³.

Что же касается Вяч. Иванова, то — хотя его «Кормчие звезды» (1903) и включают обработки мотивов нисхождения Орфея в Аид и аргонавтики (стихотворение «Орфей» и дифирамб «Возрождение») — в центре его внимания (если судить не только по анализируемому дифирамбу, но и по циклам статей, особенно о дионисийстве) окажется мифологема растерзания. При этом, в сущности, весь набор символики этого круга сюжетов Вяч. Иванов подвергнет интенсивной семантизации и герменевтической «обработке». Другими словами: в единстве смыслового поля творений Вяч. Иванова чуть ли не каждый элемент мифа о растерзании Орфея обретает свой особый акцент, принимая обличье мифологемы, а затем и философы. Я имею в виду такие элементы, как: а) растерзание Орфея *менадами* — либо из-за того, что он почитал Диониса меньше, чем Аполлона, которого именовал Солнце-Гелиос (согласно отдельным вариантам мифа, Дионис наказал менад, превратив их в дубовые *деревья*), либо из-за того, что, возвратившись из Аида, Орфей стал отвергать женскую любовь и проповедовать мужскую; б) тело растерзанного менадами Орфея собрали *музы* и похоронили у подножья Олимпа; в) *голова* Орфея (согласно некоторым вариантам, прикрепленная к его лире) приплыла по реке Гебру (в других вариантах — от устья Стримона) к острову поэтов Лесбосу (в других вариантах — к устью Мелеса, где ее выловил рыбак), т. е. во всех вариантах — по водам к тверди⁴ и *стала пророчествовать и творить чудеса*; г) *лира* Орфея (точнее, ее обломки) была поднята богами в небо и превращена в созвездие; д) душа Орфея, согласно Платону («Республика», 10), когда настал черед ей снова родиться в этом мире, не желая быть рожденной женщиной, предпочла родиться *лебедем*.

Можно смело предположить: то, что высказалось в дифирамбе «Орфей растерзанный», представлялось его автору весьма суще-

³ См.: *Strauss W. A. Descent and return // The Orphic Theme in Modern Literature. Cambridge, Mass., 1971; Orpheus: The Metamorphosis of a Myth. Toronto, 1982; Segal C. Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore, 1989; Юрвева З. Миф об Орфее в творчестве А. Белого, А. Блока и Вяч. Иванова // Contributions to the 8th International Congress of Slavists. Columbus, Ohio, 1978.*

⁴ Как мы увидим в дальнейшем, роль вод Вяч. Иванов особенно подчеркивает, см.: *Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923* (дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте с литерами «ДуП» и указанием страниц); *Böhme R. Orpheus. Der Sänger und seine Zeit. Bern; München, 1970, особенно S. 291, 480, 530; ср.: Graves R. The Greek Myths. Penguin Books, 1986. Vol. 1. P. 114.*

ственным. Именно потому он, размышляя об общих проблемах назначения поэта в статье «О нисхождении», опубликованной годом позже после появления «Орфея растерзанного» (Весы. 1905. № 5), а четыре года спустя вошедшей в сборник «По звездам» (1909) под названием «Символика эстетических начал», цитирует соответствующие строки из своего дифирамба. Причем истинная весомость идей, нашедших выражение в «Орфее растерзанном», была осознана автором, видимо, не сразу: цитируя строки из своего дифирамба в варианте статьи 1905 г., Вяч. Иванов не указывает, откуда они, зато в варианте 1909 г. оба раза помечает — «Прозрачность», т. е. напоминает не о названии дифирамба, а об именовании того целого, что составляло контекст его дифирамба об Орфее. Эта дважды опубликованная статья представляла собой своего рода теоретический эквивалент того, что в «Прозрачности» оформилось на языке поэзии. Текст статьи, обрамляющий строки из дифирамба об Орфее, служит как бы комментарием к самому общему экзотерическому смыслу дифирамба:

Восхождение утверждает *сверхличное*. Нисхождение <...> обращает дух к *внеличному* <...>. Ужас нисхождения в хаотическое <...> зовет нас — потерять самих себя <...>. И могущественнейшее из искусств — Музыка властительно поет нам, чтобы потом вознести нас по произволу из своих пучин (как «хаос рождает звезду») <...>. Для наших земных перспектив нисхождение есть поглощение частного общим <...>. Все нужно принять в себя, как оно есть в великом целом, и весь мир заключить в сердце. Источник всей силы и всей жизни это временное освобождение от себя и раскрытие души живым струям, бьющим из самых недр мира. Тогда только человек, утративший свою личную волю <...> впервые говорит <...> свое правое Да своему сокровенному богу, свое сверхличное Да — уже не миру, а сверхмирному, тогда впервые волит творчески: ибо *волить творчески значит волить безвольно*⁵.

В этих словах, разворачивающих основную философему Вяч. Иванова — философему диалектики восхождения/нисхождения, — сформулирован вместе с тем центральный тезис его эстетической и религиозно-философской концепции: тезис о трансцензусе. Хотя этот термин и заимствован Вяч. Ивановым у блаженного Августина, в контексте творений русского мыслителя понятие трансцензуса приобретает несколько иные смысловые

⁵ Иванов Вяч. О нисхождении // Весы. 1905. № 5. С. 34—35.

акценты, поскольку используется в аспекте преодоления границ, а точнее, в аспекте *опрозрачивания* граней (ср. ключевое слово *прозрачность*), ведущего к выходу из целлюлярности в двояком направлении — по горизонтали и по вертикали, к *сверхличному* и к *надличному*. Экзотерический комментарий Вяч. Иванова к философе Орфея указывает на то, что она понимается им прежде всего именно как воплощение проблемы двунаправленного трансцензуса, символизируемого мифологемами растерзания и обезглавливания, однако оба эти символа, взятые в своей сущностной соотнесенности, подводят к единому символу — символу *креста*. Полноты ради необходимо отметить и следующее: как разделы статей, посвященные проблемам пола, так и многие стихи Вяч. Иванова, скажем, особенно заключительная строка магистрала «Венка сонетов»: «Мы две руки единого креста», — выявляют, что в мире Вяч. Иванова весьма значим и эротический путь к трансцензусу, акцентированный некоторыми полуэкзотерическими толкованиями символики креста⁶. Однако, поскольку в «Орфее растерзанном» этот момент едва намечен, его рассмотрение выходит за пределы данной работы. Напротив, необходимым представляется хотя бы выборочный комментарий к тем аспектам комплекса проблем трансцензуса, выявление которых у Вяч. Иванова связывается с наследием орфизма.

Повышенный интерес Вяч. Иванова к деятельности и учению орфиков — даже на беглый взгляд — очевиден: достаточно отметить строки из орфической литературы в качестве эпиграфов и комментариев «Кормчих звезд», «Прозрачности», «Сог арденс», символику «Нежной тайны», «Лепты» (ср., например, «Истолкование сна, представившего спящему змею с женской головой в соборе Парижской Богородицы»), «Света вечернего» и даже «Римского дневника» (ср., например, «Рассеян скудно по вселенной...»), варьирование тем и мотивов орфической литературы, в частности «Литики», в цикле «Царство прозрачности», изучение данных об орфических мистериях, устойчивое внимание к доказательствам связи между орфикой и ранним христианством⁷.

⁶ Ср.: *Jennings H.* The Rosicrucians, their Rites and Mysteries. London, 1879.

⁷ См.: *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. Paris, 1990; *Иванов Д. В.* Из воспоминаний // Новое литературное обозрение. 1994. №10. С. 309—310; *D'Ivanov à Neuvécelle.* Entretiens avec Jean Neuvécelle recueillis par Raphaël Aubert et Urs Gfeller. Montricher, 1996. P. 261—262; ср. также дневниковые записи Вяч. Иванова: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 789, 796, 806—807.

Труды Вяч. Иванова о дионисийстве — прежде всего «Эллинская религия страдающего бога» (1904—1905), недавно опубликованный набросок «О многобожии», «Религия Диониса» (1905—1906), «Орфей» (1912), «Дионис орфический» (1913), диссертация «Дионис и прадионисийство» (1923) — все более явственно устремляются к ядру эзотерических аспектов мифологемы, которая, по слову Вяч. Иванова, явилась основой центральной теологемы в религии орфиков. Но если большинство исследователей орфизма, в том числе и современных, видят в этом религиозном движении древности реакцию на омофагию и тем самым начала идеи первородного греха, требующего искупления и очищения, то Вяч. Иванов, отведя вопросу омофагии немало страниц, обнаруживает ядро концепции орфизма не в признании первородного греха (воплощенном в мифологеме о титанах, растерзавших младенца Диониса), а в попытке приблизиться к решению фундаментальной проблемы индивидуального существования — проблемы соотношения единичного и всеобщего. В самой общей форме эта проблема пробуждающегося принципа индивидуации сформулировалась в орфическом гимне, пересказывающем вопрос Зевса, обращенный к Ночи: «Как мне сделать, чтобы все вещи были и едины и раздельны?»⁸

Забегая вперед, подчеркну уже сейчас: в орфиках Вяч. Иванов ценил прежде всего тех религиозных и культурных реформаторов Аттики VI в. до н. э., чьими усилиями были заложены основания религиозной доктрины, освещающей и освящающей проблему единого и многого во всех ее аспектах — от философски онтологизируемого до эмпирически воплощаемого. В интерпретации Вяч. Иванова эта доктрина — то явно, то неявно — обрела черты того «протохристианства», которое должно было составить основу обновленного религиозного сознания. Интерес Вяч. Иванова к орфизму являл, таким образом, один из вариантов религиозно-философских исканий, столь характерных для России начала XX в. Закономерно, что с момента, когда Вяч. Иванов переехал в Рим и присоединился к католицизму, выполнив тем самым свой долг перед «вселенским делом Соборности»⁹, — об-

⁸ Ср.: Kern O. *Orphicorum fragmenta*. Berlin, 1963. S. 165.

⁹ Из письма к Шарлю дю Босу (15 октября 1930 г.), в котором Вяч. Иванов акцентировал «сознание, что выполнил свой личный долг и в своем лице долг <своего> народа, уверенность, что поступил согласно его воле, которую <...> ясно увидел созревшей для Единения, что остался верен его последнему завету, требованию забыть его и принести в жертву вселенскому делу Соборности»

ращение к орфизму утратило черты конкретной религиозной программы. Оно трансформировалось в нюансировку творений поэта, однако и поздние корректурные правки и добавления к работам доримского периода свидетельствуют о неугасающем интересе к феномену орфизма. Что же касается статьи «Религия Диониса», которую зачинается религиозно-философское осмысление проблемы, то необходимость обращения к орфизму как к протоформе христианства выражена в ней в качестве вполне определенной задачи. В доказательство приведу несколько примеров (по необходимости фрагментарных) из заключительной части «Религии Диониса» (в 1917 г. перешедшей в последнюю главу работы «Эл-

(III, 429). Поскольку литературоведение, касаясь присоединения Вяч. Иванова к католицизму, до сих пор недостаточно точно интерпретирует это событие, нахожу нужным подчеркнуть, что приведенные выше слова — не пояснение *post factum*: шаг Вяч. Иванова был совершен в осуществление принципа Соборности, предложенного Вл. Соловьевым. Сама Формула присоединения, произнесенная Вяч. Ивановым 4/17 марта 1926 г., была Формулой, которую произнес 40 годами раньше Вл. Соловьев: «Как член истинной и досточтимой православной восточной, или греко-российской, Церкви, говорящей не устами антиканонического синода и не через посредство чиновников светской власти, но голосом великих Отцов и Учителей своих, я признаю верховным судьей в деле религии того, кого признали таковым святой Ириной, святой Дионисий Великий, святой Афанасий Великий, святой Иоанн Златоуст, святой Кирилл, святой Флавиан, блаженный Феодорит, святой Максим Исповедник, святой Феодор Студит, святой Игнатий и т. д., — а именно слышавшего слова Господа: „Ты Петр, и на этом камне Я создам Церковь Мою. — Утверди братьев твоих. Паси овец Моих, паси агнцев Моих“» (*пер. Г. А. Рачинского*). Следует, наконец, добавить, что, введя эту Формулу в свой труд «Россия и Вселенская Церковь», Вл. Соловьев сопроводил ее следующим комментарием: «Целый мир, полный сил и желаний, но без ясного сознания судеб своих, стучится в двери мировой истории. Какое слово скажете вы, народы слова? Громада ваша еще не знает этого, но могучие голоса, раздавшиеся в вашей среде, уже поведали это. Два века тому назад хорватский священник пророчески возвестил, а в наши дни епископ той же нации неоднократно с дивным красноречием заявлял об этом. Сказанное представителями западных славян, великим Крижаничем и великим Штроссмайером, нуждалось лишь в простом *аминь* со стороны восточных славян. Это *аминь* я пришел сказать от имени ста миллионов русских христиан, с твердой и полной уверенностью, что они не отрекутся от меня» (*Соловьев В. С. Собр. соч. Т. 11. Брюссель, 1969. С. 173*). — За помощь в подборке материала и устный комментарий к нему благодарю Д. В. Иванова, а также Ференца Хидаса, который обратил мое внимание на то, что концепция Соборности, сформулированная таким образом, отвечает духу декретума Второго Ватиканского собора (28 октября 1965 г.), поставившего вопрос еще шире — как сочувствие ценностям путей индуизма, буддизма, магометанства, иудаизма (что, собственно, присутствовало уже и в концепциях Вл. Соловьева и Вяч. Иванова).

линская религия страдающего бога»), где мысль Вяч. Иванова, пробиваясь сквозь толщу неудачно подобранных терминов, пытается выйти к различению исторической судьбы христианства и его исходной почвы:

Зрелище мирового страдания выносимо для зрителя и соучастника Действа вселенского (а¹⁰ каждый из нас вместе зритель и соучастник, и, как соучастник, — вместе жертва и жрец) только при условии живого сознания абсолютной солидарности сущего, только в глубоком экстазе мистического единства, который во всех ликах бытия прозревает единый лик жертвоприносимого, жертвоприносящегося Бога <...>. Европейское человечество понизилось до современности вследствие кризиса, пережитого им в его религиозном сознании. Религия Диониса (в первоначальном наброске раздела, озаглавленном «О многобожии», значилось: «Орфическая религия Диониса»¹¹. — Л. С.) была той нивой, которая ждала оплодотворения христианством. Она нуждалась в нем как в крайнем своем выводе, как в последнем своем еще недоговоренном слове <...>. Но, несмотря на то что идея отчества была намечена в Дионисовой религии и Христос являл себя как обновленный Дионис, а последний как прообраз Его еще не раскрывшейся во всей полноте идеи, — все же христианство, отвергнутое семитизмом, не могло примириться и с арийским пантеизмом и, трагически безучастное, осталось на перепутье двух гибнущих через него миров, налагая на человеческий дух искус жертвы и иго самоотречения.

Этот искус был воспитанием и великою мистерией¹².

Статья «Орфей», — опубликованная в программном номере «Трудов и дней» (1912) рядом с одноименным экскурсом Андрея Белого и призванная пояснить появление в ряду изданий «Мусгета» серии избранных произведений мистической литературы, помеченных «знаком Орфея», — свидетельствует, что концепция мифологемы Орфея и ее места между антиномией аполлинических и дионисийских начал, с одной стороны, и теологемой хрис-

¹⁰ Это *a* внесено рукой Вяч. Иванова — вместо *и* — в корректуру книги «Эллинская религия страдающего бога».

¹¹ Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 36.

¹² *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 141, 142, 147. Изложенную здесь концепцию полезно было бы сопоставить с бердяевским различением голгофского и исторического христианства, отчетливо оформившимся к 1916 г. («Смысл творчества: Опыт оправдания человека»).

тианства — с другой, приобретает у Вяч. Иванова более четко выкристаллизовавшиеся формы:

...кто же, для эллинов, был Орфей? Пророк тех обоих (Диониса и Аполлона. — Л. С.) и большой пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих. <...> Мусaget мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей — движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей — начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «*ſat Lux*» (III, 706).

Как видно из приведенного фрагмента, и особенно из последнего тезиса, в мифологеме Орфея Вяч. Иванов открывает обращенное к глубинам пробуждающейся индивидуации воплощение задачи уравнивания противоборствующих начал «стихий» (Дионис) и «порядка» (Аполлон), подобно тому как и в реформе орфиков, проведенной в VI в. до н. э., он подчеркивает установку на согласование богопочитаний Диониса и Аполлона, заложившее основы античного, а затем и европейского принципа диалогизма¹³. С другой стороны, прозревание в Орфее «божественно-организующей силы Логоса во мраке последних глубин личности» побуждает Вяч. Иванова сосредоточиться на проблемах двоякого трансцензуса, символическое оформление которого он находит, как было отмечено выше, в мифологемах растерзания и обезглавливания.

Дифирамб «Орфей растерзанный» представляет собой опыт «архереконструктивной» разработки этих мифологем. Примечательно, что уже голоса стихий предстают в нем не как недифференцированное всеединство, а в диалоге — не в пример буддист-

¹³ Едва ли не непосредственным откликом на эти положения Вяч. Иванова можно считать вывод Н. Бахтина: «Седьмой и шестой века до Р. Х. были эпохой напряженного религиозного брожения <...> ...мы знаем, что именно здесь завязались все роковые узлы, наметились все существеннейшие тенденции, которыми ныне живет европейское человечество. И мы знаем еще, что мистерии и ионийское мировоззрение, трагедия и математика — все это лишь отдельные лучи, исходящие из одного и того светового очага» (*Бахтин Н.* Орфизм и христианство // Звено. 1925. № 128; то же: *Бахтин Н. М.* Из жизни идей: Статьи, эссе, диалоги. М., 1995. С. 84). В той же статье Н. Бахтин называет идеи Вяч. Иванова касательно орфизма «единственными по глубине интуиции» (Там же. С. 86).

ски (шопенгауэровски-толстовски) ориентированному образу океана, скажем, в творениях И. Бунина (ср. «Братья», «Господин из Сан-Франциско»). Другими словами, древнейшая форма дифирамба, к которой Вяч. Иванов апеллирует в комментарии к своему переводу Бакхилида, предполагает единство хора и простую двусоставность: хор и «зачинатель». В отличие от этого дифирамба Вяч. Иванова трехсоставен, так как в нем есть «зачинатель» (Орфей), а хор как бы делится на два полухория, поскольку кроме Океанид в финале появляются и Мэнады (воспроизводя тем самым более поздние формы построения хора, обыгрываемые, в частности, Аристофаном). Так возникает своего рода «диалог» между стихиями множеств: Океанидами и Мэнадами, — над которыми поднимается голос одного — Орфея. Трехсоставно и стихотворение Вяч. Иванова «Океаниды» (в «Кормчих звездах»), которому и предпослан эпитафия: Ἀρχαίότερον ἢ ἀναρχία τῆς εὐνοίας («Изначальнее благостроения безначалие»).

Океаниды — эти бесформенные «хаоса души», — как и в трагедии «Прометей», и в дифирамбе «Огненосцы», «мятежатся нивами змей», «колебля основы мирового покоя» (II, 239). Будучи воплощением водных стихий, в творениях Вяч. Иванова они реализуют ассоциативную цепь от вод к хтоническим основам земли (змеи) и человека (волосы):

Мы телами сплелись, Орфей, Орфей!
Волосами свились, как поле змей.
(I, 801)

Мэнады, которые у Вяч. Иванова именуют себя Титанами, указывают на связь с силами земли. Согласно комментарию Вяч. Иванова,

в Титанах древняя Мать мстит своему мужу, Земля — Небу... <...> ...древние прообразы двойственной души человека, сына Неба-Урана и Матери-Земли, — как и человеческая душа, по орфическому учению, — Дочь Земли и звездного Неба, как и первый Дионис — сын Зевса и Персефоны, как и второй Дионис — сын Зевса и Семелы, одного из символов Земли, — Титаны суть первый аспект дионисийского начала в непрерывной цепи явлений вечно превращающегося бога...¹⁴

¹⁴ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. Корректированный экземпляр книги 1917 г. С. 117 (Римский архив Вяч. Иванова).

Последние слова этого пояснения обнаруживают, что заключительный в дифирамбе хор Мэнад есть напоминание о космическом ритме принципа индивидуации — *prīncipiūm individuationis*.

«Соревнуя» голоса Океанид и Мэнад, дифирамб Вяч. Иванова тем самым уже воспроизводит тот вариант космогонической концепции орфиков (прежде всего вариант Дамаския), который в качестве первоначал мира обозначает *воды и землю*. И тем самым дифирамб Вяч. Иванова обнажает свою причастность традиции орфической литературы. Но, придавая голосу Океанид фольклорную окраску, — что особенно ощутимо в строках, где повторяется постоянный эпитет, отсылающий к ассоциации с голосом сестрицы Аленушки в известной русской сказке:

Тоска нам гложет *белу грудь* —
Грудь хочет, не может со дна вздохнуть!
В *белу грудь* мы бьем, Орфей, Орфей! —
(I, 801)

дифирамб протягивает нить от Древней Греции к России¹⁵. В то же время опора на язык орфических мифологем, а не теологем (хотя последние легко просматриваются сквозь завесу мифа) размывает границы мифологических полей. Особенно выразительно это в случаях, когда происходит «инверсирующая контаминация», которая позволяет прозревать архетипические основы более поздних образований и ощущать их глубинную связанность, их сводимость к одной и той же протоформе. Здесь Вяч. Иванов выступает не только как реконструктор, реставратор, но и как мифотворец.

В этом отношении примечательна в дифирамбе роль Музы — традиционной носительницы принципа гармонии, однако в творении Вяч. Иванова наделяемой несравненно большими полномочиями. Когда Орфей дифирамба восклицает:

Но Хаос нудит мольбой святою
В семь пленов Муза, и зиждет мир
Дугой союза: и красотою
Прозрачной будет всех граней мир, —
(I, 802)

¹⁵ Сходным образом в переводе из Бакхилида Вяч. Иванов использует *али* вместо *или*, *аль* вместо *иль*, а также: *надежи*, *отколь* (I, 818—819).

его слово именует Музу зиждательницей мира. В непосредственном виде этого не содержится ни в греческой мифологии, ни в учении орфиков. Но если мы пройдем по цепи ассоциативных связей, выявляющих в мифологеме Музы совмещенность принципа гармонизации с женским принципом, и отметим акцентированное в дифирамбе Вяч. Иванова число 7 («нудит <...> в семь пленов»), то станет очевидно, что построенная таким образом мифологема Музы непротиворечиво вбирает в себя и другие характеристики принципа гармонизации — от пифагорейских, с их опорным числом 7, до соловьевских, с их концептом Мировой души, «материи Божества», устроительницы мира. Причем способ устройства мира — «дугой союза» — подсказывает и другое имя, данное Вл. Соловьевым зиждательнице мира (с непререкаемым примечанием: «гностический термин»¹⁶), — имя Девы Радужных Ворот. Как уже отмечалось, в статьях Вяч. Иванова радуга предстает как устойчивый образ нисхождения и тем самым явления трансценденции в имманенции. На соловьевский круг смыслов намекает также христианизирующее словосочетание «мольба святая», как и особый акцент на слове «мир», которое помещается в позицию омонимической рифмы, чем обыгрывается возможность совмещения смысловых кругов слов *мир* и *mir*¹⁷, и, наконец, опорное понятие сборника — *прозрачность*. Символическое наполнение этого понятия у Вяч. Иванова пронизательно охарактеризовала О. Дешарт, когда усмотрела в нем попытку передать «природу той духовной среды, в которой происходят воплощения мистической реальности (Res). Природа эта антиномична: среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет либо задержан, либо затемнен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч — иначе Res не будет видна, ибо невидима она сама по себе.

¹⁶ Примечание к стихотворению «Нильская дельта» (Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 122). С этим же образом Вл. Соловьева связана и *Нечаянная Радость* А. Блока. Правда, ее имя отсылает к одной из редких икон Божией Матери (см.: Полный православный богословский энциклопедический словарь. [Репринт] СПб., 1992. Т. 2. С. 1632—1633), но авторское предисловие к сборнику стихов «Нечаянная Радость» (1907) выдвигает акценты, допускающие ассоциации и с Зиждательницей мира Вяч. Иванова, ср. начало: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира. В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 369).

¹⁷ Ср.: Бочаров С. «Мир» в «Войне и мире» // Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985.

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
 Исполнит солнцем темных нас,
 Мы возблестим, как угля мрачность,
 Преображенная в алмаз».

(I, 63)

Особого внимания заслуживает строка о «семи пленах», путем которых Муза зиждет мир. К числу «7», столь значащему в религии орфиков и философии пифагорейцев, Вяч. Иванов обращается не раз, как бы стремясь охватить все известные аспекты его символики: «семь таинственных божеств» (I, 377—378), 7 мировых кормчих и 7 держав небесных (II, 286), 7 ступеней, 7 светочей, 7 протосил (4 природных элемента и 3 духовных — как основа макро- и микрокосма), 7 планетных духов, Семь Мудрецов (III, 798), семилетия—периоды человеческой жизни — эти и многие другие смыслы вводятся в его стихи упоминанием числа «7» или намеком на него. «Семь пленов» Музы в дифирамбе указывают на это число Творения как на основу звукоцветового устройства мира — в семизвучье диатонической гаммы и семицветье радуги, образующем «созвучье граней» — Седмизрачность («Царство прозрачности»). Следуя путями «семи пленов», абсолютный свет принимает формы, доступные нашему восприятию, и это явление выражается у Вяч. Иванова в лейтмотивном образе радуги:

Рокоты лирные,
 Спектры созвучные,
 Славят, ответные,
 Вас, огnezвучные
 Струны всемирные,
 Вас, семицветные
 Арки эфирные,
 Ярко-просветные
 <...>
 Легкие лестницы, —
 Вас, нисхождения
 Отсветы бледные
 И восхождения
 Двери победные!
 (I, 750—751; ср. также: I, 756; II, 286)

Ответное слово Океанид к Орфею — это слово стихий усмирённых:

...вал расступчивый, вал непокорный
Тебя, о звук золотой зари,
Взлелеет, лобзая, над ночью черной:
Гряди по мне и меня мири!
И главы змей моих не ужалят
Твоей ноги, огnezвучный День...
(I, 802)

Здесь примечательны по крайней мере три момента:

1) указание на связь усмирения и просветления темных стихий с евангельским чудом хождения по водам:

Гряди по мне... (ср.: *ДиП*, 119);

2) весть, что хтонические энергии укрощены (с намеком, что Орфея не постигнет участь Эвридики):

И главы змей моих не ужалят
Твоей ноги...;

3) наконец, акцент на решающей роли Орфея в движении мира к осветлению. Он возникает благодаря нарастанию синезтезирующих именовании, обращенных к Орфею («звук золотой зари», «огnezвучный День» — «огнетень»), которое — чуть ли не в полном соответствии с орфическим мифом о боге-демиурге Сияющем-Фанесе — достигает кульминации, когда произносится имя Светоносца — «Люцифера ясного» — «Светодавца» (*ДиП*, 164),

Чей луч проник до моих глубин¹⁸.

В свой черед ответное слово Орфея, развивая тему света, утверждает Орфея в качестве Предтечи и пути для грядущего:

Миротворите звон волненья!
К вам путь ему заря мостит,
Кого безмолвьем исполненья

¹⁸ Не исключено, что Вяч. Иванов поэтически откликнулся и на остроумную, хотя и не принятую классической филологией (ср.: *Roscher W. H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1897—1902. Vol. 3. S. 1063*) этимологизацию имени Орфея у Э. Шюре, который усматривал в нем сочетание двух финикийских слов: *Orpha = aur* («свет») + *rophae* («лечение»), откуда вытекало: «лечащий светом» (*Schuré E. Die großen Eingeweihten. Leipzig, 1907. S. 207*).

Мир, осветлен, благовестит!
 Его пришел я лирой славить;
 И сам ли путь я упрежду,
 Который мне дано исправить
 По мне грядущему? — Я жду..
 Я жду. Исполнись кровью. Брызни,
 Луч, жрец предвечного огня!
 И лик твой жертвенный — меня
 Венчай во исполнение Жизни!
 (I, 802—803)

Соответственно осветлению мира преобразуется и цветовая окраска голоса Океанид: если в их первом хоре доминируют такие слова, как «темный», «ночной», «глухой», «мать», а определение «белый» не несет собственной семантики, поскольку выступает в роли постоянного эпитета, то в их третьем хоре *каждая строка* включает слово «свет» (или его производное). (Примечательно, что этому хору предшествует слово Орфея, в котором эпитет «белый», оставаясь постоянным, восстанавливает свою исходную семантику — в словосочетании «лебедь белый», поддерживаемом ближайшим: «белопенный лебедь красоты».)

Смена цветов от темного (ночного) ко все более светлому, оттеняемая знаками смены освещения («луч <...> ранний», «заря», «осветлен», «светоч») и — особенно — введением ассоциаций с огнем («огнезвучный День», «огнетень»), золотом («золотая заря») и кровью, кульминирующих в названиях солнца, связывает жертвенные цвета дионисийства, как их описывает Вяч. Иванов в книге «Дионис и прадионисийство», с алхимической символикой очищения и восхождения. Ассоциация с философской алхимией поддерживается параллелизмом между движением света и преобразованием духа, в характеристику которого сразу вводится опорный термин христианства:

Лучите лики! Где луч, там лик.

Как уже отмечалось, ядро мифологемы Орфея в религии орфиков включает символику очищения и восхождения. Выбор фигуры Орфея, таким образом, позволяет Вяч. Иванову акцентировать смысл орфической теологемы, извлечь ее зерно из массы мифологического материала и преобразить антиномию аполлинического и дионисийского начал, воспринятую от Ницше, в зеркале орфизма, оцениваемого в перспективе христианства.

Да, Орфей — ипостась Диониса; соответственно этому оформляется его путь в дифирамбе, как это интерпретирует Вяч. Иванов в почти тогда же написанной статье:

Из безличной стихии хаотического дифирамба подымается возвышенный образ трагического героя, <...> осужденного на гибель за это свое выделение и обличение. Ибо жертвенным служением изначала был дифирамб, и выступающий на середину круга — жертва¹⁹.

Но Орфей знаменует *путь* к равновесию между противоборствующими силами дионисийства и аполлинизма. В дифирамбе исходная и конечная точки этого пути к гармонизации помечены заклинанием Орфея:

Из волн встань свет!

Путь обозначен выразительными вехами — «от порога до порога», где выбор слова *порог* указывает, что перипетии судьбы Орфея воплощают парадигму пути посвящения, кульминационный момент которого — акт растерзания и обезглавливания.

Интерпретации символики растерзания и обезглавливания в мифе и обряде касаются многие работы Вяч. Иванова. Настойчивость его интереса к этому феномену мифотворческого сознания несомненна и требует дополнительных пояснений.

Уже в «Эллинской религии страдающего бога», где нет еще упоминаний об орфиках, Вяч. Иванов, ссылаясь сначала на Прокла, затем на Климента Александрийского, усматривает в дионисийстве «мистическую идею расторжения», лежащую в основе религий страдающего бога:

Разъятие или расторжение — начало дионисическое; гармоническое соединение — начало аполлиническое.

И варварская и эллинская философия видит вечную истину в некоем расторжении, распятии, — не том, о котором говорит мифология Дионисова, но о котором учит теология вечно сущего Логоса²⁰.

В статье «Религия Диониса», появившейся годом позже, эта идея приобретает формы развернутой, продуманной концепции,

¹⁹ Иванов Вяч. О нисхождении. С. 28.

²⁰ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 59—60; см. также с. 61—65.

основанной на выводах касательно существа орфической реформы в эпоху Писистрата и Ономакрита, реформы, которую, по мнению Вяч. Иванова, можно «определить как попытку основания дионисической церкви», называемой немного ниже «орфической церковью». Характеристика основных положений «орфической церкви» и ее наследия в христианстве, данная в этой статье, явилась настолько важной в дальнейшем развертывании религиозно-философских воззрений Вяч. Иванова, что следует воспроизвести ее, не смущаясь объемом:

Правда, орфическая церковь имела характер эсотерический <sic!>, характер секты, лишь наполовину разоблачающей свои тайны и не предьявляющей притязаний господствовать над умами народа иначе как в лице и через посредство посвященных. Но она дала внутренний устой Дионисовой религии и, когда эта религия подвергалась опасности опошления и вырождения, спасла глубокие идеи, лежавшие в ее основе. В лоне раннего орфизма и окончательно сложилась религиозная концепция страдающего бога как идея космологическая и этическая вместе, — и выработались учения о бессмертии и участи душ, о нравственном миропорядке, о круге рождений (κύκλος γενέσεως), о теле как гробе души (σῶμα σῆμα), о мистическом очищении, о конечном боготожестве человеческого духа (ἐγένου θεός ἐξ ἀνθρώπου — «из человека ты стал богом» — формула орфических таинств). Дионисическая религия, преломленная в Веданте орфиков, глубоко запечатлелась на освободительных прозрениях греческой поэзии и на всей идеалистической философии Греции. Без этой закваски непонятны мирозозерцания Пиндара, Эхила, Платона <...>. В конце гармонического развития эллинской мысли представление о мире, жертвенно страдающем через разъединение и разъятие божества в себе единого — делается основною идеею как неоплатонизма, так и позднего синкретизма, всех богов отождествившего с Дионисом, поставившего Диониса на высоту Всебога страдающего как страдательный аспект мира возникновений и уничтожений²¹.

Обнаруживая в евангельских притчах «непрерывную череду образов и символов, принадлежащих кругу дионисических представлений», Вяч. Иванов отмечает как связанные с Орфеем мотивы рыбы, хождения по водам, укрощения бури и, конечно, растерзания, рассматривая последнее в качестве философски обобщаемой основы родства целой цепи теологем:

²¹ *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 132.

Сознать себя в растерзанных частях Единого значит соединиться с Дионисом в существе и с Душою Мира (Изидою, Деметрою) в искании; с тем — в страдании разделения и распятия, с этою — в любви и тоске сердца, седмижды пронзенного²².

Упоминание Изиды в ряду греческих имен здесь симптоматично: оно подготавливает следующую ступень обобщений, которая позволит Вяч. Иванову выявлять корни орфизма в религиозных воззрениях Древнего Египта, посвятив этому аспекту проблемы целые разделы позднейших работ по сравнительному изучению религий, мифов и обрядов.

Но прежде чем обратиться к этим работам, отметим, что уже в «Религии Диониса», т. е. в 1905 г., намечается заострение этой цепи связей — главным образом в заметках по поводу «культа головы, иногда одаренной силою оракула»²³. Они позволяют включить мифологему Орфея в широкое поле связей: и с самим Дионисом, которому тоже «приурочивается» миф о голове (рыбаки в Мефимне, на Лесбосе, находят в сетях изображение головы бога, сделанное из масличного дерева), и с Данаидами, «непрестанно источающими воду из несомых ими сосудов», т. е. нимфами влаги, непосредственно связанными с дождевым Дионисом (Ύψς, «владыкою стихии влажной» («они убивают мужчин, ими овладевших, и бросают их головы в озеро Лерну» — то самое, откуда на празднике Агрионий вызывался Дионис и именем которого помечают девятиглавую гидру, обезглавливаемую Гераклом), и с культурами Адониса и Аттиса (где «предметом одной родственной легенды служит голова Корибанта»), и Пентея (чья голова торжественно вносится в Фивы на острие тирса Агавы), и даже отсекателя голов — Персея, и Диониса-Кефалена (т. е., замечает Вяч. Иванов, «Головаря — скорее, чем Фаллена», обыгрывая возможность семантизации мифологемы в обоих направлениях), и, наконец, Озириса, голова которого «приплывает ежегодно по морю из Египта в Библос». Заметим, что почти во всех этих примерах-напоминаниях Вяч. Иванов подчеркивает присутствие вод, путей стихии-влаги, что побуждает его ввести мотив головы-ковчег, которого, однако, он пока что, по его собственному признанию, не отваживается пояснять и лишь сдержанно намекает на то, что голова-ковчег-гроб, плывущая по водам, свидетельствует о проницаемости, прозрачности границ между этим и потусторон-

²² Там же. С. 134, 144.

²³ *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 188.

ним мирами. Но скрыто ассоциация в этом направлении присутствует в акцентировании факта почитания, больше того, обожествления отделенной от тела головы²⁴. К этому феномену Вяч. Иванов возводит исходный смысл маски и ритуальную значимость дерева, из которого она сделана, развертывая следующий ход мысли:

1) «...маска Диониса, как мы видели на примерах других его священных личин и головы Орфея и Озириса, — есть обожествленная голова дионисической жертвы», т. е. маска есть «икона самого бога трагедии»;

2) «трагедия была сакральным действием, — как и комедия, — священным обрядом, — как и народный карнавал Дионисий с его ряжеными», так что «маска актера не отличается по существу от маски жреца, ни от маски бога, хранимой во святилище»;

3) «маски народных зрелищ суть маски тризн, а маски тризн — маски покойников», «погребальная маска и маска бога — одно и то же», их протоформа — отделенная от тела голова. Род дерева, из которого сделана маска, «связан с тем или другим аспектом божества»²⁵. Целый раздел «Эллинской религии страдающего бога» посвящается анализу этих аспектов, ведущему к выводу:

Что ковчег, гроб бога — дерево, видно из мифа об Озирисе <...>, ибо древопочитание вообще чуждо религиям Египта. Дерево ёρείκη принимает в себя гроб с телом Озириса; Изиды срубает дерево и обретает тело; она завещает чтить ковчег-дерево, и оно служит предметом культа в Библие еще в эпоху Плутарха²⁶.

²⁴ См.: *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 188, 206, 217, 218.

²⁵ Там же. С. 206, 188.

²⁶ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 9. С. 67 (гл. 5). Ср. также следующий фрагмент: «Дионис — дерево, постольку поскольку мифические лица, превращенные в деревья, — действительно деревья. По представлению первоначальному, это души умерших, вселившиеся в деревья, как Дафна — лавр, юноша Кипарис — кипарисовое дерево, Атгис — сосна, Филемон и Бавкида — два сплетшиеся ветвями дуба. По Феокриту, близ Спарты был платан, заключавший в себе душу Елены: „Чти меня, — говорит дерево, — я дерево Елены“. Как вместилища душ (кому не памятен эпизод деревьев-людей в „Аду“ Данта?) деревья способны и высвободить наружу скрытую в них жизнь, породить людей: таковы Дриопы, чада дубравы — дубовики, фригийские корибанты „древорожденные“ <...>, Мелиады — дети ясеней. Вот представление, недригнувшее в исконном греческом миропонимании и вполне совпавшее с основным аспектом бога возрождающегося, бога Палингенесии. Оттого в Прасиях бог-младенец выходит из ковчега, прибитого к берегу морскими волнами» (Там же).

Обратим внимание на то, что и при пояснении символики дерева-ковчег, знаменующей опорный смысловой аспект мифологии головы, плывущей по водам, Вяч. Иванов обращается к древнеегипетским свидетельствам. В текст «Эллинской религии страдающего бога», подготовленный к отдельному изданию в 1917 г., будет введен специальный абзац, поясняющий такую установку:

Кажется, что в вопросе о происхождении Дионисовой религии суждено со временем восторжествовать ныне еще слишком гадательной и едва намечающейся гипотезе, узнающей основную линию генеалогии кровавого и оргийно-экстатического служения одновременно в культах божеств Фракии, Малой Азии, Крита и, наконец, египетского Осириса и склонной провести ее через эти разновидности общего культа-предка до таинственной колыбели египетской цивилизации²⁷.

Опубликованная в 1923 г. диссертация «Дионис и прадионисийство», представляя собой итог двадцатилетних исследований темы, очертила круг вовлекаемого в сопоставления материала несравненно более широко. С точки зрения нашей темы существенно, прежде всего, что возможные смысловые аспекты символики рассматриваются здесь уже не в их антитетичности, как это случилось прежде, а в их разноуровневой комплементарности. Так, если в «Религии Диониса» мы могли отметить противопоставление: «Дионис — Кефален, не Фаллен» (противоположение, которое, однако, не мешало автору посвятить немало страниц проблемам полового оргазма в культе Диониса), то в «Дионисе и прадионисийстве» эти аспекты рассматриваются в их соотносимости; в частности, протоформы культа отрубленной головы предстают в их связи как с фаллическими культами (*ДиП*, 120), так и с оформлениями религии духа (голова-ковчег), т. е. символы физических и духовных энергий видятся в их родстве. Соответственно этому расширены («опрозрачнены») пределы исследуемого материала: равно свидетельствами предстают и памятники письменности, и археологические данные, и данные религии — вплоть до едва оформленных «оказательств» из океана народных верований. Обзор древнейших оргиастических культов Средиземноморья, и не только Средиземноморья, выводит далеко за пределы «протохристианских» явлений, устанавливая родство между куль-

²⁷ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. Корректурный экземпляр книги 1917 г. С. 39.

том отрубленной головы в мифологии кельтов, у тамплиеров, в мусульманстве. Вяч. Иванов подробно описывает наблюдавшийся им ритуал шахсея-вахсея с кульминационным в нем моментом поиска головы шаха Гуссейна, указывая на древнеегипетские параллели²⁸. Перечень завершается выводом об универсальности мифологемы, сводящим к единству кажущуюся разноголосицу множественности аспектов:

Сказание об усечении главы Иоанна Крестителя является, как видим, отголоском женских оргиастических культов средиземного побережья (*ДиП*, 121).

Чем же все-таки объясняется столь настойчивое стремление Вяч. Иванова так широко, пожалуй даже так эклектически, всеядно широко, охватить материал, в той или иной мере соотносимый с мифологемой растерзания и обезглавливания? Почему поэт-философ так неустанно обращается к этой мифологеме не только в течение прослеженных нами двадцати лет, но и много позднее (правда, не столь часто)? На страницах русскоязычных изданий его главных работ о дионисийстве, как и на полях машинописи немецкого перевода «Диониса и прадионисийства», завершено к 1932 г., имеются пометки и дополнительные ссылки, относящиеся к данному сюжету²⁹.

Ответ можно найти в развернутых размышлениях самого автора, представляющих собой попытку пояснить вопрос, сформулированный несколько иначе, чем наш, но включающий его суть. Вопрос этот следующий:

Какую цель преследовали орфики, приводя в описанное сочетание и определенно выдвигая известные культы и предания? Какая тенденция сказалась в их попытке напечатлеть в общенародном сознании именно этот искусственно составленный из разнородных элементов миф? (*ДиП*, 171)

²⁸ См.: *ДиП*, 183—186; ср. также *ДиП*, 155. Здесь Вяч. Иванов ссылается на работы: *Reinach S. La tête magique des templiers* (*Revue de l'Histoire des Religions*. 1911. Vol. LXIII) и *Reinach A. Le rite des têtes coupées chez les celtes* (*Revue de l'Histoire des Religions*. 1913. Vol. LXVII), объединив двух авторов в одно лицо; любопытно, что русский перевод известной книги Соломона Рейнаха по истории религии (*Orpheus. Histoire générale des religions*. Paris, 1909) еще в дооктябрьские времена был запрещен цензурой.

²⁹ См., например, правку на с. 382, 425 главы 12 немецкоязычной машинописи (Римский архив Вяч. Иванова).

Тем, кто знаком с ходом мысли Вяч. Иванова, не покажется странным, что важнейшую опору для пояснения основных устремлений орфизма он найдет в, казалось бы, достаточно далеком по теме исследования труде Р. Рейценштейна, комментирующем один из самых ранних герметических текстов — «Пэмандр» (в современной огласовке — «Поймандр»). (Следует заметить, что, хотя книга Рейценштейна вышла в свет в 1904 г., специалисты по герметизму, в частности Ф. А. Иейтс, считают этот труд актуальным и поныне³⁰.) Учитывая значимость толкований Рейценштейна для аргументации Вяч. Иванова, приведу их — в переводе и с комментариями Вяч. Иванова — лишь с незначительными сокращениями:

Благодаря счастливой конъектуре Кейля, Рейценштейну удалось разгадать истинный смысл слов герметического «Пэмандра»: «...и была расчленена моя первая составная форма». У герметика Зосима <sic!> тот же процесс *духовного возрождения* (курсив мой. — Л. С.) описывается в следующем видении: «приспешил некто <...> и рассек ножом, и расчленил меня по составу согласия моего, и содрал кожу с головы моей, и мечом — меч был при нем³¹ — отделил кости мои от плоти моей, и опять сложил кости с плотию, и жег меня огнем из руки своей, доколе я не научился, *перемежая тело, быть духом*» (курсив мой. — Л. С.). <...> Эти визионерские изображения герметических посвящений, очевидно, воспроизводят древний обряд: так именно и заключил Рейценштейн. <...> «...в магических формулах харранитов (*Dozy-Goje*, p. 365) и в переводной с греческого арабской алхимической литературе (*Berthelot, La chimie au touen âge*, II, 319) заметны следы воззрения, согласно которому разъятие тела на части и, в особенности, отделение головы от туловища имеет последствием вхождение пророческого духа в мертвого <...>. Восстановлению состава, или „сочленению логоса“ <...>, предшествует распадение состава, или расчленение, тела <...>. Часто встречающееся выражение „собрать себя“, или свои части <...>, должно соответствовать древнему обычаю погребения, соблюдение которого представлялось

³⁰ См.: *Yates F. A. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago; London, 1991. P. 21; рус. пер.: *Иейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция*. М., 2000.

³¹ Карой Керени, комментируя аттическое вазовое изображение V в. до н. э., обращает внимание на то, что — согласно этому изображению — менады рассекли Орфея ножами, а не разорвали (*Kerényi K. Görög mitológia*. [Budapest], 1977. P. 451 — комментарий к илл. № 134); Вяч. Иванов отмечает также «описание другого однородного видения у Зосима, где исполнителями рассечения являются двое: один — с ножом, другой, идущий сзади, — с обоюдоотточенным (т. е. критским и древнейшим дионисийским) двойным топором» (*ДиП*, 172).

условием возрождения <...>». Обращаясь поэтому к памятникам Древнего Египта (на который, как на колыбель учения, указывает герметическая традиция), Рейценштейн в самом деле находит искомые соответствия, как, например, изображения человека, разделенного на семь частей³², с головой, отдельно положенной, в одном демотическом папирусе. Египтология знает восходящий к древнейшей эпохе «обычай отрезать покойному голову, рассекать тело на части, соскабливать мясо с костей и потом приводить в порядок сызнова сложенный остов, придавая ему положение человеческого эмбриона. <...> Сложение костей означало возобновление жизни, палингенезию; его производит божество или сам усопший: „Пеги собрал свои кости, он воссоединил плоть свою“ <...>» (Дил, 171—173).

По необходимости обширное изложение концепции Рейценштейна Вяч. Иванов завершает следующим комментарием:

Рейценштейн воспользовался этими фактами для истолкования герметических учений; мы видим в них ключ к орфической доктрине о расчленении Диониса <...>. В Египте эллинские теологи узнали мистическую тайну, что расчленение бога обуславливает его возрождение и что уподобление человека богу страдающему в страстях есть залог воскресения человека с богом воскресающим. Они узнали, что цельный состав седмичен и что расчленение есть разъятие седмицы, а восстановление седмицы в единстве — возрождение, что отразилось в числовом принципе мифа о титанах и института герэр <...>³³ (Дил, 173—174).

«О тайне седмицы народ, конечно, ничего не знал», но ему были известны обряды, такие «как почитание гроба и ковчега, до культа отделенной от туловища головы» (Дил, 174).

Согласно Вяч. Иванову,

прямую аналогию можно усмотреть между ковчегом бога — то младенца (мифы Прасий, Аргоса, Делоса, Алей), то мужа (мифы Лемноса и Патр) — и Арионом, царевичем в бочке, гробом Осириса, приплывающим в Биб-

³² Это место Вяч. Иванов сопровождает примечанием: «В выражении „по составу согласия (гармонии)“ — *kata systasin harmonias* — у Зосима мы видим указание на седмичное разделение тела: принцип гармонии — седмица» (Дил, 172).

³³ См. комментарий к этому пассажию: *Эсхил. Трагедии в переводе Вяч. Иванова*. М., 1989. С. 582; ср.: *Roscher W. H. Die sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen*. Leipzig, 1904.

лос, китом Ионы (которому, как обязательный растительный кореллат ковчега, отвечает «тыква»). Все эти мифы могут восходить до прообраза Ноева ковчега и ассирийских преданий о потопе, причем они определяются представлением о спасении дионисийского огня (Персей, Телеф) в стихии влажной и сочетанием идеи ковчега-гроба с идеею растительной крови (Дионисов сад, Аний, Фоант, ср. виноградник Ноя) и дерева жизни (смоковничный идол Эсимнета, egeiké Осириса (*Дил*, 125)).

Резюмируя экскурс в религию орфиков, Вяч. Иванов заключает:

Цель, преследуемая орфиками в пересоздании и провозглашении мифа о Загрее и титанах, оставленного ими «прикровенным» для народа и открываемого в полноте его таинственного смысла лишь посвящаемым, ясна: рассеянные в народной религии намеки и предчувствия они желали сплавить в отчетливое, возвышенное и утешительное вероучение о бессмертии богоподобной человеческой души (*Дил*, 174).

В такой интерпретации, поддержанной многочисленными указаниями на мифопоэтические и обрядовые аналогии, орфизм предстает как безусловное преддверье христианства. А поскольку корни теологемы орфизма Вяч. Иванов усматривает в древнеегипетских воззрениях (правда, как неоднократно подчеркивается, принятых вполне подготовленной к этому почвой народных верований Аттики), можно заключить, что в известной, хотя и неясной полемике начала XX в. о праистоках христианства, сопоставляющей два локуса — Афины или Иерусалим? — Вяч. Иванов склоняется к выявлению третьего: Древний Египет. В этом утверждении он перекликается с Андреем Белым, который, выводя Николая Аблеухова в финале «Петербург» к Древнему Египту, отозвался на старый спор — Восток или Запад? — принципиально новым решением: Древний Египет, т. е. та общая колыбель культуры на Земле, к которой восходят культуры и Запада, и Востока³⁴. И вместе с тем, утверждая, что «развитие орфизма представляется <...> водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское местилище христианства», Вяч. Иванов, как было отмечено в самом начале данной работы, указывает и на особую миссию христианства, и на ее ущербную осуществленность:

³⁴ Подробнее об этом см. в статье «Утопия розенкрейцерства в „Петербурге“ Андрея Белого» на с. 260—263 наст. кн.

Христианству было приготовлено в пантеоне языческой теософии верховное место, но оно не захотело его принять. Втайне оно усваивало себе бесчисленные элементы античного обряда и вероучения; открыто — высказывало непримиримую вражду как раз к тем областям античной религии, откуда почерпало наиболее важный материал для своего догматического и литургического строительства (*ДиП*, 181).

Не вдаваясь в анализ того, как Вяч. Иванов смотрел на причины этого явления (тем более что это не оформилось у него достаточно четко), зафиксируем лишь то, что сказалось им вполне ясно. А вполне ясно сказалось в его творениях внимание к основным мифологемам орфизма как к «довременным подлинникам» (так переводил Вяч. Иванов «архетип» Платона) — хранителями памяти об онтологических основах ориентации человека в универсуме. Отнюдь не стремясь подчинить искусство служению какой-либо одной конфессии, Вяч. Иванов утверждал его укорененность в религии — этой гарантии верности Res, подчеркивая, что и простая верность символам, несущим ядро теологема, — залог спасения от опасностей опошления и вырождения.

Мифологема расчленения, как это было сформулировано уже в «Религии Диониса», послужила фундаментом концепции соборности: в ней реализовалась диалектика преодоления клеточности, подстерегающей явление индивидуации. В «Дионисе и прадиионисийстве» Вяч. Иванов вновь и вновь возвращается к этой проблеме:

Растерзание (*diaspasmos*), расчленение (*diamelismos*) первого Диониса не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Эта вольная жертва есть божественное творчество: она именно и создала этот мир, как мы воспринимаем его нашей самоутверждающейся личною волею. Несомненно, титаны суть хаотические силы женского материального первоначала (Матери-Земли), но, разрывая Диониса и алча наполниться им, они и сливаются с ним, и бог страдающий становится принципом все связующего и одержащего божественного единства в самой индивидуации множественной тварности (*ДиП*, 178).

...неоплатоник Прокл учит, что необходимо воздействие Аполлона на Диониса, чтобы предотвратить его конечное саморасточение — через «нисхождение» (курсив мой. — Л. С.) в титаническую множественность» беспредельной индивидуации <...>. Проводником такого ограничивающего воздействия на дионисийскую стихию является Орфей, носитель «аполлонийской монады» — идеи целостности и воссоединения (*ДиП*, 157, ср. также с. 158—160).

Теологическая доктрина орфиков, доказывает Вяч. Иванов, утверждала символику расчленения тела и затем собирания его *по закону гармонии* как условия освобождения от прежнего рождения и пути к *новому рождению* — «рождению свыше», рождению в духе. Другими словами: мифологема растерзания, как Вяч. Иванов постарался показать на широком обзоре разных культур, представляет собой знак перехода в сферу божественного, знак ритуального посвящения в божественное, что и символизируется в «завершительном и ритуально важнейшем моменте священного расчленения (*diamelismos*)» — «обезглавлении» (*ДиП*, 120). На обыгрывании последнего построена и любимая формула Андрея Белого: «Я до плеч только свой, с плеч поднимается купол небесный», — формула, которою варьируется устойчивый для Андрея Белого образ черепа — вместилища «космического духа», цели восхождения «я» к «над-я»³⁵. Носителем этой мифологемы явился и дифирамб «Орфей растерзанный», где восклицание хора Мэнад предвещает очередное завершение страстного пути Орфея:

Вновь из волн поработенных красным солнцем встанет он.
(I, 804)

Сопоставление Орфея с «красным солнцем», проведенное в центральной строфе завершающего дифирамб хора Мэнад, включает множество разноаспектных ассоциаций (в частности, с известным из мифа поклонением Орфея солнцу, выражающим его сущность Солнцебога, — см.: *ДиП*, 165—166), но с точки зрения нашей темы необходимо акцентировать прежде всего одно — намек на процесс, который алхимия называет *solificatio*, визуализируя его через изображение отделенной от тела головы³⁶.

Образ духовного восхождения как процесса алхимического очищения в дифирамбе подчеркнут выбором опорных слов: от — Младенец (алхимическое *das Kind*³⁷) через — Золотая заря (упоминание которой тоже вводит напластование ассоциаций, широ-

³⁵ Равновелик этой формуле образ восхождения на пирамиду, на вершине которой «нас ждет наше я», ср.: *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 71—72.

³⁶ Ср., к примеру, алхимические фигуры Клавдия де Доминико Челентано Валлис Нови (Неаполь, 1606 г.) в кн.: *Hall M. P. The Secret Teachings of all Ages*. Los Angeles, 1977. P. CLX (илл. № 26) или 18-ю фигуру *Rosarium philosophorum* (XVI век, Stadt-Bibliothek Vadiana) в кн.: *Klossowski de Rola S. Alchemy*. London, 1991 (илл. № 20).

³⁷ Контаминируемое, разумеется, с образом младенца Диониса.

ко эксплуатировавшихся в символистских кругах) до — Солнце (solificatio). То же подчеркнуто и отмеченной выше сменой цветовой гаммы: темное — зеленое (вводимое ассоциативно, через упоминание деревьев, цветов) — белое — золотое — красное³⁸, — налагающей алхимическую цветовую символику на дионисийскую (ср.: *ДиП*, 132—133).

Так мифологема обезглавливания, в творении Вяч. Иванова совмещающая выход в архаику с позднейшими напластованиями смыслов, эксплицируется в качестве символа превращения «душевного человека» в «человека духовного», в качестве символа *восхождения* в духе, — второго рождения, открывающего путь к бытию «в другом измерении», приобщающем к таинствам трансцендентных сфер.

Трансцензус от душевности к духовности Вяч. Иванов считал насущнейшей задачей времени. В отклике на новейшие теоретические искания в области художественного слова эта мысль выразилась следующим образом:

Нынешний раскол в слове между плотью-звуком и смыслом, прикрываемый схематизмом рассудочной мысли, должен быть сознан, обличен и побежден. Но конкретно-духовное слово есть дело «духовного человека»; мы же только «душевные» (IV, 635).

С наследием орфизма связывалась надежда воскресить древнейшие религиозные установки ради нового религиозного, духовного творчества. Как мы могли убедиться, психологическую и метафизически онтологизируемую базу этого нового творчества, согласно Вяч. Иванову, составит трансцензус «я» в «не-я» и в «над-я», включающий светоносное нисхождение в глубины бессознательного и оформляемый в устойчивых архетипических образах креста, радуги и solificatio.

Вместе с тем развертывание и комментирование орфической мифологемы позволило Вяч. Иванову вычленить ее протоядра в качестве архетипических оформлений основ эстетики символизма: это выявилось, в частности, в замене названия статьи «О нис-

³⁸ Примечательно распространение аналогии на поэтическую деятельность старшего современника: «Терпеливый алхимик темных словесных составов, в которых уже сверкало искомое золото, Малларме мечтал рассказать повесть мира, подобно Силену Вергилиевой эклоги („подобно Орфею“ — говорил он сам)» (III, 652).

хождении», упомянутой в начале данной работы в качестве ближайшего «комментария» к «Орфею растерзанному», названием «Символика эстетических начал», в результате чего на первый план были выдвинуты эстетические аспекты того же самого хода мысли. Мифологема радуги здесь, связав концепты восхождения и нисхождения, позволила соотнести онтологизацию этической проблемы, подчеркнутую названием «О нисхождении», с тем, что было акцентировано вторым названием и что на языке нашего времени можно было бы назвать различием религиозно-поэтической («орфической») и прагматической коммуникаций³⁹. В таком истолковании мифологема обезглавливания Орфея указывает на связь поэзии с профетизмом и укорененность ее в трансценденции, в то время как мифологема радуги, сопрягающая образы восхождения и нисхождения, внушает, что деятельность поэта, «поэтическая (эстетическая) коммуникация» — в отличие от утилитарно-прагматической — предполагает восхождение к трансцендентному, находящее свой отблеск в тексте. Эта мысль почти декларативно выражена в стихотворении «Поэты духа», открывающем сборник «Прозрачность» формулой:

Мы — Вечности обеты
В лазури Красоты, —
(I, 737)

которая много лет спустя будет подхвачена Б. Пастернаком в его обращении к художнику (сохраняющем метрический ореол протекста):

Ты вечности заложник,
У времени в плену⁴⁰.

Вместе с тем отличие «эстетической коммуникации» с указанием на ее укорененность в трансценденции имплицитно вводит аналогию между работой жреца-расчленителя, подготавливающего тело к «рождению свыше», и трудом герменевтика, расчленяю-

³⁹ Это различие предваряет различие между «звездным» и «заумным» языками у Хлебникова. Здесь уместно будет напомнить, что Р. Беме, настаивая на исторической реальности Орфея, отмечает элементы шаманизма: *Böhme R. Orpheus...* S. 460, 476.

⁴⁰ *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. Т 2. М., 1989. С. 97.

щего текст, готовя его к палингенесии, — аналогию, которая была воспринята В. Н. Топоровым⁴¹.

Последние наблюдения подводят нас к вопросу о наследовании мифологем, обработанных Вяч. Ивановым, в широком контексте его культуры и тем самым к вопросу об оправданности (или неоправданности) его стратегии. Однако вступление в эту область обязывает уточнить, обратившись уже к более широким основаниям, чем же все-таки мотивировалось его столь настойчивое предпочтение языка мифологем, очевидное не только в поэзии, но и в эссеистике, и в публицистике. Что Вяч. Иванов предпочитал «язык мифа» мышлению чистыми понятиями — не требует доказательств. Но взвесить все разнообразие аргументации, чтобы оценить феномен по достоинству, пожалуй, необходимо. И самым весомым аргументом окажется, вероятно, утверждение прихода новой, по слову Вяч. Иванова, органической эпохи, которая положит конец плоскому рационализму (в кругу близких Вяч. Иванову символистов и их последователей несправедливо именуемому наследием Канта). Проявлением усилий, направленных в поддержку грядущей органики мышления, была, в частности, горячая — на первых порах — помощь, которую Вяч. Иванов оказал журналу «Труды и дни», задуманному в качестве противовеса неокантианским устремлениям «Логоса». Направление последнего он назвал (правда, в частном письме) «мертвой неосхоластикой», а его инициаторов — «фамулусами в изъеденной молю и прикрытой новою материей шубе старинного Канта»⁴². В себе Вяч. Иванов угадывал «одного из самых первых вестников грядущей

⁴¹ Топоров В. Н. 1) О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 21; 2) Письмена // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 316.

⁴² Из письма к А. Минцловой от 15 января 1910 г. (РГБ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 20. Мне сообщено М. Вахтелем — пользуюсь случаем выразить ему глубокую признательность). Ср. также запись из дневника Вяч. Иванова от 27 июня 1909 г.: «Фрейбургский „Логос“ и русский философский кружок — наивны» (II, 777) и комментарий Андрея Белого в «Между двух революций» к циклу стихотворений 1908 г. «Философическая грусть»: «Никогда не был я так стар, как на рубеже 1908—1909 года; меня занимали, как игра в шахматы, игры в сплетения отвлеченных понятий; я отдавался анализу кантианской схоластики, в нее не веря и тем не менее ей отравляясь; как на шахматные турниры, ходил я на философские семинарии, а после писал иронически...» (*Белый Андрей. Между двух революций.* М., 1990. С. 249). К вопросу о том, как относился Вяч. Иванов к вылазкам Андрея Белого в «Логос», см. примеч. 9 в статье «Русская герменевтика XX века» в наст. кн.

щей эпохи» — «новой мифологической эпохи» — и видел в этом залог собственного будущего:

Мне кажется, что никто из моих современников так не живет чувством мифа, как я. Вот в чем моя сила, вот в чем я человек нового начинающегося периода⁴³.

Обращение Вяч. Иванова к мифу обуславливалось и убежденностью в том, что у мифа есть своя логика, основу которой составляют аналогия и ассоциация, а не причинно-следственные структуры, свойственные логике научного мышления (ср. «Ключи тайн» В. Брюсова), — и эта логика обращена к бессознательной стороне нашего существа. Утверждая искусство (изначально — религиозно-мифотворческое) как область объективации этой логики, Вяч. Иванов отстаивает его суверенность по отношению к другим формам познавательной и творческой деятельности. Размышления по этому поводу — опыт построения своеобразной философии бессознательного, поясняющей наличие у религиозно-мифотворческого искусства своей собственной сферы с ее специфическими характеристиками, — примечательны уже в концовке «Религии Диониса». Напомню их, однако, с уточнениями, которые были внесены на полях корректуры книги «Эллинская религия страдающего бога», т. е. не раньше 1917 г.:

Религии по существу чуждо притязание быть нормативною инстанцией познания; но ее эмоциональная сфера необходимо обуславливает *аспект* познавательного. То, что мы называем аспектом вещи, слагается, по нашему мнению, из результатов тройственной психологической зависимости всякого восприятия, во-первых, от некоторых произвольных ассоциаций, неразделимых от восприятия, во-вторых, от выбора тех или иных признаков воспринимаемого, нас особенно в нем поражающих и затемняющих собой остальные, в-третьих, от волевого элемента нашей оценки, утверждения или отрицания воспринимаемого. Ассоциация, выбор и оценка создают апперцептивную среду, в которой явления необходимо преломляются, прежде чем войти в наше сознание (φαινόμενα для нас еще и διακρίσιμα). Суммирование аналогичных *аспектов* коллективного восприятия кристаллизуется и объективируется

⁴³ *Альтман М. С.* Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 г.) // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 11: Литературоведение. С. 321. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; Вып. 209).

в *стиле* народа или эпохи (стиль — типический аспект); а заражение аспекта составляет *vis* культурно-исторических движений, их внутреннюю «идею», часто не сводимую до конца к логически определенному содержанию⁴⁴.

Но в чем объективируется эта «внутренняя „идея“, часто не сводимая до конца к логически определенному содержанию»? Ее объективацией, ее носителем и является мифологема, задача которой — развить из символа его изначальную религиозную идею, выявить его «довременной подлинник» (*ἀρχέτυπος*). Очевидно, что так понимаемая мифологема-символ близка, но не сводима к понятию архетипа у К. Г. Юнга: близка, поскольку в ней тоже отмечается коллективное бессознательное, отлична, поскольку в концепции Вяч. Иванова всегда подчеркивается укорененность символа (уже на уровне звукообраза) — в трансценденции и таким образом осуществляется его онтологизация. Не случайно Вяч. Иванов, признанный и приглашавшийся институтом Юнга к сотрудничеству, подчеркивал отличие своих установок от установок психологизма в любой его форме, тем более — от претензий социологии и т. п. Так, на страницах пока все еще не опубликованного немецкого перевода «Диониса и прадионисийства», в главе, формулирующей принципы герменевтики Вяч. Иванова, можно прочесть дистанцирующее примечание:

...heutzutage ist neben <...> Versuchen einer psychoanalytischen Interpretation in allerlei Gestaltungen die materialistische Erklärung der Tatsachen der religiösen Leben verbreitet, die sie aus den sozial-ökonomischen Zuständen ableiten⁴⁵.

В отличие от названных подходов, герменевтика Вяч. Иванова полагает в основу интерпретации текста «культовую герменевтику мифа» (*ДиП*, 265), которая высветляет миф через обряд. Искусство, генетически восходящее, согласно концепции Вяч. Иванова, к мифу (и обряду), является передатчиком — трансмис-

⁴⁴ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. Корректурный экземпляр книги 1917 г. С. 227.

⁴⁵ «...Сегодня — наряду с <...> разнообразными попытками психоаналитической интерпретации проявлений религиозной жизни — распространено материалистическое объяснение, выводящее ее из социально-экономических условий» (*нем.*) — запись на обороте с. 371 немецкоязычной машинописи (Римский архив Вяч. Иванова).

ром — мифологем, поэт же выполняет роль «органа народного припоминания». Такую функцию органа народного припоминания возлагает на себя и Вяч. Иванов-поэт, когда перемещает на русскую почву древнейший жанр дифирамба и насыщает его мифологемами — бессознательными носителями памяти об изначальных религиозных чувствованиях, подхваченных и возведенных на уровень теологем орфиками. На роль творчества Вяч. Иванова — транмиттера «ключевых слов» — обратил внимание много лет тому назад К. Тарановский⁴⁶. Назначение поэзии — быть транмиттером «опорных слов» — угадывал А. Блок. Напомню его запись (декабрь 1906 г.), в которой сформулировано credo А. Блока и которая послужит опорой для наших дальнейших рассуждений:

Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и насыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь⁴⁷.

Проведенное здесь различие «звездных и беззвездных стихов», а также тех, где «могут вспыхнуть звезды» и «где можно их самому зажечь», — это не просто набор красивых метафор, а действительно усматриваемое различие стихов по типу онтологической обусловленности и воплощенности их опорных слов. Характерны с этой точки зрения и дневниковые записи, сделанные Блоком шесть лет спустя в связи с советом Л. Д. Менделеевой завершить драму «Роза и Крест» построением капеллы «Святой Розы»:

...я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, <...> что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных «для красы» только, только художественно, символах Розы и Креста.

⁴⁶ См.: *Тарановский К.* Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: (К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама) // *To Honor Roman Jakobson*. Mouton, 1967. Vol. 3. См. также: *Силард Л.* Слово у Мандельштама // *The Structures and Semantics of the Literary Text*. Budapest, 1975.

⁴⁷ *Блок А.* Записные книжки: 1901—1920. М., 1965. С. 84.

...Если я смею «умалиться» перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее. То есть: моя строгость к самому себе и «скромность» изо всех сил могут помочь пьесе — стать произведением искусства...⁴⁸

Эти записи свидетельствуют, что А. Блок четко различал уровни авторского намерения и независимого от автора говорения текста. Он полагался на это говорение текста, независимое от горизонтов сознания автора, — этот Логос «слов-звезд», не требующий «авторского вмешательства», более того, требующий авторской «скромности изо всех сил». Говорение «словами-звездами» и «темной музыкой» — вот что обеспечивает тексту самостоятельную живую жизнь произведения искусства и включенность в личностное общение в мире ноосферы: «...произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп»⁴⁹.

Заручившись напоминанием об установках А. Блока, посмотрим, как оформляется у него интересующая нас мифологема.

Впервые эксплицитно мотив Орфея появляется у Блока в определенно маркированной позиции — в заключительных строках последнего стихотворения книги «Стихи о Прекрасной Даме», датированного 5 ноября 1902 г.:

Так все вещи меняют место,
Неприметно уходят ввысь.
Ты, Орфей, потерял невесту, —
Кто шепнул тебе: «Оглянись...»?

Я закрою голову белым,
Закричу и кинусь в поток.
И всплывет, качнется над тлом
Благовонный, речной цветок⁵⁰.

⁴⁸ Блок А. Собр. соч.: Т. 7. М.; Л., 1963. С. 181, 186.

⁴⁹ Там же. С. 187. Но и Вяч. Иванов настаивал, что — хотя истинное стихотворение живет «как бы вне общей, быстротекущей и забывчивой жизни своею иноприродною жизнью и памятью», — оно полно «скрытых целесообразностей и соответствий, как всякий живой организм» (III, 652). Наблюдения А. Блока и Вяч. Иванова предваряют вывод Ю. Лотмана: «С точки зрения теории информации текст ведет себя как личность» (Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. Вып. 12: Структура и семиотика художественного текста. Тарту, 1981 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; Вып. 515)), откуда рукой подать до умозаключения, что текст читает нас.

⁵⁰ Блок А. Собр. соч. Т. 1. М.; Л., 1960. С. 238.

Прежде всего бросается в глаза, что стихотворение беззаботно по части преданности исходному мифу: оно прихотливо контаминирует два круга сказаний об Орфее, причем Эвридика, не названная по имени, названа невестой; зато эта «оговорка» подготавливает контаминацию Орфея с Офелией, что поддерживается «темной музыкой» (созвучием имен) и реализуется в последней строфе благодаря возможности связать мотивы падения тела в поток — в том и другом смысловом поле. А допустимость этого сближения обеспечивает возможность продолжить цепь сближений через белый цвет (банальный атрибут невинности, воплощаемой Офелией, и традиционно отмечаемый цвет одежды орфиков) вплоть до «благовонного, речного цветка», который внушает напластование ассоциаций: это и белые лилии Офелии, плывущие по водам, но, поскольку этот «благовонный, речной цветок» — «всплывет, качнется над телом», в контексте «орфически заряженного пространства» размышлений о том, «как все вещи меняют место, неприметно уходят ввысь», он может быть воспринят в качестве метафоры головы Орфея⁵¹. Отождествление андрогинизирующей контаминации Орфея и Офелии с лирическим «я», которое контекстуально поддерживается «Песнями Офелии» в «Ante Lucem» и «Распутьях», порождает новые ассоциативные ходы, анализ которых выходит, однако, за пределы рассматриваемой нами проблемы, тем более что книга «Стихов о Прекрасной Даме» завершалась до встречи Блока с Вяч. Ивановым и отождествление лирического «я» с Орфеем в ней соответствовало самым общим переакцентировкам, которые отметил несколько лет спустя — совсем в другой связи — В. Брюсов: «Если до сих пор обычным символом поэзии был образ *слепца* Гомера, то тогда его придется заметить образом *провидца* Орфея» (курсив В. Брюсова)⁵².

Зато стихотворение «Венеция» (второе в триптихе) писалось, можно сказать, под непосредственным наблюдением Вяч. Иванова. Во всяком случае, сохранились пометы Блока касательно

⁵¹ Любопытно, что — по воспоминаниям М. Бекетовой — на самом деле Л. Д. Менделеева, исполнявшая роль Офелии, «держала целый сноп из розовых мальв, повилики и хмеля вперемешку с другими полевыми цветами» (*Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке*. М., 1990. С. 51). Однако воображение Блока было привязано к протоформе; в письме к Л. Д. Менделеевой от 23 ноября 1902 г. он писал: «И чудилась Ты в лилиях Офелии, с тяжелыми потоками золотых кос» (Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 70).

⁵² *Брюсов В. Литературная жизнь Франции // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 171.*

отдельных стрóf: «Уничтожены Вяч. Ивановым» и «Дальнейшее очень справедливо выкинуто Вяч. Ивановым»⁵³. В свете этого особенно примечательно, что блоковский путь преобразований и контаминаций здесь не менее прихотлив, чем в финальном стихотворении книги «Стихов о Прекрасной Даме».

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Всё спит — дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак⁵⁴.

Прежде всего бросается в глаза, что мотив обезглавливания здесь соотнесен с именем Саломеи, не фигурирующим в Евангелии и не упоминаемым Вяч. Ивановым. На фоне европейского потока обработок сюжета Саломеи (с акцентом то на Саломее, то на Иродиаде), нахлынувшего с середины прошлого века и почти моментально наводнившего Россию переводами (в частности, Тургенева и Брюсова), подражаниями, переложениями и оригинальными обработками⁵⁵, умалчивание этого имени Вяч. Ивано-

⁵³ Блок А. Собр. соч. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 530.

⁵⁴ Там же. С. 102—103.

⁵⁵ Ср.: Шиндин С. Об одном мотиве в русской поэзии начала XX века // Литературный процесс и развитие мировой культуры. Таллин, 1994; Тарышкина Е. Сюжет Саломеи-Иродиады в литературной традиции XIX века // *Literatura rosyjska — Nowe zjawiska — reinterpretacje*. Katowice, 1995.

вым, который, как мы могли убедиться, не обошел вниманием даже узлокальных культов типа Лернейского, было демонстративным. В этом сказалась та самая весьма характерная для Вяч. Иванова стратегия неупоминания, которую отметил — в другой связи — С. Аверинцев. Настойчиво обращаясь к исследованию и интерпретации многозначной символики архетипа, Вяч. Иванов реагирует на европейское увлечение Саломеей всего лишь лаконичным указанием на протоформу обезглавливания Иоанна Крестителя: большего отклика мода не удостоивается. Блок же, вводя имя Саломеи, нарочито подключает активизируемую его стихотворением мифологему к цепи ее позднеевропейских обработок, под конец уже нещадно эксплуатировавших модный в модернизме мотив *femme fatale*. И этот шаг — в высшей степени характерный для Блока, не гнушавшегося вводить в свои творения самые что ни на есть банальные сюжеты, за которыми, однако, «посвященный» мог прозревать их глубинные связи. И если Вяч. Иванов с подчеркнутым высокомерием не удостоивал банальность даже упоминания, то Блок строил свой мир на скрытом сопряжении банального с раритетным⁵⁶. Одним фактом называния имени Саломеи он ввел свою «Венецию» в круг проблематики «роковой женщины», которая не была ему чужда. Но, отождествив усекновение главы Иоанна Предтечи с судьбой лирического «я», он одним жестом протянул связующую нить от Иоанна Крестителя к Орфею-Офелии заключительного стихотворения книги «Стихов о Прекрасной Даме» и тем самым вышел к мотивам, которые выдвинул в связи с мифологемой обезглавливания Вяч. Иванов.

Как ни неожиданно это на первый взгляд, но на уровне глубинного оформления семантики текста обращение к протоформе Орфея реализовалось в отождествлении Венеции с орфическим локусом. Почему это отождествление, а точнее, сближение оказалось возможным? Прежде всего потому, что в русском сознании Венеция — «царица моря», по слову А. Григорьева⁵⁷, — воплощает образ места, где водные стихии рождаются с цивилизаторски-упорядочивающей деятельностью человека, создавая мир равновесия природы и культуры, гармонизации дионисийских и аполлини-

⁵⁶ Ср. в «Балаганчике» сопряжение очевидной опоры на традиции *commedia dell'arte* с глубоко запятанной реминисценцией из «Божественной комедии» Данте. См. об этом статью «К символике круга у Блока» в наст. кн.

⁵⁷ Григорьев А. Venezia, la bella // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 276.

ческих начал, — т. е. действительно обладает основными качествами орфического локуса. Под этим углом зрения воспринимается и известный обряд бракосочетания города с морем, собственно, венецианского дожа с Адриатикой, что было отмечено Вяч. Ивановым и — еще в «Эллинской религии страдающего бога» (1904) — смело поставлено в ряд таких ритуалов, как мистический брак Антестерий, «когда <...> четырнадцать матрон города совершали тайные жертвы богу в Лимнах — „низине болотистой“»⁵⁸, и брак Ариадны с Дионисом на Крите. В начале века была выдвинута на первый план (как актуальный аспект той же проблемы) окультуренность венецианского быта, не знающего барьеров между искусством и повседневной жизнью (проникновение эстетики в быт и быта в эстетику), что нашло свое наиболее яркое выражение в концепции венецианского карнавала, и соотношенность архитектурно-строительной деятельности человека с природой, так пронизательно описанную в рецензии В. Розанова на книгу П. Перцова «Венеция и венецианская живопись» (1905). Италия и, особенно, Венеция здесь названы «каким-то „радием“ Европы».

Отчего она вся так цветиста, красочна, фигурна, точно «нарочно», — что и составляет ее «личную особенность»? <...> *Вода и камень* (курсив мой. — Л. С.) <...> «...цветы» полезли на фасады домов, на стены и выступы церквей, — но цветы из мрамора, гранита, золота, бронзы, из всевозможных мозаик <...>. А затем это перешло «на все» — на дух, на быт, на жизнь дня, века и веков⁵⁹.

Отмеченное Розановым подчеркивается, между прочим, и современными исследователями, которые акцентируют в качестве специфики Венеции, выделяющей ее на фоне известных моделей городов, прежде всего, ее открытость водам, отсутствие стены: вместо стен — воды, вместо улиц — водные пути⁶⁰. Тот же автор, как бы соглашаясь с неизвестным ему Розановым, обращает внимание на особую форму и семантику венецианской площади (прежде всего, Св. Марка, послужившую образцом для других ве-

⁵⁸ Новый путь. 1904. № 1. С. 126.

⁵⁹ *Розанов В. В.* Литературно-художественные новинки // Розанов В. В. Среди художников. М., 1994. С. 376. Ср. также: *Муратов П.* Образы Италии. М., 1994. С. 557. Несколько подробнее об этом аспекте проблемы говорилось в моем докладе «Венеция Блока и Кузмина» на конгрессе AATSEEL (Сан-Диего, 1994).

⁶⁰ См.: *Mumford L.* A város a történelemben. Budapest, 1985. P. 302—308.

нецианских площадей): эта площадь — сад, а лагуны — вместо парков... Итак, особая интуиция Блока, заметившего Саломею, как известно из его дневниковых записей, не в Венеции, а во Флоренции, т. е. не фреску в соборе Св. Марка, а второстепенной ценности копию с работы Карло Дольчи в галерее Уффици, — побудила его тем не менее поместить это имя в венецианский контекст и тем самым погрузить мифологему в локус — аналог ее протоформы. Примечательно и то, что если в первых вариантах «Венеции» мотив орфического аспекта волн был тематизирован с помощью метафоризации:

Я слышу волны, волны — струны
Органа твоего, Судьба!⁶¹ —

то в окончательном варианте он весь ушел в эвфонию, в специфическую семантизацию звука (ср. звучание первых строк, оркестрованных на: *ло-ол-ол*), т. е. на уровень той самой «темной музыки», о которой Блок говорил в своем *sgedo*. Содружество вод и тверди, неконфликтность природы и культуры, верхних и нижних миров достигает кульминационной точки в строках:

Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

Мифопоэтика образа луны, связанного с водными стихиями и традиционно посредничающего между мирами неба и земли, поддерживается удачно найденной метафорой «лагуны лунной»⁶². Другая метафора этих строк, которою Блок по праву гордился⁶³, образует ось симметрии стихотворения и выявляет связь, взаимо-

⁶¹ Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 530.

⁶² Первоначальный вариант стихотворения Вяч. Иванова «Дрема Орфея» (январь 1914 г.) включал строки:

Уснувшие воскреснут струны,
Когда в пурпурные лагуны
Поникнет сновиденье Дня (III, 823).

Упоминание *лагун*, почти по Блоку сближающих горние и дольные миры, в соседстве со струнами Орфея, тоже несущими отзвук из Блока (вспомним: «Я слышу волны, волны — струны / Органа твоего, Судьба!»), слишком уплотняло блоковскую реминисценцию; не потому ли в окончательном варианте эти строки были отброшены?

⁶³ «Я назвал „иконостасом“ единственный в мире фасад собора Св. Марка» (Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 531).

проницаемость его миров под эгидой сакрального. Последнее особенно поддерживает дневниковое свидетельство, что «повивальной бабкой» этого стихотворения был Вяч. Иванов, как известно, всегда ориентировавший искусство на его сакральный центр. Но если цветовая гамма «Орфея растерзанного» держится на алхимии восхождения, которая обещает:

Вновь из волн поработанных красным солнцем встанет он, —

то орфический локус Блока, отзываясь в этом на позднеевропейские представления о Венеции, погружен в ночь, сон и мрак. Даже «гондол безмолвные гроба», в контексте мифопоэтики Вяч. Иванова сопоставимые с образом ковчега, обещающим новое рождение (вспомним: голова на водах — гроб — ковчег), здесь, под властью смыслового целого стихотворения, погружены пока что в беспробудный сон, которого не нарушает и бой гигантов в полночный час.

Выдвинув в начало строки слово «гиганты», Блок скрепляет им оба аспекта смыслов: тот, что проводит сквозь известные всем туристам реалии города — его центральную площадь с «львиным столбом» и собором Св. Марка, дворцовую галерею, дворцы, каналы, — с тем, который мифопоэтическими сцеплениями расширяет поле основной мифологемы, выводя к порогу сознания память о том, что и луна (старинный знак того, что вечность переменчива), и гиганты входят в область мифа о растерзании и могут предвещать гигантомахию. Полночный час — это тот пороговый момент выпадения из привычного хода времени, после которого, как, скажем, в балладах Гете (ср.: «Кладоискатель», «Коринфская невеста», «Пляска мертвецов»), может произойти все, что угодно. Но «Венеция» Блока, погруженная в сон — эту особую модификацию бытия, — застывает в пороговом состоянии, как и мир полночи во втором стихотворении цикла «На поле Куликовом» (1908). Однако — в отличие от последнего — в «Венеции» ни исторические ассоциации, к которым отсылает «львиный столб», ни жертвенная кровь Орфея наших дней не помогают осветить окрестной тьмы, сгустившейся в черноту «подножья» безмолвного свидетельства «кровоавой головы»:

...голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

Стихотворение посвящено Е. Иванову, судя по всему, в продолжение давнего спора о Втором пришествии, о котором в стихотворении 1903 г. «Плачет ребенок. Под лунным серпом...», тоже посвященном Е. Иванову, напоминают слова:

Близко труба. И не видно во мраке⁶⁴, —

спора, который год спустя комментируется следующим образом:

...я ни за что, говорю вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу. Я Его *не знаю и не знал* никогда⁶⁵.

В первом стихотворении цикла «Осенняя любовь» (1907) позиция Блока не столь безоговорочна, но сомнение в конечном смысле жертвенного пути очевидно:

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой — будет ли причален
К моей распятой высоте?⁶⁶

В отличие от этого стихотворения, «Венеция» не завершается вопросительным знаком, но магически преобразующая сила поэта здесь также подвергается сомнению: тоска безмолвия не пробуждает европейской ночи, в которой скользят лишь призраки прошлых миров.

Трудно сказать, «Венеция» ли Блока сыграла роль кристалла в насыщенном растворе, или то был скандал вокруг снятия со сцены «Саломеи» Уайльда⁶⁷, но мотив декапитации — то в подчеркнутой связи с мифологемами Орфея или Саломеи, то в формах игрового отстранения или же не помнящего об истоках отзвука — заполонил русскую поэзию (Н. Гумилев, М. Волошин, В. Нарбут, М. Кузмин, М. Лозинский, Б. Лифшиц, В. Ходасевич, О. Мандельштам, Б. Пастернак, К. Вагинов, Н. Заболоцкий, И. Брод-

⁶⁴ Блок А. Собр. соч. Т. 1. С. 306.

⁶⁵ Там же. Т. 8. С. 105.

⁶⁶ Там же. Т. 2. С. 263. Подробнее об этом см. в статье «Блок, Ахматова и Пригов...» на с. 229—232, 238—240 наст. кн.

⁶⁷ См.: Розанов В. В. Религия и зрелища. По поводу снятия со сцены «Саломеи» Уайльда // Розанов В. В. Соч. М., 1990.

ский), спровоцировав, видимо, отзвуки и в прозе — у А. Н. Толстого, А. Мариенгофа, А. Платонова, И. Бабеля, наконец, М. Булгакова с его ярко выраженным анти-Орфеем — Берлиозом⁶⁸. Для пояснения широкой вариативности воплощений исходной мифологемы удобно выбрать из приведенного перечня два стихотворения: «Музу» М. Кузмина и «Берлинское» В. Ходасевича.

«Муза» М. Кузмина (февраль 1922) ритмико-строфически соотносима с «Венецией» Блока, однако в этом нет ничего специфического, поскольку четырехстопный ямба в русской поэзии сверхупотребителен и, как известно, уже Пушкин иронизировал над тем, что «им пишет всякий».

В глухие воды бросив невод,
Под вещей лепет темных лип,
Глядит задумчивая дева
На чешую волшебных рыб.

То в упоении зверином
Свивают алые хвосты,
То выплывут аквамарином,
Легки, прозрачны и просты.

Восторженно не разумея
Плодов запечатленных вод,
Все ждет, что голова Орфея
Златистой розою всплывет⁶⁹.

Две последние строки этого стихотворения отсылают к Блоку подчеркнуто: они представляют собой своего рода корректирующий отклик на цитировавшиеся выше строки заключительного стихотворения книги «Стихи о Прекрасной Даме»:

И всплывет, качнется над телом
Благовонный, речной цветок.

«Уточнение», проводимое Кузминым, охватывает два тесно связанных между собой уровня образности:

1) уровень колористики, где в ответ на белый цвет Блока («яacroю голову белым»), в философской алхимии символизирую-

⁶⁸ См.: *Szilard L., Krasztev P.* «...mitosz, semmi, más...» // *Orpheus*. 1991. № 2—3.

⁶⁹ *Кузмин М.* Избр. произв. Л., 1990. С. 239.

щий начальную стадию процесса трансмутации (от *nigredo* к *albedo*), утверждается «златистый», семантически активный в кругу орфизма (вспомним хотя бы золотые пластинки Орфея) и указывающий на финальную стадию восхождения — *illuminatio* и *salvatio*;

2) уровень флоральных эмблем, где *роза* в ответ на «благовонный, речной цветок» в высшей степени своевременно (в 1922 г.!) напоминает об опорном символе новейшей традиции орфизма. Таким образом, «златистая роза» Кузмина и цветом, и формой, и материалом «предмета» возвращает читателя к семантическому кругу исходной мифологемы. И в целом «Муза» Кузмина представляет собой в высшей степени преданный прототексту перевод голосов дифирамба Вяч. Иванова на язык поэтической визуализации. Опорой для последнего служит все тот же Гюстав Моро, чьи вариации на темы Орфея (в том числе и Музы с головой Орфея) были известны и в России благодаря статьям и подборкам репродукций в «Мире искусства» и «Аполлоне»⁷⁰. Казалось бы, неожиданная для того времени, хотя, по существу, закономерная преданность Кузмина концепции Вяч. Иванова, возводящей к «довременным подлинникам», сказывается прежде всего в сохранении верности взгляду на роль и функцию основных протагонистов космического процесса. В первую очередь это *воды* — образ стихий с их «волшебными рыбами» — эквивалентом Океанид; рифма «рыб» — «лип» здесь семантически очень весома, поскольку помещает в акцентированную позицию метонимически оплотненный, телесно очерченный образ союза (союза в рифме) стихий воды и тверди с ее вегетативной душой (дерево), у Вяч. Иванова переданный голосами Океанид и Мэнад. Но это и Муза — жидительница мира, в дифирамбе Вяч. Иванова всего лишь призываемая Орфеем, а у Кузмина выделенная и названием стихотворения, и позицией визуализуемого ствола его «фабулы», начатой забрасыванием невода (упоминание которого ведет к ассоциации с заглавием одного из утерянных творений орфической литературы — «Сети») и завершенной ожиданием улова, порождающим разветвленную сеть ассоциаций, для анализа которых здесь нет места. И, наконец, это Орфей — знак пути к обретению чистой духовности, финал которого — ожидание Музой явления «златистой розы» — у Кузмина составляет несомненное соответствие пророчествам Мэнад Вяч. Иванова о *solificatio* Орфея:

⁷⁰ См.: Даманская А. Гюстав Моро // Аполлон. 1911. № 4.

Вновь из волн поработанных красным солнцем встанет он.

Примечательно, однако, что этот путь к новому рождению — рождению в духе — у Кузмина еще более последовательно, чем у Вяч. Иванова, помечен колористикой, четко указывающей на процесс алхимической трансмутации: от глухой тьмы мира 1-й строфы (*nigredo*) через алость (*rubedo*) и зеленоватость аквамарина (звучанием отсылающего к ассоциации с водами и *aqua regia*) 2-й строфы к «златистой розе», т. е. «золотой белой розе» (*aurum argentum*) с ожидаемым завершением *Opus Magnum* в финальной строфе⁷¹. Но введение атрибута «прозрачны» (вместе с «легки и просты») сразу после слова «аквамарин» активизирует в этом последнем значении: «изумруд» (выделенный в орфическом цикле лирики Вяч. Иванова «Царство прозрачности»), а значит, и «сма-рагд», что в плотном контексте герметических ассоциаций выводит к порогу сознания: *Tabula Smaragdina*. Выстроив ряд связей: аквамарин — голова Орфея — златистая роза, — М. Кузмин тем самым выявил слитность космогонических концепций герметизма — орфизма — розенкрейцеровской алхимии и увенчал ее образом своей зиждительницы мира, Музы с сетями («сети» орфиков?), «восторженно не разумеющей плодов запечатленных вод».

«Берлинское» Ходасевича (сентябрь 1922) вряд ли помнит о дифирамбе Вяч. Иванова, но оно прямо откликается на «Венецию» Блока⁷². Это выделено первой строкой, которая — как бы в ответ на знаменитое блоковское:

Я в эту ночь, больной и юный,
Простерт у львиного столба, —

открывается иронически резонирующим возражением:

Что ж? От озноба и простуды —
Горячий прог или коньяк.

⁷¹ См.: *Jung C.G.* 1) *Psychologie und Alchemie*. Zürich, 1943; 2) *Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*. Zürich, 1955; 3) *Studien über alchemistische Vorstellungen // Jung C. G. Gesammte Werke*. Olten; Freiburg, 1978. Vol. 13; *Piobb P.V.* *Clef universelle des sciences secrètes*. Paris, 1950; *Biedermann H.* *Materia prima*. Graz, 1973.

⁷² Ср. примечания Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека в кн.: *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989. С. 398.

Здесь музыка, и звон посуды,
И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным
Отполированным стеклом,
Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом —

Многоочитые трамваи
Плывут между подводных лип,
Как электрические стаи
Светящихся ленивых рыб.

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чуждого стекла
В вагонных стеклах отразилась
Поверхность моего стола, —

И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою⁷³.

Нарочитая будничность, подчеркнутая приземленность интонации такого отклика предвещает построенные сходным образом тексты-резонансы Д. Пригова (ср. его «Культурные песни») с их установкой на низведение «небожителей» в мир банальных повседневностей: более авангардный, по замечанию Андрея Белого, чем все футуристы, Ходасевич испытывает опорные мифологемы символизма, погружая их в предельно прозаизированный мир европейской ночи, и тем самым предвосхищает новейшие тенденции не только поэзии, но и прозы (ср., к примеру, встраивание «Соловьинного сада» Блока в «Москву—Петушки» Вен. Ерофеева).

Антиномии притягиваний/отталкиваний «Берлинского» и «Венеции» дают знать о себе, прежде всего, в их ритмико-эвфонической связанности (отметим эхо ударных о—у: «большой и юный» у Блока и «озноба и простуды» у Ходасевича) при синтаксических и лексических противопоставлениях, подчеркнутых своеобразным

⁷³ Там же. С. 161—162.

применением «закона первой строки», у Ходасевича сбивающей ритм синтаксическим ходом: «Что ж?..» При этом, однако, напоминания о блоковском ореоле лексики сохраняются («лиловатый полумрак», «скользя»). В соседстве с ними и нейтральные обороты типа: «музыка, и звон посуды» — приобретают окраску блоковских ресторанных стихов. Оглядка на Блока, на его «Венецию», побуждает соотносить «Берлинское» с «Венецией» как своего рода точкой отсчета, что превращает Берлин в анти-Венецию, «опрокинутую» знаками технической модернизации (трамваи), десакрализации и слишком уж прозаическими деталями быта. Мир «Берлинского» связывается с «Венецией» как ее пародийный аналог, точнее, как ее травестия — в Пикассовом понимании этого термина.

Есть, однако, в стихотворении Ходасевича одна сравнительно редкая рифма: «рыб» — «лип». Как было отмечено выше, эта рифма экспонировалась первой строфой «Музы» Кузмина; таким образом, она обязывает ввести в круг возможных прототекстов «Берлинского» и это стихотворение. Но «Муза» Кузмина, как я старалась показать выше, вырастает из памяти об «Орфее растерзанном» Вяч. Иванова, круг орфических трудов которого, несомненно, затронул и Блока. Так выстраивается цепь — не важно, осознаваемых или неосознаваемых — связей в мире памяти текстов. И в этом случае «многоочитые трамваи» Ходасевича становятся травестийным аналогом «вещих рыб» Кузмина — Океанид Вяч. Иванова, присутствие которых позволяет превратить тяжелокаменный Берлин⁷⁴ в водный локус, сопоставимый, правда, разве что с аквариумом. Характерно, что опорные элементы этого локуса — аквариум и липы — составляют действительную и ставшую банальной благодаря путеводителям часть берлинской ведуть⁷⁵ (вспомним *Unter den Linden*). И это значит, что неизбежность прозаизации и профанизации мира, эпицентр которого — Берлин, эта «Мачеха российских городов» (стихотворение «Все каменное. Каменный пролет...», 1923), — осознается. Но и тотальность отчуждения в берлинском мире не препятствует испытанию

⁷⁴ Ср. также из берлинских стихов Ходасевича:

Все каменное. В каменный пролет
Уходит ночь...
Бренчит о камень ключ, гремит засов.
Ходи по камню до пяти часов

(*Ходасевич В.* Стихотворения. С. 166—167).

⁷⁵ Термин — в его литературоведческом значении — заимствован у А. Флакера.

его соотносимостью с «протоформой», подразумеваемым субститутотом которой выступает Венеция — субститут орфического локуса. Как и в большинстве других стихотворений «Европейской ночи» (да уже и «Тяжелой лиры», и «Путем зерна»), Ходасевич акцентирует детали сниженно бытового плана жизни, но разительно неожиданное сопоставление (ср. «Пробочка», 1921) или «экстравагантный» эпитет вдруг намекают на иные аспекты смыслов. Так и в «Берлинском» варьирование повтора:

Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом, —

вдруг превращает «голубой аквариум» в вариант обобщенного образа мира — «темно-лазурной тюрьмы» (см. стихотворение «День», 1920—1921). В этом «аквариуме голубом» находится место и для «подводных лип» (аналога «темных лип» Кузмина, напоминающих о деревьях Вяч. Иванова), и «многоочитых трамваев», которые своим эпитетом, восходящим к метафорам Андрея Белого: «звздоочитые убранства» и «многоочитая сфера», — спускают в нижние миры напоминание о верхних, о звездных пространствах⁷⁶. Так, благодаря своему эпитету, «многоочитые трамваи» становятся образом тех технических сил цивилизации, которые вступают на место сакральных и вместе в тем, по точному определению Хейдеггера, воплощают преобразование человеческой экзистенции в Man:

⁷⁶ В отмеченном выше примечании Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека справедливо указывается, что Ходасевичево *многоочитые* может восходить к эпитету *звздоочитые*, образованному Андреем Белым. Однако приводимая комментаторами цитата из Андрея Белого характерным образом перепутана. Соответствующие строки следует читать так:

Вдали — иного бытия
Звздоочитые убранства...
И, вздрогнув, вспоминаю я
Об иллюзорности пространства.

(*Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 306).

В то же время у Андрея Белого есть и эпитет *многоочитый*, вынесенный К. Кедровым в название главы его исследования: *Кедров К. Поэтический космос*. М., 1989 (глава «„Многоочитая сфера“ Андрея Белого»). Симптоматично, что этот эпитет появляется в контексте описаний преобразования сознания, вступая в связь с другими символами, помечающими путь к рождению в духе: «...легчало пространство былой головы, раскрываясь в спиралах развернутых листьев и веточек <...> многоочитый, но обращенный в себя круголет переживал себя...» (*Белый Андрей*. «Котик Летаев»// Белый Андрей. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 430—431).

Используя общественные средства сообщения, используя связь (газеты), каждый уподобляется другому <...>. Способ бытия повседневности предпосылает Map, которое не является чем-то определенным и которым является все⁷⁷.

Как бы то ни было, «Орфеев локус», точнее, его травестированный субститут сотворен. Необходим лишь завершающий операцию момент — явление головы Орфея, тем более что в творчестве Ходасевича эта мифологема достаточно активна: она не только сказала в нескольких стихотворениях, но и определила название сборника «Тяжелая лира». Однако вместо «красного солнца» Вяч. Иванова и «златистой розы» М. Кузмина, этих символов рождения в духе, и даже вместо темного видения блоковской «головы на черном блюде», которая «глядит с тоской в окрестный мрак», перед читателем открывается сугубо отвращающее (тройным эпитетом усугубляемое) зрелище «отрубленной, неживой ночной головы», сопоставимое разве что с позднейшей манифестацией анти-Орфея — страдальчески умолкшей головой Берлиоза в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Трансформация, проведенная Ходасевичем, помогает видеть, что, хотя Венеция Блока и погружена в мрак сонного инобытия, она еще хранит память о былом величии («я <...> простерт у львиного столба») и цельность, где объединяющим моментом остается сакральный центр: Марк с его узорным иконостаем. В отличие от этого берлинский мир Ходасевича тотально десакрализован, он не имеет «вертикала» (на необходимости которого всегда настаивал Вяч. Иванов)⁷⁸ — лишь его инверсию. Но и по горизонтали этот мир разорван: вагонное стекло дробит мир, лишая отражаемое трехмерности (в строке «на толще чуждого стекла» выбор предлога «на» вместо возможного «в» вводит уподобление ночному оконному стеклу в «Петербурге» Андрея Белого⁷⁹); оно удваивает его, осуждая на двойное существование, оба проявления которого лишаются жизненности. Другими словами: хотя миры внутреннего пространства «здесь» и внешнего «там» по горизонтали противопоставлены, — они связаны актами реминисцент-

⁷⁷ Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen, 1953. S. 126, 127; ср.: Бердяев Н. *Смысл творчества: Опыт оправдания человека*. М., 1916. С. 285.

⁷⁸ См.: Герцык Е. *Воспоминания*. Paris, 1973. С. 185.

⁷⁹ Тому самому оконному стеклу, на котором Шишнарфне, утрачивая трехмерность, преобразуется в черный контур, подобный «листику темной, черной бумаги» (*Белый Андрей*. Петербург. М., 1981. С. 296).

ной эстетизации, но вместе с тем — отчуждения («жизнь чужая») и умерщвления. Лирический субъект смотрит на свое актуальное состояние, не ощущая его своим, более того, ощущая обреченность быть в предметном ряду («вагонные стекла», «поверхность моего стола») — «вне самого себя»⁸⁰. Характерно, что в черновом варианте последняя строка звучала: «Ночную голову свою», но была заменена на: «Ночную голову мою»⁸¹.

Итак, эпицентры европейской ночи — Венеция Блока и Берлин Ходасевича — испытываются через конфронтацию с мифологемой Орфея, а вместе с тем выявляется, словно при встрече с лакмусом, мера жизненности пространства, отводимого духу.

«Берлинское» Ходасевича, может быть, — лучший аргумент в пользу продуктивности стратегии «слов-звезд». Вряд ли затронутый Вяч. Ивановым, Ходасевич оказался в ряду трансмиттеров мифологемы и тем самым ее семантической ауры, опрозраченной Вяч. Ивановым, подобно тому как, к примеру, простые исполнители обряда спасают его от опошления и вырождения не в силу знания, а лишь в силу верности преданию и «скромности изо всех сил». Не потому ли стихотворение Ходасевича — особенно яркое свидетельство того, как погруженные в чуждый им мир банальностей и запечатанные, мертвые для этого мира мифологемы могут хранить потенции проявлений «внутреннего онтологического опыта реальности (Res) и действия памяти в мире и в душе человека»⁸².

⁸⁰ Руссо Ж.-Ж. О принципах неравенства. СПб., 1907. С. 106.

⁸¹ Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. Ann Arbor, 1983. С. 359.

⁸² Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. С. 187.

К проблеме «теургического постулата»

Настоящая работа представляет собой комментарий к статье Вяч. Иванова «О границах искусства» (1913), в которой — как и во многих других трудах символистов, особенно младшего поколения, — формулировались фундаментальные положения культурологии и эстетики символизма. Среди них особенно примечательны и продуктивны, на мой взгляд, различения между тремя видами коммуникации: прагматической, литургической и эстетической. Сосредоточиваясь на этом аспекте эстетики символизма, в поле зрения следует включить и такие работы Вяч. Иванова, как «Поэт и чернь» (1904), «Символика эстетических начал» (первоначальное название — «О нисхождении», 1905), «Две стихии в современном символизме» (1908), «Ф. Ницше» (1908), «Религиозное дело Вл. Соловьева» (1910), «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914), «Взгляд Скрябина на искусство» (1915), «Forma formans e forma formata» (1947), и такие работы Андрея Белого, как «Апокалипсис в русской поэзии» (1905), «Театр и современная драма» (1907), «Мысль и язык» (1910), «Эмблематика смысла» («Символизм», 1910), «Магия слов» (Там же), «Жезл Аарона» (1917).

Воспроизводимые здесь схемы (см. далее рис. 1, 2) свидетельствуют, что процесс создания творений искусства Вяч. Иванов понимал как сочетание двух основных внутренних движений: духовного восхождения человека, посылно приобщающегося к высшим (вечным), онтологически фундированным истинам, и следующего затем нисхождения его, уже в качестве художника, к воплощению внутренне постигнутого в соответственно оформляемом материале¹. Уже в статье «О нисхождении» Вяч. Иванов предлагает целый ряд образов: «семицветной, над пышноцветной землей воздвигшейся радуги», «прянувшего вала», «sursum corda» горных вершин, пирамиды, «башенного вызова», «треугольного „орла“ греческого портика и пирамидальных групп Рафаэля», — чтобы в сенсуально воспринимаемой форме выразить специфичность того движения души, которое, окрыляя нас, являет в нас «божественная эхо дерзновенной воли»². Опорой же этому размышлению служат известный тезис блаженного Августина: «Transcendete ipsum»³ и формула Гете:

Du regst und ruhst ein kraftiges Beschliessen,
Zum hohsten Dasein immerfort zu streben⁴.

Принцип восхождения, противопоставляемый «горизонтальной линии» справедливости и равенства⁵ и указывающий на области, запредельные эстетике, таит в себе — по Вяч. Иванову — «символику теургической тайны и мистической антиномии»⁶. В схеме 1, сопровождающей статью «О границах искусства» (см. рис. 1), на это указывает со всей очевидностью гексаграмма-гексальфа с особо изображенной семеркой в центре, символизирующая «согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника»⁷.

¹ Об этом см. также статью А. Александровой «Μετὰ νοῖα — идея раннего Вячеслава Иванова» (Studia Slavica Hungarica. 2001. Т. 46, № 1—2. Р. 153—159).

² Иванов Вяч. О нисхождении // Весы. 1905. № 5. С. 26—27, 30.

³ «Превзойди самого себя» (лат.).

⁴ «Ты пробудила вновь во мне желанье / Тянуться вдаль мечтою неустанной / В стремленье к высшему существованью» (пер. Б. Пастернака). Цитата из первого акта второй части «Фауста» (сцена «Красивая местность»).

⁵ См.: Иванов Вяч. О нисхождении. С. 32.

⁶ Там же. С. 27.

⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 631.

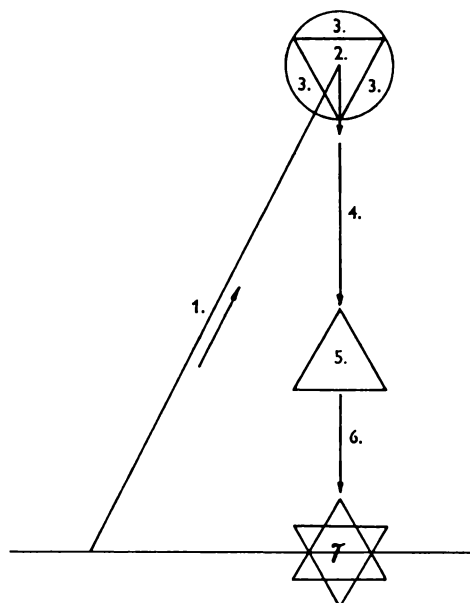


Рис. 1.

ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1—3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) дионисийская эпифания [α] — интуитивное созерцание или постижение; 3) катарсис, зачатие.

ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4—7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинейское сновидение [β] — зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [γ] — согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, посредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинейского и дионисийского).

Как известно, гексаграмма-гексальфа, совмещающая оба пифагорейских треугольника и знаменующая единство духа (треугольник вершиной вверх) и материи (треугольник вершиной вниз), макрокосма и микрокосма, женского и мужского принципов, т. е. символизирующая работу единения, с древнейших времен считалась магическим знаком (Sigillum Salomonis), содействующим успешному завершению великого дела (Opus Magnum) мага-теурга.

Вяч. Иванов (как, впрочем, и Андрей Белый, и многие другие символисты) был хорошо знаком с самыми разнообразными формами и проявлениями мистических традиций, начиная с текстов Герметического Корпуса и разного качества комментариев к ним и кончая разнообразными организационными формами, при-

частными мистицизму: соответствующими обществами, орденами структурами и т. д.⁸ Из не опубликованной пока переписки Вяч. Иванова с Анной Рудольфовной Минцловой, в частности, известно, что под ее водительством он был посвящен во вторую степень розенкрейцера и, несмотря на ее предупреждения, оказался причастен также и к масонству⁹.

Что же касается текстов Герметического Корпуса, то во времена Вяч. Иванова разного уровня пересказами его была перенасыщена даже самая банальная теософская литература и, в частности, книги Блаватской. Судя по адресованному Вяч. Иванову письму А. Минцловой от 21 ноября 1909 г., внимания его не миновала и «Изумрудная скрижаль Гермеса», а из ее же письма от 13 декабря 1909 г. видно, что ему был известен Герметический Корпус с комментариями Мида (*Mead G. R. S. Thrice-Greatest Hermes. Studies in Hellenistic Theosophy and Gnosis. London, 1906. Vol. 1—3*), изданный, кстати, в русском переводе в 2000 г. Во всяком случае, в этом письме Минцлова говорит о работах Мида как бы в ответ на вопрос об их значимости («...что касается Мида <...> о, да, конечно, я бы *очень* печатала») и потом добавляет — в характерном для нее стиле: «...этого великолепного, прекрасного огненного Меада <sic!>, которого *не* поняло Теософ<ское> общ<ество> *совсем* — этого Гениального ученого, бросившего всю „карьеру“ свою, чтобы стать личным секретарем больной, полунищей старухи, безумной и дикой (L. P. Blavatsky)»¹⁰. Примечательно тем не менее, что в своей бакинской диссертации «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванов, — трактуя «Поймандр» и учитывая давнюю традицию интерпретации этого текста, в частности Лактанция, — ссылается не на Мида (тем более не на Менара), а на Рейценштейна (*Reitzenstein R. Poimandres. Leipzig, 1904*), которого, кстати, как и Менара, Мид обильно комментирует. Из этого следует, видимо, что, будучи знаком с материалами весьма широкого спектра, от «элитарного» до «субкультурного», Вяч. Иванов оперировал ими в высшей степени дифференцированно. Хотя, впрочем, не исключено, что его выбор в этом случае был обусловлен особым интере-

⁸ См. об этом: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999, а также статью «„Орфей растерзанный“ и наследие орфизма» в наст. кн.

⁹ См. об этом в статье «„Орфей растерзанный“ и наследие орфизма» в наст. кн.

¹⁰ Римский архив Вяч. Иванова. За возможность познакомиться с этим материалом благодарю Д. В. Иванова.

сом к архетипу растерзания-расчленения, естественным при анализе феномена дионисийства. Как бы то ни было, присутствие в схеме Вяч. Иванова гексаграммы — знака, к началу XX в. уже широко известного благодаря элементарной литературе по магии (см., например, книги Папюса), — не должно миновать нашего внимания. Как не должен миновать нашего внимания и тот факт, что этим знаком помечен в схеме Вяч. Иванова завершающий момент творческого акта, охарактеризованный как момент «согласия Мировой Души»...

Категория Мировой Души присутствует во многих работах Вяч. Иванова, интегрируя идеи, восходящие к разным традициям — но всегда ориентированные на концепт космического всеединства, — и каждый раз выдвигает на первый план иные смысловые аспекты, обусловленные контекстом. Так, в статье «Голубой цветок» Вяч. Иванов, именуя Новалиса «первым предтечей перед последним проникновением в тайну Мировой Души», напоминает, что в творчестве немецкого поэта присутствует Мировая Душа, «понятая как Вечная Женственность», и что в своей невесте Софии он также видел один из образов Мировой Души¹¹. Эти акценты указывают на связь Новалисовых установок с теми, которые пришли в мир русского символизма прежде всего через софиологию Вл. Соловьева. Но в работе «О границах искусства» сосредоточенность на проблеме художественного творчества как акта восхождения к всеединству свидетельствует, что в этом случае Вяч. Иванов ориентирован преимущественно на Шеллинга, роль идей которого в мире Вл. Соловьева, как известно, трудно переоценить. А Кожев, в частности, счел возможным даже заключить, что «отличия, разделяющие учения Соловьева и Шеллинга, едва уловимы»¹².

Как известно, Шеллинг (как, впрочем, и Новалис, и многие другие), сознавая универсум в качестве единого организма, формулировал идею этого единства через понятие Мировой Души, в «Философии природы» именуя этим концептом «бессознательно-духовную основу универсума». Но, рассматривая различные ступени становления «бессознательно-духовной природы» и уделяя особое внимание «интеллектуальной интуиции», которая представляет собой непосредственное созерцание разумом своего предмета («Система трансцендентального идеализма», 1800), Шеллинг следовал,

¹¹ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 740, 739.

¹² *Кожев А.* Религиозная метафизика Владимира Соловьева // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 132.

в сущности, исходно гностической дифференциации людей, утверждая, что «интеллектуальная интуиция» — удел не всех, а лишь особо одухотворенных умов, «творческих гениев» (что соответствует homo pneumaticus гностиков). Она родственна эстетическому созерцанию и представляет собой форму «самосозерцания духа», посредством которой «я» выявляет первоначальную гармонию между конечным и бесконечным. Именно потому и гениальные творения — творения искусства, представляя собой «организмы (Gewächse) высшего типа», включают в себя бесконечность, недоступную для конечного рассудка. Хотя критика наших дней склоняется к справедливому в общем утверждению, что Шеллингова концепция Мировой Души восходит к Беме, — тип оперирования понятиями конечного и бесконечного (в соотнесении с проблемой постижимости бесконечного конечным рассудком) свидетельствует о том, что рассуждение Шеллинга опирается на фундаментальную идею Джордано Бруно. Связь свою с установками ноланской философии подчеркнул сам Шеллинг, озаглавив философский диалог 1802 г. именем Бруно («Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge») и завершив его цитатой из Бруно, не называя имени автора, но представляя его в качестве философа *par excellence*.

В этом диалоге Шеллинг, сопоставляя Лейбница и Бруно с явным предпочтением в пользу последнего, подхватывает по крайней мере две основные идеи ноланца.

1) Разрабатывая понятие бесконечной конечности в абсолюте, Шеллинг принимает по-нолански акцентированный принцип соотнесения конечного с бесконечным, который был в начале XX в. актуализован для русского символизма второго поколения теориями Н. Бугаева и Г. Кантора, прокомментированными П. Флоренским¹³.

¹³ Имея в виду русскую мысль начала XX в., следует, конечно, вспомнить и о давней, широко понимаемой мистической традиции истолкования связи конечного с бесконечным, в частности, текст «Бытие разумное», который пришел в русскую культуру в переводе с французского, подготовленном и опубликованном группой Новикова в 1787 г. в качестве масонского, хотя этот французский текст представлял собой всего-навсего свободное прозаическое переложение «Ночных размышлений» Эдварда Юнга (Edward Young. *Night Thoughts, or the Complaint and the Consolation*). Б. Пильняк, зная, что в контекст русской культуры этот текст вошел вместе с новиковской масонской утопией, поместил цитату из него — «...когда будущее молчит о судьбине нашей, всякая преходящая минута вечностью начинаться может» — в качестве эпиграфа к роману «Голый год», где, играя гротесками, конфронтировал большевистскую, анархистскую и масонскую утопии преобразования мира.

2) Другая идея, подхваченная Шеллингом в аранжировке ноланца, оказалась утверждением исходного *единства* (не параллелизма, как будет потом у Бодлера, а именно единства при всей их *дифференцированности*) психических, духовных и физических явлений, основа которого и есть *Anima Mundi* — Мировая Душа, соотносимая с Софией, но не равнозначная ей. Признанием сущности Мировой Души Шеллинг обосновывал свое предсказание непреложности будущего синтеза мифологии и новой науки. Это предсказание оказалось действенно и для Гете, который — как свидетельствует его дневниковая запись — прочел диалог Шеллинга «Бруно» 15 марта 1802 г.¹⁴ и — видимо, побуждаемый этим трудом, — обратился к более углубленному чтению работ ноланца (вскоре он уже проработал шесть творений Джордано Бруно)¹⁵.

Как известно, будущий синтез мифологии и новой науки предвещал и столь почитаемый Вяч. Ивановым Новалис, который тоже мотивировал его исходным единством духовных, психических и физических явлений, утверждаемым концептом Мировой Души. В среде символизма были особенно популярны его «Ученики в Саисе» (переведенные А. Минцловой) с их инвективами в адрес «логических автоматов», анатомирующих мир, но мы не должны забывать и о «Философских записках» Новалиса.

Уместно будет напомнить, что современная наука (прежде всего биология, но также и физика), выдвигая понятие *синергетики* как «единой науки о единой природе», решительно обратилась к Шеллинговой идее мира — единого организма, одобрительно цитируя пассажи из его трактата «О Мировой Душе» (1797)¹⁶.

Возвращаясь к сказанному выше, хотелось бы снова подчеркнуть: хотя концепт Мировой Души, представленный немецкой философской традицией, и в частности Шеллингом, обычно связывают с наследием Беме, — не следует забывать, что философ-

¹⁴ См.: *Sänger W.* Goethe und Giordano Bruno. Berlin, 1930. S. 45, 47, 51.

¹⁵ *Ibid.* S. 57. Роль идей и образов-мотивов ноланской философии в творчестве Гете описана достаточно подробно в той же работе.

¹⁶ Я имею в виду прежде всего статью «Наука о единой природе» Е. Князевой и А. Туробоева, опубликованную в «Новом мире» (2000. № 6); стоит обратить внимание и на интервью с Г. Хакенем о перспективах синергетики, опубликованное в том же журнале (2000. № 3), и на такие работы, как: *Küppers B. O.* Natur als Organismus. Schellings frühe Naturphilosophie und ihre Bedeutung für die moderne Biologie. Frankfurt-am-Main, 1992; *Heuser-Kessler M. L.* Die Produktivität der Natur. Schellings Naturphilosophie und das neue Paradigma der Selbstorganisation in der Naturwissenschaften. Berlin, 1992.

ский диалог Шеллинга, демонстративно озаглавленный именем Бруно, акцентирует его ориентацию на философию ноланца, а вместе с ней и на ту ветвь комплекса идей итальянского Ренессанса, которую составляли «маги-окультисты» и которую теперь уже не опасаются именовать естественно-научной.

Примечательно, что Андрей Белый, восставая против упрощения эзотерических учений и пытаясь защитить от опошления понятие оккультизма, выделял именно эту традицию:

«*Окультисты*» это те, кто стоял на рубеже между нашей эрой и средневековой схоластикой <...>. Я назову только следующие имена: Аббат Тритгейм, Агриппа Нетесгеймский <...>, его ученик Иоган Вейер <...>, Теофраст Бомбаст Парацельс, Генрих Кунрат, Николай Фламмель, Кирхер, Флюдд и т. д. (Флюдд, Кунрат, Кирхер, Парацельс — розенкрейцеры). Непوشлое понимание Джордано Бруно заставляет его без сомнения отнести к этому же ряду имен. Фаланга этих оккультистов произвольно переходит к отцам естествознания. Например, Ньютон: его «*сила*» есть, конечно, «*qualitas occulta*»¹⁷.

В системе идей ноланца концепция Мировой Души (Anima Mundi) функционировала в качестве основы представления о диалектике единства и многообразия универсума, его духовных и психофизических основ. Как известно, Бруно понимал вселенную со всем ее бесконечным множеством миров и отсутствием единственного центра как *одухотворенное* всеединство (Utopnia), субстанциональный носитель которого — от монады до преддверья Монады монад, — проявляясь по-разному в разных формах, составляет своего рода лестницу ступеней бытия, сопряженных бесконечным трансформизмом, который преобразует эту «лестницу» в «круговорот», «колесо» (rotae).

Обычно вполне справедливо подчеркивается, что монадология Бруно восходит к монадологии Николая Кузанского, на которого Бруно ссылается, но не будет излишней смелостью утверждать, что первичными инспирациями монадология Бруно обязана Герметическому Корпусу, и прежде всего — тексту 4—5 «Чаша, или Монада», где утверждается: «...из Единой Души, Всеобщей Души,

¹⁷ Письмо Андрея Белого к М. Морозовой от января 1913 г. // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 6. С. 419—420. Стоит обратить внимание на представленную здесь последовательность имен с устойчивым в текстах Андрея Белого переходом от Бруно к Ньютону.

произошли все эти души, которые должны возвращаться в космосе»¹⁸; «Божественный Образ (Монада) — Путь, который поведет тебя вверх <...>. Образ, который станет твоим проводником»¹⁹. В текстах Бруно эта мысль развернута в рассуждение о том, что Монада — это само Божество, только в каждой монаде слагается и является Оно в особой форме. Это и есть самая глубокая противоположность, содержащаяся во вселенной: всякая ее монада — зеркало мира, она в одно и то же время и целое, и вещь, отличающаяся от всех других, она повсюду одна и та же мировая сила, но все же всякий раз в ином образе. Целое существует, поскольку оно живет в единичном, единичное существует, поскольку носит в себе силу целого. *Omnia ubique*²⁰. В «Изгнании торжествующего зверя» та же мысль Бруно о всеединстве (*Unomnia*) формулируется так:

Духовная <...> субстанция есть некий принцип, некое начало, действующее и образующее изнутри, от коего, коим и вокруг коего идет соиздание: она есть точь-в-точь как кормчий на корабле, как отец семейства и как артист, что не извне, но изнутри строит и приспособляет здание. Во власти этого принципа объединять противоположные элементы, уравнивать в известной гармонии несогласные свойства, соиздавать и поддерживать состав живого существа²¹.

И наконец:

По своей субстанции, внутренней сущности, все есть одно: Единое, Бесконечное Божество. Ни одна из единичных вещей не самостоятельна, каждая существует лишь, поскольку она явление Вечной и Бесконечной Божественной Силы <...>. Это есть вечная творческая деятельность, действующая сила природы, причина всех вещей. Божество — действующая причина — *Natura Naturans* — всех вещей²².

¹⁸ Мид Дж. Р. С. Трижды Величайший Гермес. М., 2000. С. 110.

¹⁹ Там же. С. 72.

²⁰ Все везде (*лат.*). На русский язык — наконец-то! — переведена впервые опубликованная в 1964 г. монография Френсис Иейтс «Джордано Бруно и герметическая традиция» (М., 2000), где, как и в ее же книге «Искусство памяти», указывается на роль Бруно в активизации европейского розенкрейцерства, ориентированного на герметизм. Но даже этот фундаментальный труд не раскрывает, на мой взгляд, с достаточной полнотой, скольким обязана философия Бруно (а значит, и ее восприимчивов) тому, что принято называть учением Трисмегиста.

²¹ Бруно Дж. Изгнание торжествующего зверя. Самара, 1997. С. 21.

²² Цит. по: Шамаков В. Основы пневматологии. Киев, 1994. С. 102.

Забегая вперед, обращу внимание на то, что у Вяч. Иванова это концептуальное утверждение всеединства, будучи приложенным к сфере искусства, приобрело следующую форму:

Размышление о природе привело метафизиков эпохи Возрождения к различению понятий *natura naturans* и *natura naturata*. Так размышление об искусстве приводит нас к выводу, что понятие формы художественной двулико, что различны должны быть форма зиждущая — *forma formans* — и форма созижденная — *forma formata*²³.

И снова:

В прежние времена некоторые метафизики, размышляя о природе, стали различать понятия: *natura naturans* и *natura naturata*, подобно этому и мы в искусстве отличаем форму созижденную <...> и форму зиждущую, существующую *ante rem*²⁴.

Именно с концептом Мировой Души как явления «Вечной и Бесконечной Божественной силы» и ее творческой деятельности тесно связаны концепт назначения человека и принцип восхождения—нисхождения. Отчетливо формулируется он уже в диалоге «Ключ» Герметического Корпуса:

Гермес: <...> душа человеческая может сделаться подобной Богу, даже оставаясь в человеческом теле, если только она созерцает Красоту Блага <...>.

Тат: Сделаться подобной Богу? Отец, что ты имеешь в виду?

Гермес: Для каждой отделенной души возможны трансформации...²⁵

Или там же:

...настоящий *человек* выше даже, чем боги, или, по крайней мере, боги и люди равны по силе своей. Ибо ни один из богов небесных не сошел на землю, через небесную грань переступив, тогда как человек вззошел на небеса и измерил их <...>, и, даже не покидая землю, он вззошел, воспарил ввысь. Столь велик был размах, обретенный им в экстазе²⁶.

²³ *Иванов Вяч.* Мысли о поэзии // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1969. С. 667.

²⁴ *Иванов Вяч.* Форма зиждущая и форма созижденная // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 679.

²⁵ *Мид Дж. Р. С.* Трижды Величайший Гермес. С. 110.

²⁶ Там же. С. 118.

В «Поймандре» (столь часто цитируемом Вяч. Ивановым) эта мысль уже преобразуется в конкретную идею восхождения:

...о Ум, <...> просвети меня еще в том, как совершается восхождение²⁷.

...если ты не сделаешь себя равным Богу, ты не сможешь его постигнуть, ибо подобное понимается только подобным <...>. Поверь, что для тебя нет ничего невозможного, считай себя бессмертным и способным познать все, все искусства, все науки, природу всех живых существ <...>. Вознесись выше всех высот, спустись ниже всех глубин <...>. Представь себе, что ты одновременно везде, на земле, в море, в небе, что ты еще не родился, что ты в утробе матери, что ты молодой, старый, мертвый, после смерти. Если ты охватишь своей мыслью все сразу — времена, места, вещи, качества, количества, — ты сможешь постигнуть Бога²⁸.

Идея восхождения—нисхождения как деятельности интеллекта занимает едва ли не центральное место в доктрине Раймонда Луллия («*Liber de ascensu et descensu intellectus*»). Однако на первый план она выдвигается в ноланской философии, оформившись в учение о героическом энтузиазме («*Cabala del cavallo Pegaseo*», 1585; «*De gli eroici furori*», 1585).

Как убедительно доказала Ф. Иейтс²⁹, Бруно, формулируя концепцию героического энтузиазма, исходил прежде всего из Марсилио Фичино, который в своих комментариях к «Симпозиуму» Платона предложил различать следующие четыре ступени энтузиазма:

- 1) «фурор» поэтического вдохновения — под водительством Муз,
- 2) «фурор» религиозного вдохновения — под водительством Диониса,
- 3) «фурор» пророческого вдохновения — под водительством Аполлона,
- 4) «фурор» любви — под водительством Венеры³⁰.

В той же степени детализирует Фичино и ступени восхождения:

²⁷ Мид Дж. Р. С. Трижды Величайший Гермес. С. 19 (о пути через семь сфер к восьмой).

²⁸ Там же. С. 34—35.

²⁹ Иейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 281—282.

³⁰ См.: *Ficino M. Sopra lo Amore, ovvero Convinto di Platone*. Lanciano, 1914. P. 151.

L'animo sale fino allo spirito attraverso quattro gradi; <...> secondo la dottrina platonica <...> l'animo nostro ascenda sino al piano dello spirito. Tale ascesa, infatti, si realizza attraverso la sensazione, l'immaginazione, la fantasia ed infine l'intelligenza³¹.

Следует заметить, что иногда говорится не о четырех, а о пяти ступенях, но во всяком случае числу ступеней восхождения соответствует число ступеней нисхождения, создавая гармоническое единство человеческого бытия, как это утверждается в первой и второй главах третьей книги комментариев Фичино к Платону:

La discesa avviene attraverso i cinque gradi attraverso i quali e' stata compiuta l'ascesa, e tali gradi si trovano tra loro in connessione armonica <...>. L'anima e' il grado mediano della realta' e raccoglie in unita' tutti i gradi dell'essere, sia quelli superiori che quelli inferiori, mentre essa ascende ai vertici superiori e discende ai vertici inferiori dell'essere³².

Нет сомнения, что в основе построения, предложенного Фичино, лежало стремление преодолеть дуализм Платона, перенося акцент на деятельность человека в качестве «*capula mundi*» — посредника между горними и дольными мирами. В сущности, это означало, как заметили уже Кассирер и затем Джентиле, построение новой концепции человека. Этой установкой обусловлен и тот факт, что для флорентийских «магов», как подчеркнула Ф. Иейтс, традиции герметизма значили не меньше, но, пожалуй, больше, чем Платон. (В скобках отметим, что идея посреднической роли Богочеловечества, как она сформулировалась у Вл. Соловьева, вполне соприкасалась с концепцией Фичино, поскольку в ней столь же активна тенденция преодоления дуализма, особенно выразительно представленная формулой: «София — материя Божества». Кстати, и формула эта может рассматриваться как вариация утверждения Фичино, который, сопоставив идеи обширнейшей литературы о душе, заключил свой обзор выводом:

³¹ «Душа восходит к духу по четырем ступеням; <...> согласно Платонову учению <...> наша душа восходит вплоть до уровня Духа. Это восхождение осуществляется посредством ощущения, воображения, фантазии и, наконец, постижения» (*ит.*) — *Ficino M. Teologia Platonica*. Bologna, 1965. Vol. 7. P. 391.

³² «Нисхождение осуществляется по тем же пяти ступеням, по которым произошло восхождение, и эти ступени находятся друг с другом в гармонической связи <...>. Душа находится на срединном уровне реальности и собирает все уровни бытия воедино, как высшие так и низшие, поскольку она восходит на самые вершины и спускается к самым глубинам бытия» (*ит.*) — *Ibid.* Vol. 8. P. 454.

...non e' un vivente unico se non in virtu' di una vita unica ne' possiede un'unica vita qualora non possenga un'anima unica, onde meritamente celandosi in tutte le sfere (come molti sostengono) un'unica materia prima e per se' informe, una e' anche l'anima di essa³³.

Ф. Иейтс обратила внимание на то, что, откликаясь на Фичино, Агриппа Неттесгеймский в своем труде «О сокровенной философии» («*De occulta philosophia*», опубл. в 1531—1533 гг.) счел вполне приемлемым Фичиново различие четырех уровней энтузиазма, но при этом оговорил, что — согласно его, Агриппы, мнению — четвертый уровень означает уже трансмутацию и уподобляет человека божеству, делает его истинно «подобием божим» — магом. Нетрудно заметить, что модификация, внесенная Агриппой в концепцию Фичино, основывалась на установках Герметического Корпуса, который, разумеется, был чрезвычайно значим и для Фичино — его первого переводчика на латынь, который стремился, однако, принимая во внимание идеи герметизма, по мере возможности не допускать их противоречий с концепциями христианства. Потому и сходная в принципе идея богоподобия человека у Фичино формулировалась иначе:

...l'animo pieno di Dio si dirige verso Dio in proporzione alla misura in cui, illuminata dalla luce divina, riconosce Dio, ed in cui, acceso dal calore divino, e' assetato di esso. Da cio' l'animo e' trasformato in un tempio di Dio, per dirla con Xuto pitagorico, il quale ritiene che il tempio di Dio non possa mai crollare³⁴.

Исходя из Фичино, вышеприведенного замечания Агриппы и герметической идеи о возможности трансмутации, приравнивающей человека божеству, Бруно создает свою концепцию четырехуровневого восхождения к всеединству, которое он именует то *Anima Mundi*, то *Utopnia*. Его четыре ступени:

- 1) *sensus* — чувство,
- 2) *ratio* — рассудок,

³³ «Никакое единичное живое существо не существует иначе, как в силу единой жизни, и не обладает единой жизнью, если не причастно единой душе; поэтому, как многие справедливо считают, во всех сферах скрыто присутствует единая первоматерия и душа ее также едина» (*ит.*). — *Ibid.* Vol. 7. P. 277.

³⁴ «Душа, исполненная Бога, устремляется к Нему в той мере, в какой она, озаренная Божественным светом, познает Бога и в какой она, воспламененная Божественным теплом, приемлется Им. В результате этого душа превращается в храм Бога, если воспользоваться словами пифагорейца Ксуфа, который утверждает, что храм Бога нерушим» (*ит.*). — *Ibid.* Vol. 8. P. 239.

- 3) intellectus — разум,
- 4) animus — дух.

Несколько моментов в преобразованиях, проведенных ноланцем, особенно примечательны.

1. Прежде всего обращает на себя внимание решительное стремление Бруно продолжить традицию преодоления границы — предела, устанавливаемого дуализмом Платона: иронические выпады против знаменитого образа «пещеры» («cavezza») буквально рассыпаны по текстам Бруно. С этим, видимо, связано и очевидное преобладание образа-мотива полета, много позднее подхваченного Ницше и унаследованного творчеством символистов, ориентированных на концепцию восхождения, а также философами близкого им круга³⁵.

2. Пересматривая концепцию Фичино с учетом поправки Агриппы, Бруно трансформирует любовь, как она понималась у Фичино (преимущественно в неоплатонической традиции), в любовь к всеединству (Unomnia), акцентируя при этом принцип равнопризнания как взаимодействия микрокосма с макрокосмом. Пожалуй, ближе всего к этому пониманию, несмотря на терминологическое различие, Ницшево: «Я люблю тебя, Вечность!» («Ich liebe dich, Ewigkeit!»).

3. Уже само именование ступеней подсказывает, что у Бруно речь пойдет не о разных породах людей, что Шеллингу было подсказано гностицизмом, а о разных состояниях, модусах бытия и его антропологических проявлениях, высшим из которых оказывается уровень духа, духовности (animus) с его главной манифестацией — «gli egoici furori». В устах Тансилло, одного из главных протагонистов мениппей «О героическом энтузиазме»³⁶, эта мысль формулируется так:

³⁵ Ср., в частности, книгу Н. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916), замысел которой вызревал в спорах на Башне Вяч. Иванова, а основной текст писался во Флоренции.

³⁶ Я осмелилась именовать жанровую форму этого творения мениппей — в бахтинском смысле, так как вижу в нем характерное для Бруно, особенно для его итальянских диалогов, проявление этого жанра: философские идеи преподносятся здесь зачастую в карнавализованной форме, стихи-сонеты, то свои, то ноланского поэта Тансилло, перемежаются с прозой-комментариями и диалогами, включающими все возможные языковые регистры. В целом же десять частей творения представляют собой карнавализованный путь посвящения в ноланскую философию с ее центральным учением о героическом энтузиазме. Уместно будет заметить здесь, что на мениппейность итальянских диалогов Бруно обратил внимание и М. Бахтин, см. его запись: *Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М., 1997. С. 108.*

...per sentimento della propria nobilta', ripigliano la propria e divina forma: come il furioso eroico inalzandosi per la conceputa specie della divina belta' e bontade, con l'ali de l'intelletto e voluntade intellettiva s'inalza alla divinitade lasciando la forma de soggetto piu' basso. E pero' disse: «Da soggetto piu' vil dovegno un Dio, Mi cangio in Dio da cosa inferiore»³⁷.

На русский язык выражение «gli eroici furori / il furioso eroico» обычно переводится как «героический энтузиазм» или «героический восторг». Карсавин в своей замечательной монографии о Бруно (Берлин, 1923) обратил внимание на то, что слово «энтузиазм» в этом случае нужно понимать в античном смысле, как одержимость особым духом. Надо заметить, что и в Герметическом Корпусе идея одержимости особым духом и экстаза как выхождения за пределы уединенного сознания, выхождения «из себя», присутствует в качестве начала трансформации (не потому ли и Андрей Белый усиленно обыгрывает это выражение, в частности в «Петербурге»?).

Следует добавить также, что определение «героический» в словосочетании «героический энтузиазм» тоже предпочтительно понимать в традиции греческой архаики, где герой трактовался как посредник между богами и людьми. Это предположение поддерживается набором других определений, с помощью которых Бруно описывал это особое состояние и на которые обращает внимание тот же Карсавин, предлагая следующие переводы: «героическая ярость», «платонический экстаз» («rapto platonico»), «героический пафос», «героические усилия» и, наконец, «сверхчеловеческое вдохновение» («un'ispirazione sovumana»). Обратим внимание: речь идет не о сверхчеловеке, как позже у Гете и Ницше, а о состоянии человеческого духа. Другими словами: хотя в качестве задачи и полагается такое духовное восхождение к всеединству, которое трансформирует человеческое существо в богоподобного мага, — речь идет, в конечном итоге, не об особом человеке (сверхчеловеке), а об особых состояниях и качествах духа, т. е. о воз-

³⁷ Bruno G. Dialoghi filosofici italiani. Milano, 2000. P. 818. («...Движимые чувством собственного благородства, они вновь принимают собственную и божественную форму, равно как и героический энтузиаст, который, поднимаясь при помощи восприятия вида божественной красоты и доброты на крыльях ума и сознательной воли, возвышается до божества, покидая форму более низкого существа. Поэтому и сказано, что из субъекта более низкого я делаюсь богом, меня любовь преобразует в бога из низшей вещи». — Бруно Дж. О героическом энтузиазме / Пер. Я. Емельянова. Киев, 1996. С. 85.)

можных антропологических характеристиках, присущих людям, правда, в разной мере:

T a n s i l l o: <...> basta che in questo et altro stato gli sia presente la divina bellezza per quanto s'estende l'orizzonte della vista sua.

C i c a d a: Ma de gli uomini non tutti possono giungere a quello dove può arrivar uno o doi.

T a n s i l l o: Basta che tutti corrano; assai e' ch'ognun faccia il sue possibile; perche' l'eroico ingegno si contenta piu' tosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese...³⁸

Любопытно, что Андрей Белый интерпретирует сверхчеловека Ницше как бы сквозь призму концепции Бруно: «Сомнительно видеть в биологической личности сверхчеловека <...>. Скорее это — принцип, слово, логос или норма развития...»³⁹. Близка к этому и формулировка Вяч. Иванова: «Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное»⁴⁰. Примечательно, наконец, что П. Д. Успенский уже непосредственно связывает Ницшеву идею сверхчеловека с герметической концепцией мага: «...большую роль играет идея сверхчеловека во всех параллельных символических системах „герметической философии“, во всем „западном оккультизме“ и масонских учениях. Вся „магия“ основана на идее возможности *превратить* (курсив мой. — Л. С.) человека в „мага“ или сверхчеловека»⁴¹. Наконец, уместно вспомнить и комментарий Андрея Белого к его схеме-пирамиде восхождений:

Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу; все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызы-

³⁸ Ibid. P. 815. («Т а н с и л л о: <...> достаточно, чтобы божественная красота представилась ему в том или ином состоянии, соответственно тому, как расширился горизонт его зрения.

Ч и к а д а: Но не все могут достигнуть того, чего могут достигнуть один-два человека.

Т а н с и л л о: Достаточно, чтобы стремились все; достаточно, чтобы всякий делал это в меру своих возможностей, потому что героический дух довольствуется скорее достойным падением или честной неудачей в том высоком предприятии, в котором выражается благородство его духа, чем успехом и совершенством в делах менее благородных и низких». — Бруно Дж. О героическом энтузиазме. С. 82—83.)

³⁹ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 182.

⁴⁰ Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 837.

⁴¹ Успенский П. Внутренний круг. СПб., 1913. С. 59.

вается к жизни в Символе. Теперь, как Маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается право — познанию быть познанием, возвращается право творчеству быть творчеством. Мертвая пирамида становится живой; знание жизни, умение воскресить носит в себе Посвященный в третью ступень⁴².

Следует подчеркнуть еще раз: выстраивая концепцию «героического энтузиазма», возводящего человека до уровня мага, Бруно акцентировал возможность для человека достичь особого модуса бытия с его обращенностью к всеединству (*Utopnia*), к Вечности — как общую основу антропологической характеристики (так он сумел взглянуть и на собственную смерть).

Вводя категорию «героического энтузиазма» в качестве фундамента ноланской философии, как теоретического и практического основания мышления и жизни, Бруно полемизировал сразу с несколькими теоретическими установками.

1. В качестве характеристики особого состояния духа (а не только сознания) категория «героического энтузиазма» противопоставлялась установке на рационализм всех тех, по слову ноланца, университетских педантов, с которыми он сражался в дискуссиях, настойчиво затевавшихся им в самых прославленных университетах Италии, Франции, Англии, Германии. В этом отношении Бруно явился предшественником всех тех, кто выступал против тенденций крайнего рационализма, будь то примитивизированное картезианство XIX в., будь то неокантианцы XX в. Этим обусловлена и настойчивая ориентация ноланской философии на образное, а не понятийное мышление (что будет характерно для всей последующей антирационалистической традиции).

2. С другой стороны, категория «героического энтузиазма» отличалась от понимания восхождения как платонического эроса, пусть даже в Дантовой трансформации. (Частично этим был обусловлен бунт Бруно против петраркизма.) Восхождение, по Бруно, — это любовь к вечности и прежде всего — тот путь овладения магией, на котором достигается высшее счастье — трансформация человека в Бога («*De gli eroici furori*»)⁴³. Задача формулируется в полном согласии с текстом «Поймандра»: «Такое конечное благо для обладающих гнозисом — стать Богом»⁴⁴.

⁴² *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 112—113.

⁴³ *Bruno G. Dialoghi filosofici italiani*. P. 817—818.

⁴⁴ *Мид Дж. Р. С. Трижды Величайший Гермес*. С. 20.

3. Понятие «героического энтузиазма» включало в себя и переацентрировку в понимании Духа, утверждаемом опять-таки в согласии с герметической концепцией. Вспомним из «Асклепия»: «Бог — не Дух, но причина существования Духа»⁴⁵. С этим связана «ариано-унитариятская» — если можно так именовать ее — позиция Бруно, обусловившая его критику всех известных ему течений христианства и проявившаяся в форме своего рода «мистического анархизма». Я намеренно использую это выражение, усматривая сходство между формулами «мистического анархизма», как они сложились у Вяч. Иванова (в отличие от Чулкова)⁴⁶, и характеристикой «героического энтузиазма» ноланской философии в книге Карсавина о Бруно: «На вершинах любви-познания обнаруживается безмерная энергия индивидуальности, утверждающей себя в приятии тварного единства и ощущения единства своего с Абсолютным»⁴⁷. Характеристика Карсавина, кстати, отчетливо дает понять, что в случае Бруно не может идти речь ни об атеизме, ни о пантеизме. Речь идет о перемещении акцента на человека, на антропологическое качество, обусловленное, однако, Абсолютом. Как ни покажется странным, этим поиском равновесия между теонимией и автономией было обусловлено, в частности, и обращение к Древнему Египту, в религиозных ритуалах которого (явно мифологизированных герметической традицией) Бруно видел незамутненный источник истинной религиозности. Вполне реальным было для Бруно утверждение «Асклепия»: «Египет есть отображение Неба, или, что еще истиннее, — перенесение и нисхождение всего того, что есть в подчинении или проявлении на Небесах...»⁴⁸ Выражением истинной связи религии Древнего Египта с небом Бруно считал действенность в нем «глубокой магии» как опоры на «посредничество определенных вещей природы, в коих до известной степени была скрыта божественность и через которые она могла и хотела проявиться и сообщать себя <...>. <...> египетское богослужение не было пустым вымыслом, но живым голосом, доходившим до самых ушей богов»⁴⁹. Следует подчеркнуть, что но-

⁴⁵ Там же. С. 5.

⁴⁶ Ср.: «...мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности», являясь «свободным самоутверждением сверхличной воли в индивидууме» (*Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 89*).

⁴⁷ *Карсавин Л. П. Джордано Бруно. Берлин, 1923. С. 240.*

⁴⁸ *Мид Дж. Р. С. Трижды Величайший Гермес. С. 251.*

⁴⁹ *Бруно Дж. Изгнание торжествующего зверя. С. 214.*

ланово понимание магии (а следовательно, и задач мага) было в высшей степени нетривиально. Прежде всего Бруно указывал на то, что, по его уразумению, понятие «маг» охватывает десять различных смыслов, включая и подразумеваемое в «Молоте ведьм», но в самом общем, специально не оговоренном смысле, согласно Бруно, «„magus“ significa uomo sapiente, dotato di capacita' operativa»⁵⁰. Соответственно сказанному, Бруно различал три группы и десять типов магии, в число которых входила и «транснатуральная, или метафизическая, магия древних времен» — теургия⁵¹. Непосредственному описанию своего понимания магии Бруно посвятил немало работ, среди которых особенно значительны «De rerum principiis, elementis et causis», «De magia mathematica», «De magia», «Theses de Magia», «De vinculis in genere». Обобщая смысл поиска Бруно вокруг понятия магии, можно заключить, что он был направлен — в продолжение его полемики с разного типа «обездушивающим формализмом» «грамматиков», «перипатетиков», «математиков» и т. п. — на построение методологий такого единства знания-умения, владея которым люди в самом деле смогут стать «соратниками» деятельной природы⁵². И, кажется, фундаментальной основой этого сотрудничества Бруно представлялось осознание всеобщей одухотворенности универсума⁵³. Сущностная взаимосвязанность градации «вещей» («scala degli enti») с градацией духовной («scala dell'anima del mondo») требует от «мага» истинного чувства диалектики: «Глубокая магия состоит в том, чтобы уметь, найдя точку соприкосновения, вывести одну крайность из другой»⁵⁴. Умение же это обусловлено, согласно Бруно, живостью памяти о высшей реальности: «Диалектика, как Цирцея, дочь солнца, обладает магической силой в таинственной своей связи с памятью о Реальности — Мнемозине»⁵⁵. Для овладения так понимаемой магией «необходимы та мудрость и суждение, то искусство, деятельность и пользование духовным светом,

⁵⁰ «...„magus“ означает мудрого человека, одаренного способностью к действию» (ит.) — Bruno G. De magia. De vinculis in genere. Pordenone, 1988. P. 11.

⁵¹ Ibid. P. 6—7.

⁵² Bruno I. De monade // Iordani Bruni Nolani Opera latine conscripta. Napoli; Firenze, 1879—1891. Vol. I. P. 333.

⁵³ См. тезисы XI и XV в «Theses de Magia».

⁵⁴ Бруно Дж. Изгнание торжествующего зверя. С. 260.

⁵⁵ Бруно Дж. Песнь Цирцеи. Цит. по пер. В. Шамова в кн.: Шамова В. Священная книга Тота. Великие Арканы Таро. Абсолютные Начала Синтетической Философии Эзотеризма. М., 1916. С. 29.

каковые духовное солнце открывает миру в иные времена больше, в иные — меньше. Вот этот обряд и называется *Магией*: и поскольку занимается сверхъестественными началами, она — божественна, а поскольку — наблюдением природы, доискиваясь ее тайн, она — естественна, серединной и математической называется; поскольку исследует силы и способности души, что все находится в кругозоре телесного и духовного: духовного и умственного»⁵⁶.

Последнее размышление Бруно основано на герметических текстах: завершится оно почти дословной цитатой из «Асклепия». На преданиях, сообщаемых герметическими текстами, покоятся и выводы Бруно о религиозной обоснованности и действенности магии в Древнем Египте. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить известные пассажи из «Асклепия», симптоматичным образом указывающие на связь с религией — искусства:

...так как наши ранние предки <...> не имели разумной веры в богов, они случайно натолкнулись на искусство, с помощью которого создали богов. <...>

...то из небесной природы (сущности богов), что привлечено вниз, в образы, посредством священных ритуалов и практик, может быть наделено способностью с радостью выносить сущность человечества и пребывать с ним долгое время <...>. Небесные боги обитают в высотах Небесных, каждый заполняя тот ряд, который ему достался, тогда как эти наши боги <...> действуют как союзники человека, как если бы были нашими родственниками или друзьями⁵⁷.

На основе этой герметической концепции искусства привлечения помощи «небесной природы» «посредством ритуалов и практик» Фичино создал свое учение о возможной роли талисманов. Правда, при этом он опирался — как об этом свидетельствует его трактат «О стяжании жизни с небес» — на Плотина, комментарием к которому он назвал это свое сочинение. У Плотина можно найти следующее рассуждение:

Я полагаю, что те древние мудрецы, которые пытались обеспечить присутствие божественных существ, воздвигая святилища и статуи, выказали понимание природы мира, они постигли, что хотя эта Душа (мира)

⁵⁶ Бруно Дж. Изгнание торжествующего зверя. С. 217—218.

⁵⁷ Мид Дж. Р. С. Трижды Величайший Гермес. С. 271, 273.

ощутима везде, но ее присутствие будет обеспечено с большей надежностью, если изготовить соответствующее вместилище, некое место, особо пригодное для приятия какой-то ее части или фазы, нечто, воспроизводящее ее и служащее как бы зеркалом для уловления ее образа⁵⁸.

Согласно выводу Д. П. Уокера, принятому Ф. Иейтс, в трактате «О стяжании жизни с небес» Фичино предельно совмещает Плотина с Гермесом Трисмегистом (которого зовет Меркурием) и приходит к следующему заключению, которое является основой его христианского неоплатонизма:

Как только какая-либо <часть> материи оказывается перед вещами высшими, она немедленно подвергается вышнему влиянию <...> подобно тому как зеркало отражает лицо или Эхо — звук голоса. <...> ...повторя Меркурия, Плотин <...> говорит, что древние жрецы, или Маги, вводили в свои статуи и святилища нечто божественное и чудное. Он (Плотин) полагает, что при этом они вводили не отдельных от материи духов (то есть демонов), а *mundana numina* [божества космоса] <...>. Сперва я полагал, разделяя мнение блаженного Фомы Аквинского, что они не могли делать говорящие статуи с помощью одного только влияния светил, а прибегали к демонам <...>. Меркурий говорит, что жрецы извлекали из природы космоса определенные силы и смешивали их. Плотин следует ему и полагает, что в мировой душе все удобосочетаемо, поскольку она порождает и движет формы природных вещей посредством неких порождающих причин, пропитанных ее божественностью⁵⁹.

Как известно, Бруно знал труд Фичино «О стяжании жизни с небес» досконально и охотно излагал его. Именно с этим связан был известный инцидент в Оксфорде, навсегда подорвавший авторитет этого университета в глазах многих⁶⁰. Опираясь на Фичино и сочетая Фичиново понимание магии с проблемой памяти, искусству которой он обучал многих, Бруно, в сущности, просто-напросто расширил их горизонты: состояние «героического энтузиазма», потенциально доступное человеку как таковому, делало принципиально доступными и эти особые качества.

Вводя категорию героического энтузиазма в качестве антропологически акцентированной, Бруно, в сущности, вводил в ев-

⁵⁸ Цит. по: *Иейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 62.

⁵⁹ Там же. С. 64.

⁶⁰ См. об этом там же, с. 189—191.

ропейское сознание новую шкалу ценностей. Если в эпоху архаики и крестовых походов высшей ценностью была воинская доблесть, воспевавшаяся в эпосе, если Данте и его круг утвердили в качестве новой ценности «любовь, что движет солнце и другие светила», понятие восхождения в «героическом энтузиазме» акцентировало особую магически-творческую форму активной связи личности с одухотворенным всеединством (Упоmnia), Мировой Душой — в качестве теоретического и практического основания мышления и жизни.

И именно этот акцент отличает позицию Бруно от позиции Шеллинга, который тоже утвердил акт духовного восхождения, но с двумя ограничениями:

- 1) ограничение философской и эстетической деятельностью,
- 2) ограничение доступностью этого акта лишь особо одаренным людям — гениям.

При всей весомости духовного аристократизма в концепциях Бруно, его акцент на «героическом энтузиазме» как именно антропологическом качестве ввел совершенно новые измерения в понимание места человека в макрокосме. Не потому ли Карсавин в своей книге о Бруно, опубликованной в период наступления тотальной бездуховности, написал:

Если правда, что мы стоим на рубеже новой эпохи, нового тысячелетия — оговорюсь, оно при всей своей значительности не приблизит нас ни на шаг к «прогрессу», ибо идея прогресса исчезнет вместе с породившим ее настоящим, — если правда, что мы должны строить новое мирозерцание, которое уже намечается как возвращение к истинной метафизике, к религии, к Божеству, нам теперь тем ценнее философия и жизнь Бруно⁶¹.

Схемы Вяч. Иванова свидетельствуют, что, согласно его концепции, экстаз, овладевающий художником, позволяет его духу совершить — в разной степени — подъем «в <...> область сверхчувственного сознания»⁶². Это положение демонстрирует близость представления Вяч. Иванова к Шеллингу. Вместе с тем очевидны и моменты существенных различий:

- 1) В концепции Вяч. Иванова пределы действенности искусства необыкновенно расширяются за счет символистского понимания восприятия художественного произведения как *со-общения*

⁶¹ Карсавин Л. П. Джордано Бруно. С. 274.

⁶² Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 629.

и, следовательно, *со-творчества* как посильного душевно-духовного воспроизведения творческого акта, что значит и посильного восхождения «в область сверхчувственного сознания» тех, кто воспринимает творение искусства (ср.: «Поэзия есть сообщение жидущей формы через посредство созижденной. Это поистине сообщение, т. е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только жидет вторую, но при ее посредстве *пробуждает и в чужой душе аналогичное созидательное* (курсив мой. — Л. С.) движение»⁶³. Исходя из этого положения, Вяч. Иванов не устает утверждать, что «искусство служит к тому, поскольку оно истинное искусство, чтобы *возводить* (курсив мой. — Л. С.) <...> его право воспринимающих — от реального к реальнейшему»⁶⁴.

2) С этим связана проблема соотношений эстетической и литургической коммуникаций, акцентированная о. П. Флоренским, а также широкое понимание религиозных оснований искусства, характерное для эстетики Вяч. Иванова. Не следует забывать, что — особенно в 1910-е гг. — Вяч. Иванов, описывая истоки христианского мышления, сосредоточивал внимание на орфизме и религиозных установках Древнего Египта, интерпретировавшихся им сквозь призму герметических преданий. Последнее, впрочем, проявлялось также в творчестве других символистов⁶⁵.

3) Необыкновенно важен особенно выделяемый Вяч. Ивановым акт нисхождения: недаром это понятие было вынесено Вяч. Ивановым в название ранней статьи, трактовавшей его. Примечательно, что именно в связи с этим понятием Вяч. Иванов подчеркивает отличие анализируемого им процесса от описываемого Платоном: «В моменте нисхождения <...> сказывается по преимуществу эротическая природа творчества: не в Платоновом смысле — ибо Платонов эрос есть эрос восхождения и сын Голода, но в божественно-творческом смысле, Дионисовом или Зевсовом...»⁶⁶ Примечательно, что свою идею нисхождения Вяч. Иванов маркирует именем Ницше, цитируя его Заратустру («Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare, Schönheit heisse ich dieses Herabkommen»⁶⁷) и напоминая вместе с тем, что, собственно, все

⁶³ *Иванов Вяч.* Мысли о поэзии // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 668.

⁶⁴ *Иванов Вяч.* О границах искусства. С. 638.

⁶⁵ См. статью «„Орфей растерзанный“ и наследие орфизма» в наст. кн.

⁶⁶ *Иванов Вяч.* О границах искусства. С. 640.

⁶⁷ «Когда сила милостиво нисходит в видимое, красотой называю я такое нисхождение» (нем.). — *Иванов Вяч.* О нисхождении. С. 30.

это творение Ницше открывается рассказом о нисхождении Заратустры⁶⁸. И не менее примечательно, что, характеризуя прообразы будущих творений, возникающие в сознании художника в ходе нисхождения из «пластической туманности» зоны «пустыни», Вяч. Иванов оперирует понятиями-образами, активными в герметических текстах и активизированными в работах Джордано Бруно в качестве отличительных признаков древнеегипетской религии:

Творимые художником «фантазмы», или теневые «идолы», как сказали бы древние, — не имеют ничего общего с порождениями производной мечтательности: *им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменовательны для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли как ближайшая к ней проекция ее душевности в идеальном мире.* Эти вызываемые художественными чарами видения суть аполлинийские видения, которыми разрешается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих признаков есть момент собственно мифотворческий...⁶⁹

В этот момент выявляется, что «действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семени Духа при посредстве художественного гения»⁷⁰.

4) Так формулируется принципиально важная в эстетике младших символистов проблема теургии «как религиозного устройства жизни», а также жизнетворчества, понимаемого в качестве аналога художественному творчеству. Должно ли признать, задается вопросом Вяч. Иванов, что художественное творчество в своем «правом» осуществлении уже теургично, ибо преобразует мир? И ответ его: «признать это можно лишь в <...> ограниченном и относительном смысле», даже если речь идет об искусстве, которое ведет «a realia ad realia», т. е. о символическом искусстве.

Ибо, хотя всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины и постольку уже реальность и реальная жизнь, все

⁶⁸ Отдельная проблема — степень соотносимости идеи Ницше с ноланской философией.

⁶⁹ *Иванов Вяч.* О границах искусства. С. 644.

⁷⁰ Там же. С. 646.

же он реальность низшего порядка, бытийственная лишь в связи символов, условно-онтологическая по отношению к низшему и мэоническая в сравнении с высшим <...>. Символ есть жизнь посредствующая и опосредствованная, не форма, которая содержит, но форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений⁷¹.

Таким образом, человеческий гений «хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический». Но значит ли это, что проблема теургии снимается как абсолютно ложная? Нет, поскольку

...вещество <...> делает больше, чем так называемый «творец» и «поэт»: оно не символически или гадательно, но прямо или на деле являет свою волю последовать за духом по тайным путям его, и более святости в мраморе или стихии слова и во всякой плоти всякого искусства, нежели в человеческом духе, символически оживляющем в создании искусства эту видимую для глаза или звучащую для уха плоть <...>. Люди чтят в этих созданиях иконы божественных сущностей — кумиры божеств, и каждую минуту готовы поклониться им, уже как идолам, а потом забывают и о том, что они идолы, и начинают ценить в них только отвлеченную форму. Тогда начинается эстетизм, т. е. обездушение красоты <...>. Душа Мира тоскует в обезбоженном мраморе...⁷²

Таково представленное Вяч. Ивановым описание проблемы теургии и «обследование „заповедного предела“, которое отмечает теургическую между творчества»⁷³. Основная задача художника, согласно этому «обследованию», состоит в обязанности не сводить творчества к эстетизму, не забывать, «что материя уже жива», и не замышлять над ней насилия, «обращая ее нежнейшую темную жизнь в медиум чуждого оживления». Итак, теургический «переход»-трансценс определяется как

...непосредственная помощь духа потенциально живой природе для достижения ею актуального бытия. И стремление к этому чуду в искусстве есть стремление правое, а выход искусства в эту сферу есть <...> выход желанный <...> художник должен восходить до непосредственной встре-

⁷¹ *Иванов Вяч.* О границах искусства. С. 646—647.

⁷² Там же. С. 648—649.

⁷³ Там же. С. 648.

чи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия. Другими словами, каждый удар его резца или кисти должен быть такой встречей, — направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку⁷⁴.

Это отличает «теургическое томление» художника как от эстетизма, так и от современных поисков магизма.

Такова концепция Вяч. Иванова касательно теургических задач искусства и такова его программа касательно его религиозных оснований. Очевидно, что понятие религиозных оснований здесь оформлено очень широко и включает в себя базовые концепты герметизма, подхваченные идеями «магов» Ренессанса и, в частности, цитировавшимися работами Фичино и Бруно. Показательно, что сквозь призму тех же концептов, но в еще более акцентированной форме Вяч. Иванов рассматривает трагизм Скрябина. Корни трагизма Скрябина, — подчеркивает Вяч. Иванов, — в том, что

...его художническая воля была героична и его героизм утверждал себя в художнике <...>. Отсюда вытекало непрестанное преодоление художником самого себя в искусстве и через искусство как содержание героического подвига. И этот героический подвиг наполняет жизнь, которая естественно кончается трагической катастрофой. Неизбежны трагические тризны героев на ближайших подступах к порогам теургического царства <...>. В силу вышесказанного, Скрябин должен был проходить на своем художническом пути те стадии, который проходит, по учению мистиков, посвящаемый на пути своего духовного возрастания. Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первую ступень постижения миров иных служит «имагинация», второю — «инспирация», за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется «интуицией» <...>, переход на третью ступень таинственно связан с существенным изменением тела и подвергает тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному⁷⁵.

Изложив таким образом «стародавнее предание» о трех ступенях «постижения миров иных», припомнившееся и Андрею Бе-

⁷⁴ Там же. С. 649—650.

⁷⁵ *Иванов Вяч.* Взгляд Скрябина на искусство // *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3.* С. 184—185.

лому в его работе «О смысле познания»⁷⁶ и включаемое Р. Штейнером в его антропософские лекции, Вяч. Иванов непосредственно связал его содержание с ближайшими задачами теургии⁷⁷, которую базировал, в свою очередь, на соборности: «...теургическая задача отныне — всеобщее воссоединение. Отсюда — соборность как основа теургического действия»⁷⁸.

В размышлении Вяч. Иванова о пути Скрябина особенно отчетливо выразилась его эстетическая теория, акцентирующая в качестве задач и границ искусства восхождение к всеединству и «теургический постулат»⁷⁹. Это подчеркнуто и составными элементами схемы, вплоть до обозначения «артефакта» гексаграммой — в наше время упрощенно понимаемым древнейшим знаком-ознаменованием успешной деятельности мага-теурга. Обратим внимание и на то, что в схеме, сопоставляющей разные типы творчества (см. рис. 2), выразительно представлено не только различие в степени восхождения (высшая точка интуитивного постижения высших реальностей указывает на «Божественную комедию» Данте), но и различие в «аполлинических снах» художников, помеченных знаками солнца (творчество «субъективистическое»), сияющего солнца (типы высокого символизма) и солнца трижды величайшего («Божественная комедия» Данте). Кстати, Бруно тоже указывал на различия в энтузиастических «напряжениях» («*contrazioni*»): в одних оно проявляется как «достоинство осла, везущего святое причастие», в других — само «достоинство священного предмета»⁸⁰. Разумеется, стиль Бруно и в этом случае, как и почти всегда, отличается карнавализованность, но это отличие не отменяет сходства в главном, а именно: нельзя не заметить, что три опорных компонента представления Вяч. Иванова об эстетической коммуникации (всеединство, восхождение и теургия), — как и множество ее производных деталей, от фиксации ступеней восхождения вплоть до апелляции к знаку гексаграммы, — являются опорными компонентами ноланова учения о героическом энтузиазме.

⁷⁶ См. статью «Между Богом и грамматикой...» на с. 264—282 наст. кн.

⁷⁷ Отметим мимоходом, что изложенная Вяч. Ивановым «схема внутреннего закона» самому Скрябину не была известна (см.: *Иванов Вяч. Взгляд Скрябина на искусство*. С. 186).

⁷⁸ Там же. С. 187.

⁷⁹ Там же. С. 182.

⁸⁰ *Bruno G. De gli eroici furori* // Bruno G. *Dialoghi filosofici italiani*. P. 806.

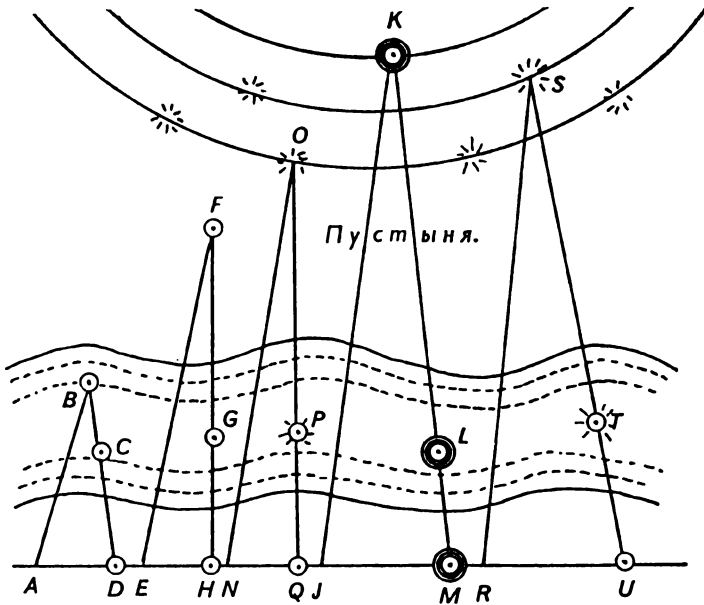


Рис. 2.

ABCD — творчество субъективистическое.
 EFGH — реалистическое искусство (Флобер).
 JKLM — творчество Данта.
 NOPQ и RSTU — типы высокого символизма.
 В — точка субъективистической зеркальности.
 F — точка трансцендентного созерцания преодолеваемой действительности.
 O, S, K — точки интуитивного постижения высших реальностей.
 C, G, P, L, T — точки аполлинийского созерцания апогеев восхождения, «сны» художника.
 D, H, Q, M, U — точки художественного воплощения (так, M — «Божественная комедия»).

Но это значит, что, ориентируясь на шеллингианские и Новалисовы установки, акцентируемые со времен Жирмунского под размывающим смыслом именованном немецкого романтизма, Вяч. Иванов и его окружение, разрабатывая в деталях эти установки, двигались — разумеется, в разной мере — к главному источнику специфических идей немецкого романтизма — к итальянскому Ренессансу XV—XVI вв., в его модификациях, ориентированных на герметизм, и, кажется, в наибольшей мере — к Бруно.

Остается проблемой: было ли это осознаваемым выбором, переориентацией касательно источников или результатом есте-

ственной филиации идей при попытке возвратиться к тому моменту равновесия принципов теонии и автономии, после которого равновесие было нарушено и начался процесс, в кругах русского символизма обсуждавшийся как кризис гуманизма? И в какой степени концепт Бруно мог осознаваться символистами, и в частности Вяч. Ивановым, в качестве отправного момента для построения новой, истинной метафизики, как он был осознан Карсавиным?

Немаловажно, конечно, что Вл. Соловьев в «Оправдании добра», указывая на всемирное значение итальянской культуры, выделил среди итальянских мыслителей Джордано Бруно в качестве того, чьи идеи возбудили «философскую мысль и в Англии, и в Германии»⁸¹, а в «Смысле любви», полемизируя с современными ему материалистами и отослав к Ньютону, изложил ноланскую, в сущности, концепцию всеединства (Unomnia):

...идеальное всеединство осуществляется духовно-телесным образом в мировом теле посредством света и других сродных явлений (электричество, магнетизм, теплота), которых характер находится в таком явном контрасте со свойствами непроницаемого и косного вещества, что и материалистическая наука принуждена очевидностью признать здесь особого рода полувещественную субстанцию, которую она называет эфиром. Это есть материя невесомая, препроницаемая и всепроницающая, — одним словом, *вещество невещественное* <...>. Совершенное всеединство, по самому понятию своему, требует полного равновесия, равноценности и равноправности между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным⁸².

Надеюсь, стоило привести столь обширную цитату из, пожалуй, наиболее читаемого в кругу символистов творения Вл. Соловьева, чтобы убедиться, в какой степени им была усвоена фундаментальная идея ноланской философии, даже в случае, если она была воспринята не непосредственно из текстов Бруно, а через «тексты-посредники».

Во многих других случаях можно видеть, что если и не учение, то жизненный подвиг ноланца в России начала XX в. привлекал внимание многих. Так, юный Хлебников сотворил героически романтизированный портрет ноланца в день его огненной

⁸¹ Соловьев В. С. Собр. соч. Т. 8. СПб., 1913. С. 320.

⁸² Там же. Т. 7. С. 54—55.

смерти, завершив свое описание словами о том, что его герою «вдруг стало ощутительно дорого то, что он принадлежал к тому же человеческому виду, как и Бруно... И еще раз он прошептал: „Джордано Бруно, ты прекрасен“»⁸³. Слова звучат — даже для раннего Хлебникова — слишком патетично, но все встанет на место, если мы обратим внимание на то, что они написаны как бы в пандак к обороту «*decus generis humani*», завершающему эпитафию на могиле Ньютона, о котором идет речь в предшествующих двух фрагментах. Таким образом запись Хлебникова как бы уравнивает великие имена англичанина и итальянца, примыкая тем самым к довольно устойчивой традиции сближения этих имен (ей настойчиво следовал и Андрей Белый). Из хлебниковского описания не видно, насколько ему были знакомы идеи Бруно, и портрет «итальянца-мученика» нарисован им романтически-условно, соответственно общерусскому представлению о красивом итальянце: «прекрасный лоб и красиво очерченные глаза», «прекрасные темно-карие глаза», «мягкие шелковистые кудри» (все это — при том, что реальных данных ни о портрете Бруно, ни о многих элементарных деталях его биографии, например о дне рождения, история не сохранила). Но, как показала С. Старкина, публикатор и комментатор текста, Хлебникову была известна статья Вл. Соловьева «Жизненная драма Платона», в которой русский философ предлагает свою концепцию восхождения — «благородной неустойчивости» — как стремления человека становиться выше себя самого⁸⁴.

В 1906 г. И. Бунин написал стихотворение «Джордано Бруно», где тоже воспроизвел день на *capro dei Fiogi*, но его передача внутреннего монолога ноланца свидетельствует, что ему были памятны наиболее известные концепты и изречения создателя учения о «героическом энтузиазме». Чтобы обратиться к собственно

⁸³ Хлебников В. Еня Воейков // Вестник общества Велимира Хлебникова. М., 1996. С. 21.

⁸⁴ Вестник общества Велимира Хлебникова. С. 9. Хлебникову могли быть известны и другие работы, напоминающие о дне 17 февраля 1600 г. на *Capro dei Fiogi*, см.: Веселовский А. Н. Джордано Бруно: Биографический очерк // Вестник Европы. 1871. Декабрь; Грот Р. Джордано Бруно и пантеизм. Одесса, 1885; Джордано Бруно: Две публичные лекции профессоров Университета Св. Владимира: И. В. Лучицкого (21 апреля) и А. А. Козлова (28 апреля) 1885 г. Киев, 1885 (на титульном листе надпись: «Вырученные деньги пойдут на памятник Д. Бруно»); Антоновский Ю. Джордано Бруно. СПб., 1892; Куликов Б. П. Джордано Бруно: (Публичная лекция). Харьков, 1908.

символистскому и околосимволистскому кругу, вспомним, что в 1900 г. А. Минцлова сообщала своим корреспондентам о том, что приступает к чтению собрания сочинений Бруно на латыни⁸⁵. Андрей Белый многократно называл Бруно в числе зачинателей «нового движения» и не раз сетовал на трудночитаемость его текстов (комментариев к Раймонду Луллию), но пока не ясно, на каком языке читал он эти тексты и насколько углубленно.

С точки зрения нашей темы особенно интересно, что В. Эрн, близкий собеседник Вяч. Иванова в течение многих лет, в своей книге о жизни и учении Сковороды — мыслителя, как известно, особенно почитаемого младшими символистами, — несколько раз возвращался к идее о сопоставимости этого украинско-русского философа с Джордано Бруно — как в аспекте проявлений их философского типа («героический тип философа», к которому, наряду с названными, может быть причислен, согласно В. Эрну, только Сократ⁸⁶), так и в аспекте характера их философствования, в основе которого лежит признание «метафизического различия между Богом и миром», что не позволяет назвать их пантеистами⁸⁷, а также отталкивание от голой понятийности и возвращение серьезного значения символу. Символ в обоих случаях становится центральной категорией философствования⁸⁸, что — по справедливому выводу В. Эрна — логически вытекает из установки на антропологизм⁸⁹. Другое дело, что, согласно его мнению, «все образы Бруно вертятся на рассудочной оси <...>. Поэтому вся картинность и цветистость сочинений Бруно в существе своем риторична, т. е. метафизически лжива и неправдива. Поэтому, — считает В. Эрн, — Спиноза в сравнении с Бруно есть шаг вперед»⁹⁰. Тем не менее Эрн сопоставляет Сковороду не со Спинозой, а с Бруно, хотя преимущественно в аспекте различий, приписывая Бруно содействие именно тому общеевропейскому повороту к чистому рационализму, против которого восставала ноланская философия. Рассуждение Эрна настолько далеко от истинного понимания концепции Бруно и вместе с тем настолько показательно, что стоит его процитировать, не смущаясь объемом. Итак, Эрн утверждает, что

⁸⁵ См.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 30.

⁸⁶ См.: Эрн В. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М., 1912. С. 140.

⁸⁷ Там же. С. 262.

⁸⁸ Там же. С. 223.

⁸⁹ Там же. С. 337.

⁹⁰ Там же. С. 223.

...начиная с Д. Бруно новая европейская мысль все «внутреннее» в мировоззрении античном и средневековом выворачивает *во внешнее*. Интимную, религиозную и поэтическую бесконечность средневековых небес Д. Бруно мятежным порывом выворачивает в дурную и мертвую бесконечность мировых пространств. Цельную, божественно полную бесконечность человеческого духа рационализм новой Европы уродливо искажает в частную, раздробленную, оторванную от человека и потому внешнюю для него бесконечность одного рассудка и в конце концов одних только мертвенных и пустых рассудочных форм⁹¹.

Надеюсь, что по необходимости кратким изложением концепции Бруно в рамках данной статьи мне удалось все-таки напомнить, что фундаментальный в ноланской философии концепт Мировой Души — одухотворенного всеединства, располагающего не только чувствующей, но и разумной душой (Anima Mundi — Упоmnia), — уже сам по себе принципиально противоречит чистой рассудочности. Что же касается существа учения Бруно, оно как раз и направлялось против голого рационализма перипатетиков и эпигонов Аристотеля, каковыми он считал педантов мысли, вызывавших им на дискуссии в знаменитейших университетах мира. Трагедия Бруно заключалась в том, что европейская мысль в самом деле двигалась к торжеству рационализма и голос Бруно университетской наукой его времени услышан не был. Практически единственными современниками-последователями Бруно были — по его якобы собственным (что пока не доказано) словам — «джорданисты», в которых Ф. Иейтс склонна видеть активизаторов весьма далекого от рационализма розенкрейцерства. «В любом случае, — утверждает Ф. Иейтс, соглашаясь с Э. Гареном, — новое понимание природы влияния идей Бруно в Англии и Германии делает его ключевой фигурой для исследования импульсов, загнавших ренессансный герметизм в подполье, в рамки эзотерических обществ»⁹², и создавших базу для герметических грез розенкрейцеров⁹³. Но если Э. Гарен и Ф. Иейтс правы, уместным будет напомнить, что Вяч. Иванов, в свою очередь, считал, что Сковорода, в бытность свою в Токае, весьма многому научился у немецких розенкрейцеров, и это, если угодно, может послужить лишним доказательством в пользу правомерности со-

⁹¹ Там же. С. 336.

⁹² Иейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 389.

⁹³ Ср.: Garin E. La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Firenze, 1961. P. 146.

поставления Сковороды с Бруно, проведенного Эрном. Что же касается Эрновой интерпретации роли Бруно в европейском движении к рационализму, — возражением ей (не исключено, что вполне продуманным) может служить уже упоминавшаяся книга Карсавина, в которой Бруно представлен как выразитель исторически последнего момента равновесия между теономией и автономией, момента, к которому следует вернуться: «Его судьба и трагические противоречия его жизни и системы помогут нам опознать его бессмертную душу, „устремление Божества“, и *предостерегут от пренебрежения миром в поисках Единого* (курсив мой. — Л. С.)»⁹⁴.

С точки зрения нашей темы немаловажно, что В. Эрн вводит в контекст своих размышлений и творчество Вяч. Иванова, последовательно акцентируя довозрожденческие истоки его символизма: «В эстетико-философских статьях Вяч. Иванова этот исконный символизм находит достойного теоретика и ставится в связь с реалистическим, существенным символизмом Средних веков (Данте) и с мистическим символизмом древнегреческого мифа»⁹⁵. С этим положением нельзя не согласиться, тем более что и сам Вяч. Иванов непрестанно указывает на универсальную роль Данте, в частности, и в анализируемой статье. Что же касается выдвигаемого мной тезиса о роли идей Фичино и Бруно в мире Вяч. Иванова, — защита его несравненно проблематичнее, поскольку, хотя Вяч. Иванов и ссылается на «метафизиков эпохи Возрождения» (см. его статью «Forma formans e forma formata»), — их имена в его текстах практически не фигурируют. И это при том, что, как я пыталась показать, постановка и акцентировка проблем сходна иногда и в деталях. Является ли этот факт еще одной манифестацией стратегии неупоминания, свойственной Вяч. Иванову (согласно наблюдению С. Аверинцева) и обусловленной в данном случае более чем вероятным несогласием с арианством Бруно, или же согласием с весьма необоснованным мнением Эрна о роли ноланской философии в движении европейской мысли к механистическому рационализму? Или основу обнаруживаемого сходства составляют, с одной стороны, ориентация на общие источники, в частности на герметическую традицию, а с другой стороны — «посредническая роль» таких — затронутых идеями Бруно и активных в поле зрения Вяч. Иванова — мыслителей, как Гёте, Шеллинг, Вл. Соловьев и Ницше? Как бы то ни было, но теория

⁹⁴ Карсавин Л. П. Джордано Бруно. С. 274.

⁹⁵ Эрн В. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. С. 337.

Вяч. Иванова о восхождении—нисхождении, вольно или невольно вбирая в себя идеи ноланца и переориентируя их на горизонты искусства, творящего свои «гексаграммы» — эти модифицированные талисманы Фичино, которые побуждают каждого, кто вступил с ними в общение, пережить духовный путь их создателей, — подтвердила правоту Карсавина. Концепция Вяч. Иванова касательно задач искусства, оперируя доминантными образами Бруно, утверждает в художественном творчестве «познание об истинной воле Земли, о подлинной мысли вещи ее, о несказанных иначе как на языке Муз томлениях и предчувствиях Мировой Души»⁹⁶. Как известно, в этой «защите теургического постулата»⁹⁷ к Иванову были близки и Андрей Белый с его концепциями касательно магии слова, и Блок, который, также отличая эстетическую коммуникацию от литургической и прагматической, апеллировал к магии искусства. Вспомним его противопоставление путей искусства путям как кантианской философии, так и эмпиризма, характерное в целом для круга «Трудов и дней» и высказанное в связи со «Строителем Сольнесом»:

Здесь вы соприкасаетесь без усилия, здесь вы знакомитесь — не логико теоретического разума, не категорическим императивом разума практического, не внешним эмпирическим путем, но единственно внутренним путем магии искусства — с одною из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения⁹⁸.

⁹⁶ *Иванов Вяч.* О границах искусства. С. 644.

⁹⁷ *Иванов Вяч.* Взгляд Скрябина на искусство. С. 182.

⁹⁸ *Блок А.* Генрих Ибсен // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 317.

Новалис и русская мысль начала XX века (фрагмент)

Роль немецкого романтизма в оформлении отдельных положений русской мысли начала XX в. описана достаточно детально. Тем не менее в отчетливо вырисовывающейся картине существует немало пробелов. В наибольшей степени, пожалуй, это касается наследия Новалиса, долгое время остававшегося в тени внимания к братьям Шлегелям и Шеллингу — с одной стороны, к Тику и Гельдерлину — с другой. Кажется, настало время основательнее оценить значение его идей, имея в виду при этом не столько их возможное влияние на последующее развитие европейской мысли, сколько то, что они являются предвестием некоторых устойчивых концептов, подхваченных в начале XX в., но четко артикулированных лишь к его концу. Явление Новалиса настолько знаменательно и настолько превосходит глубинные тенденции подспудного движения мысли XX в. (в частности, русской), что целый ряд выдвинутых им проблем следовало бы соотнести с идеями начала этого столетия и рассмотреть в широком контексте.

К числу таких проблем прежде всего относятся размышления Новалиса о математике как

основе философских наук и его замысел «энциклопедии опозитивированных наук» в качестве единственно возможной формы выражения универсального характера знания, противопоставляемой подходу французской энциклопедии, по мнению Новалиса, дробящей мир на осколки. В связи с этими размышлениями выдвигается проблема «Новалис и Андрей Белый» (я имею в виду в первую очередь «Эмблематику смысла»), а акцент на антиномии дискретности и вместе с тем нерасчлененности стихийных оснований мира требует внимания к соответствующим установкам Н. Бугаева¹.

Семиотика Новалиса и понимание природы как сигнатуры, подлежащей расшифровке, его концепция обратимости обозначающего и обозначаемого, определяющей существо связи имени с именуемым и вытекающее отсюда учение о магически создающей силе слова — «магический идеализм», как и предпочтительное использование математического аппарата, тем более — его «моральная астрономия», представляющая собой реальную попытку разработать не механистическую, а органическую картину мира, — все это побуждает задуматься о Флоренском и вновь об Андрее Белом, но не исключает рассмотрения параллелей с философским имяславием в вариантах Вяч. Иванова, А. Лосева и его учеников.

Попытка исследовать природный мир как единый деятельно одухотворенный организм, существующий в системах последовательного воплощения форм бытия, заставляет вспомнить не только Вл. Соловьева, но и — благодаря натурфилософской конкретизации идеи — позднего Вернадского.

Наконец, требовала бы особого внимания и весьма непростая проблема памяти об ушедших и, скажем, неспиритистского общения с ними, столь весомая в наследии Новалиса (видимо, вслед за учением гернгутеров, к числу которых принадлежали его родители), а в XX в. с такими крайностями оформившаяся в движении федоровцев.

Таков, на мой взгляд, основной круг тем, обуславливающих актуальность идей Новалиса, безотносительно к возможности постановки вопроса об их влиянии. Однако в центре внимания данного фрагмента окажется — хотя бы и подспудно — именно последнее, поскольку речь в нем пойдет о Новалисе Вяч. Ивано-

¹ См.: *Dyck M. Novalis und Mathematik. University of North Carolina, 1960; Hamburger K. Novalis und Mathematik // Philosophie der Dichter. Stuttgart, 1966.*

ва, который, как на это обратил внимание М. Вахтель², оказал своими лекциями о немецком мыслителе и переложениями его поэзии решительное влияние на восприятие Новалиса русской культурой XX в. Переложений поэзии Новалиса я не касаюсь³. Я не анализирую причин и проявлений разительного сходства концепций двух поэтов касательно мира явленного как *Mitteilung* — сообщения (*со-общения* — подчеркивает Вяч. Иванов) и вытекающего из этого учения о присутствии трансцендентного в имманентном — *forma formans* и *forma formata*. Предлагаемый вниманию читателя фрагмент представляет собой комментарий к статье Вяч. Иванова о Новалисе, опубликованной в четвертом томе брюссельского издания его Собрания сочинений, но написан с учетом наброска его лекции о «Голубом цветке» и ряда других статей. Преимущественное внимание обращено на те аспекты мирозерцания Новалиса, которые Вяч. Иванов выделил в качестве несомненно родственных собственным установкам. В названной работе Вяч. Иванов сосредоточивается на тех положениях мысли Новалиса, которые, видимо, служили ориентиром на пути его собственных поисков. Другими словами: строя образ Новалиса, Вяч. Иванов создавал идеальный образ поэта-мыслителя-философа как своего рода «над-я». Образ Новалиса, возникший в работах Вяч. Иванова, символизирован и концептуализирован и потому свидетельствует об установках мысли Вяч. Иванова не меньше, чем о самом Новалисе.

Свое слово о Новалисе Вяч. Иванов оформляет как сдержанную и тем не менее отчетливую коррекцию к сложившимся до него интерпретациям Новалиса. Говоря так, я имею в виду не упоминание Вяч. Иванова о «старых историко-литературных работах», которые давали «об этом поэте и мыслителе представление узкое и ложное»⁴. Я имею в виду, прежде всего, коррективы и переакцентировки, ориентированные, главным образом, на книгу В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1913—1914).

² *Wachtel M.* Russian Symbolism and Literary Tradition. Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison, Wisconsin, 1995.

³ См. об этом: *Ibid*; *Эткинд Е.* Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicate a Vjač. Ivanov.* Firenze, 1988. Vol. 2: Testi in russo; *Силард Л.* Письмо о российских переложениях лиры Новалиса // *Nyelv, stilus, irodalom.* Budapest, 1998.

⁴ *Иванов Вяч.* О Новалисе // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 252. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

Книгу Жирмунского Вяч. Иванов назвал прекрасной, отметив в ней — в качестве главной заслуги — внимание к мистическим основам романтизма и продолжению этой традиции в символизме (IV, 254). Именно это достоинство работы Жирмунского могло побудить Вяч. Иванова к диалогу, уточняющему в целом приемлемый для него тезис. Ввести же коррективы было тем более необходимо, что Жирмунский указал на непрерывность мистической традиции от романтизма к символизму. Сочувственно процитировав соответствующие строки (IV, 253), Вяч. Иванов сформулировал целый ряд уточнений.

1. Если Жирмунский, следуя сложившейся в филологии традиции, преподносит материал творений иенских романтиков в качестве некоего смыслового единства (подкрепляя это соответствующим расположением цитат), — Вяч. Иванов подчеркивает различия между ними, отказываясь от традиционного группового описания, и особенно выделяет специфичность религиозно-философских установок Новалиса.

2. Если Жирмунский, опять-таки следуя традиции, открывает свою книгу обобщающим утверждением, что немецкие романтики выступили «как непосредственные ученики Гете»⁵, то Вяч. Иванов освещает эту проблему — в связи с Новалисом — дифференцированно. С одной стороны, он воспроизводит ставшую банальной в результате частого употребления фразу Гете об «императорстве» Новалиса (традиционно привлекаемую для подтверждения внутренней близости двух поэтов). С другой стороны, Вяч. Иванов указывает на независимость позиций юного мыслителя, отмечая: «Новалис глубоко независим, и независимость эту почувствовал с некоторою неприязненностью сам Гете» (IV, 267). Вяч. Иванов подчеркивает различие между двумя немецкими поэтами, принципиально существовавшее с точки зрения системы символизма: «Гете призывал к чистому созерцанию, Новалису нужно разрешить проблему космического действия. Гете ограничивается познанием, для Новалиса познание — акт мирового творчества. Поэзия для Гете — безвольное созерцание, как говорил Шопенгауэр, для Новалиса истинная поэзия — теургия» (IV, 264). За этим противопоставлением просматривается фундаментальная формула символизма, настойчиво противопоставляемая кантианской (и неокантианской) традиции: «Творчество выше познания». Показательно, что и Дильтей, исходя из отклика Новалиса на «Вильгельма Май-

⁵ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 7.

стера», делает вывод, что, согласно Новалису, Гете должен быть преодолен⁶.

3. Третье уточнение касается отношения системы Новалиса к философии Фихте и выходит за пределы поправок к книге Жирмунского. Речь идет о том, что в большинстве работ о Новалисе — по следам его собственных высказываний — отмечается основополагающая роль фихтеанских штудий в формировании его концепций. Принимая признание Новалиса касательно места, занимаемого в его мире идеями Фихте, Вяч. Иванов делает вместе с тем красноречивый комментарий к заметке Новалиса (написанной в мае 1797 г.) о том, что он достиг «настоящего понимания фихтевского Я». Комментарий Вяч. Иванова звучит так: «...это „настоящее понимание“ таило в себе существенное ограничение — если не прямую отмену основоположений Фихте» (IV, 263—264). И хотя Вяч. Иванов не поясняет специально, в чем именно состоит эта «прямая отмена основоположений Фихте» (и вряд ли следовало ожидать таковых в рамках обобщающе-портретной статьи), — изложение опорной концепции Новалиса — концепции Мировой Души, предложенное Вяч. Ивановым в анализируемой статье, содержит необходимое пояснение. Это пояснение указывает на следующее различие: как известно, под «я» Фихте понимает чисто сознательную деятельность (разума, рассудка), не отягощенную примесями эмоций. То есть в философском субъекте Фихте происходит еще большее (по сравнению с Кантом) разделение сфер внутренней жизни человеческого духа: сознательная деятельность разума отторгается от бессознательной деятельности души (не случайно понятия «душа» нет ни в «Основах общего наукоучения», ни даже в «Основах естественного права»). Новалис же отстаивает прямо противоположную тенденцию — расширить наше представление о познавательной, а вместе с тем и созидательной, творческой сфере сознания благодаря осознанию ответственности сфер бессознательного. Согласно Новалису, человек определяется не только разумом, но и другими силами своего духа. То есть «я» для Новалиса — не абстрактный разумный принцип, его «я» выражает собой жизненную цельность человеческого духа. Здесь оформляется столь важное для Вяч. Иванова стремление философии определить мир не через рассудочное, а через духовное «я». Согласно Новалису, и «я», и природа имеют общий трансцендентный источник своего бытия, который заключается в Боге. Оче-

⁶ *Dilthey W.* Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig; Berlin, 1916. S. 327—328..

видно, что утверждение этого тезиса означает отход также и от Канта и вместе с тем составляет философскую основу для возможности построения той концепции идеалистического (мистического) реализма и восхождения от реальности к высшей реальности (*a realia ad realiora*), с которой мы встретимся и у Вяч. Иванова. Построение такой концепции Вяч. Иванов выделяет в качестве главной и достигнутой цели учения Новалиса и его «нового крестоносного ордена» (IV, 255). Цель эта — «преодоление идеализма мистическим реализмом, самоутверждения личного сознания сознанием трансцендентных объектов религиозного опыта. Воцарение человеческого я должно было раскрыться в круге Новалиса как орган вселенского Разума и мужественной творчески-познавательной Любви к Душе Мира. При этом магический идеализм, обернувшийся мистическим реализмом, сознательно и целю становится, не жертвуя своими главными задачами, на почву положительной религии» (IV, 256. Обратим внимание на терминологию!).

Так, четко очертив контуры позиции Новалиса, Вяч. Иванов тем самым определил и собственные опорные установки. Какие именно моменты многоаспектного учения Новалиса, его «положительной религии» Вяч. Иванов выдвигает на первый план, придавая им тем самым первостепенное значение?

Работа, на которую Вяч. Иванов обращает первоочередное и специальное внимание, — статья двадцатисемилетнего Новалиса «Христианский мир, или Европа». В ней Вяч. Иванов видит — если выделить самое главное — «исповедание католической веры» и «обогащение прежнего католического сознания неким новым моментом мистического имманентизма...» (IV, 259). На языке метафор, собственно, та же мысль оформляется у Вяч. Иванова так: «Новалис замыслил впрямь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности» (IV, 260).

Очевидно, что прежде всего Вяч. Иванов акцентирует абсолютный христианский универсализм Новалиса, выдвинувшего идею единой Европы и мечтавшего — по слову Вяч. Иванова — принять «в свою грядущую соборность» всех, кто «религиозны вообще» (IV, 260). Сказанное Вяч. Иванов сопровождает выразительным примечанием: «...кажется, что здесь влияет на него только что раздавшаяся проповедь Шлейермахера о существовании религии» (IV, 259). Примечание это свидетельствует о том, что для Вяч. Иванова не прошло незамеченным родство экуменических установок Новалиса и Шлейермахера, при том что определяющим для этого родства явилось не столько влияние одного на другого (тем более

что Дильтей, например, в своей книге о Шлейермахере свидетельствует об обратном влиянии — духовных стихов Новалиса на Шлейермахера), сколько общность истоков, а именно — учения Моравских-Чешских братьев о присутствии трансцендентного в имманентном, унаследованного геррингутерами Цинцендорфа и подхваченного целым рядом религиозно-философских направлений наших дней. Вяч. Иванов, откликнувшийся на эту концепцию, в частности, и «Духовным ликом славянства», находит в ее основании «признание всего естества вмещающим в себя божественную сущность» (IV, 259). Но основу глобального экуменизма Новалиса составляет также — вытекающая из вышеотмеченного — концепция связи «я» и «ты», которая включает в мир, объятый энергиями всеобщего тяготения («симпатизма» — любви), не только человечество, не только то, что принято называть живой природой (растения, животные), но — абсолютно все составные элементы универсума. Следует, думаю, процитировать его знаменательное размышление, не мущаясь размерами:

Наши отношения к природе столь же непостижимо разнообразны, как и наши отношения к людям; так же как ребенку она являет себя ребячливой и с готовностью льнет к его ребяческому сердцу, так же точно Богу являет она себя божественной и вторит его высокому духу <...>. Внутри нас живет таинственная тяга во все стороны, которая ширится кругом, исходя из бесконечно глубокого средоточия. Между тем нас окружает чудесная чувственная и нечувственная природа, и мы думаем, что тяга эта — притяжение, исходящее от природы, проявление нашей симпатии к ней <...>. Разве скала не превращается в некое своеобразное Ты, стоит мне с ней заговорить? И разве я чем-нибудь отличаюсь от потока, когда, грустно склонившись, гляжу в его воды и теряю мысли, ускользающие в его беге? <...> Мыслящий человек возвращается к первоначальной функции своего бытия, к творческому созерцанию, к той точке, в которой зачинание и знание пребывали в чудеснейшей взаимной связи, к творческому мигу подлинного наслаждения, внутреннего самозачатия. И вот, стоит ему всецело погрузиться в *созерцание* этого первоявления, как перед нами развертывается история созидания природы в нововозникших временах и пространствах и как некое безмерное зрелище, а каждая неподвижная точка, которая образуется в бесконечной текучести, становится для него новым открытием гения любви, новой связью между Ты и Я⁷.

⁷ *Новалис. Ученики в Саисе* // Немечкая романтическая повесть. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 116, 135—136 (пер. А. Габричевского).

Эти уникально оформленные слова утверждают в качестве основы бытия признание равной одухотворенности всего существующего, выдвигая в центр проблему отношения человека к природе — следовало бы сказать диалогического («Ты и Я!»), если бы этот термин к нашему времени не оказался столь банальным.

Акцент на диалогическом отношении к миру связан у Новалиса со стремлением указать на порок так называемого научного познания: на господство аналитического метода расчленения объекта, вследствие чего, по мнению Новалиса, разрываются связи, создающие систему. По слову Новалиса, естествоиспытатели видят смысл своей познавательной деятельности в бесконечном «расщеплении природы», а следовательно, в ее анатомировании. В результате, как говорится в «Учениках в Саисе», «ласковая природа умирала у них под руками, и от нее оставались лишь мертвые трепещущие останки»⁸. В том же романе описывается скорбь существования в «просторных гулких залах» музеев, где «на бесчисленных языках продолжалась дивная беседа между тысячами всяких существ, которые были собраны в этих залах и расставлены в самых различных сочетаниях»⁹. Смысл их беседы сконцентрирован в единстве голосов: «О! — говорили они, — если бы только человек понимал внутреннюю музыку природы и обладал чутьем к внешней гармонии. Но ведь он даже и того не знает, что мы друг с другом связаны и не можем существовать одно без другого. Он ничего не может оставить на своем месте, он, как тиран, нас разъединяет и орудует одними диссонансами <...>. Научится ли он когда-нибудь чувствовать? <...> ...тогда он научился бы чувствовать весь мир ясней и многообразней, чем это теперь явлено ему глазом в гранях и в поверхностях»¹⁰. Вполне созвучно этим «словам природы» представленное в философских записках Новалиса описание того, как «неотесанный дискурсивный мыслитель», создавая универсум из «логических атомов», уничтожает всю живую природу, чтобы на ее место поставить «мыслительное искусственное образование». Главная цель такого «неотесанного дискурсивного мыслителя» — «бесконечный автомат»¹¹. Логистике машинно-формализованного механистического мышления, убивающего живое, должно быть противопоставлено — полагает Новалис —

⁸ Там же. С. 115—116.

⁹ Там же. С. 128.

¹⁰ Там же. С. 129.

¹¹ *Novalis. Dichtungen und Prosa. Leipzig, 1975. Bd. 2. S. 524.*

мышление поэтическое: только художник является одновременно и дискурсивным, и интуитивным мыслителем, ибо ему свойственна сила «продуктивного воображения». Поэзия — вот цель и смысл философии, ибо поэзия раскрывает «внутреннюю общность конечного и бесконечного»¹². И только синтезирующие, целостно-системно-органические установки поэзии способны поддерживать живые отношения между человеком и универсумом, не умерщвляя их: «Поэзия есть созидание. Все поэтически созданное должно быть живым индивидом»¹³. Так поэтическая философия, или философствующая поэзия, оказывается у Новалиса основной формой адекватного диалога с жизнью природы, другими словами, постижения мира не анатомирующего, а вступающего в равновеликие отношения «я» и «ты».

В творчестве Вяч. Иванова проблема соотношения микрокосма с макрокосмом как диалога «я» и «ты» оформляется со времен статьи «Ты еси» и выливается в подобное Новалисову осознание художественных творений как живых организмов, ср.: «Истинный стих остается доньше замкнутым в себе организмом <...>, полным скрытых целесообразностей и соответствий, как всякий живой организм...» (III, 652). Вяч. Иванов приводит размышления Новалиса о том, что «самым произвольным предрассудком является мнение, что человеку не дано выходить за пределы своего я и сознательно пребывать в сверхчувственном. Человек может, когда угодно, стать существом сверхчувственным. <...> Мы находимся в связи со всеми частями вселенной, как и с будущим и с прошлым. Только от направления и деятельности нашего внимания зависит, какую из этих связей мы хотим развить в себе». «Органы нашего мышления суть органы мирового пола, genitalia природы» (IV, 273—274). Вывод Вяч. Иванова: «Все зиждется, следовательно, на мистике полового дуализма, на представлении о мировом процессе как вечном браке Логоса с Душою Мира» (IV, 274).

Генезис этой установки Новалиса Вяч. Иванов справедливо связывает с влиянием Беме — видимо, более действенным в мире Новалиса, чем другие варианты учений о Мировой Душе, включая Плотина и Баадера (из сочинения которого «Вклад в элементарную физиологию» (1797) пришел к Новалису сам термин), а также Шеллинга, работу которого Новалис законспектировал, сопроводив критическими пометками.

¹² *Novalis*. Dichtungen und Prosa. S. 533.

¹³ *Ibid.*

Воздействие Беме ощутимо и в разработке Новалисом вытекающих отсюда аспектов проблемы, в частности, в учении о явлениях мира как сигнатуре и в деталях концепции магизма. Наряду с Беме (и родственными ему источниками, как-то: алхимия, Парацельс, каббала, магия персов и халдеев, изученными хотя бы по книге К. Шпренгеля «Опыт прагматической истории врачебного искусства» (1792—1802)) значительна и роль концепций упоминавшихся уже здесь Моравских-Чешских братьев, в учении которых, как и в традициях розенкрейцерства, вплоть до антропософии, весома идея трихотомии. Соответственно этой идее, побуждающей рассматривать все живое как саморегулирующуюся систему связей: тело — душа — дух, — понятие Мировой Души у Новалиса тоже подразумевает три уровня: София, Мировая Душа и Дева—Мать—Земля (пусть не покажется странным последнее именование; неявно следуя древнейшим традициям, Новалис говорил о женственной природе, подобной деве или матери¹⁴). Новалисовы размышления об их соотношении Вяч. Иванову были, несомненно, дороги: Новалисову концепцию Мировой Души и связанную с ней идею Вечной Женственности Вяч. Иванов не в одной работе называет основой нового религиозного сознания. Правда, нельзя не заметить, что он ослабляет их натурфилософский аспект (особенно актуальный в наши дни и позволяющий видеть в Новалисе-геологе предшественника Вернадского). Из всего комплекса идей, касающихся этой проблемы, Вяч. Иванов выбирает преимущественно ту часть, которая приближаема к известным положениям Вл. Соловьева и Достоевского, что для Вяч. Иванова, видимо, существенно, поскольку это сближение он проводит не только в статье о Новалисе, но и в работах о Гете (IV, 156), о Лермонтове (IV, 379), отличая Новалиса, «обученного Яковом Беме», от Гете — в качестве истинно постигшего мистическую сущность Софии: «Идею Софии мы определяем <...> как форму зиждушую, *forma formans*, вселенной в Разуме Бога» (IV, 379). Последнее поясняет, почему, собственно, для Вяч. Иванова второстепенны натурфилософские характеристики, подключаемые Новалисом к его концепту Мировой Души, и почему вместе с тем, характеризуя свое понимание Мировой Души, Вяч. Иванов опирается прежде всего на Новалиса. При всех отличиях он тоже связывает с этим концептом в первую очередь идею духа деятельного целого, называя душой то, благодаря чему «все становится

¹⁴ Ibid. Bd. 1. S. 70.

единым»¹⁵. В поддержку значимости этой мысли о существовании связи микрокосма с макрокосмом Вяч. Иванов, подобно многим другим, цитирует знаменитое: «Моя возлюбленная — аббревиатура вселенной, а вселенная — элонгатура моей возлюбленной» (IV, 271)¹⁶.

Акцентируя в «магическом идеализме» традицию «тайного предания», Вяч. Иванов выдвигает на передний план символически оформленное и тем не менее отчетливо осязаемое противопоставление двух путей, осуществлявшееся им в неявном споре, в частности, с журналом «Логос»¹⁷.

Один из них — путь механистического рационализма, последним шагом которого, по слову Вяч. Иванова, была Французская революция, вызванная «отколом не только народа от церкви, но и внешних причастников мистического тайноведения от иерархических центров священного предания. Я разумею путь экзотерического масонства», — подчеркивает Вяч. Иванов (IV, 261).

Другой — путь, предлагаемый Новалисом как противостояние истинной духовности механическому рационализму и могущий воплотиться в новом религиозном сознании. При этом Вяч. Иванов находит нужным и возможным трижды (!) передать Новалисову идею мистического брака Логоса с Душою Мира в образах единения Розы и Креста, подчеркивая, что мистический опыт был «истинным содержанием его жизни, и целью ее — откровения этого опыта. Поэтому и суждено было ему <...> наметить первые пути такого мистического сознания, которое, основываясь на целом самоутверждении свободной личности, позволяет ей расти корнями в лоно Мировой Души, а ветвями в небо <...> и заставляет верить, что, хотя в отдельные, отмеченные мгновения, вспыхивает мистическая Роза на Кресте Земли» (IV, 265, ср. также IV, 261). Как отметил М. Вахтель в своей монографии, у Новалиса столь эксплицитно оформленных знаков розенкрейцтерства нет, Вяч. Иванов же вводит их и в свои переложения стихов Новалиса. Другими словами, Новалис становится для Вяч. Иванова символом пути Розы и Креста, противопоставляемым пути экзотерического масонства. Следует обратить внимание на то, что Вяч. Иванов находит нужным печатно указать на принципиальное различие между

¹⁵ *Novalis*. Dichtungen und Prosa. Bd. 2. S. 551.

¹⁶ Ср.: *Деринг-Смирнова Р.* Пастернак и немецкий романтизм («Доктор Живаго» и «Генрих фон Офтердинген») // *Wiener Slavistischer Almanach*. 1996. Bd. 37.

¹⁷ Ср. в статье «Русская герменевтика XX века» на с. 17—18 наст. кн.

путями экзотерического масонства и эзотерического розенкрейцерства вскоре после приглашения в ложу М. Ковалевского. Ср. письмо А. Р. Минцловой к Вяч. Иванову от 27 января 1908 г.: «...Вы пишете о приглашении в М. ложу? Это, вероятно, Ковалевский, да? Я *не могу* дать Вам запрета, или <...> веление на это — дело в том, что я знаю эту ложу. Ее значение — большее, чем французский Grand Orient (где Макс состоит), — все же *очень* поверхностное»¹⁸. Однако главным импульсом для попытки подчеркнуть указать на противоположность двух путей послужило, конечно, стремление Вяч. Иванова ввести коррективы в ту путаницу, которую В. М. Жирмунский позволил себе внести в эту сложную тему, легковесно и без уточнений процитировав в своей книге о немецком романтизме биографа Тика Р. Кепке¹⁹, несколько не способствуя, таким образом, ее прояснению.

¹⁸ Цитирую по копии, хранящейся в Римском архиве Вяч. Иванова. За возможность опубликовать материал благодарю Д. В. Иванова.

¹⁹ *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. С. 26—27.

Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе

Учение Вяч. Иванова о катарсисе, так или иначе представленное во всех его исследованиях «дионисизма» и обобщенно изложенное в специальной главе книги «Дионис и прадионисийство», представляет собой, на мой взгляд, цельную и единственную в своем роде концепцию. В наши дни, когда вокруг термина *катарсис* возникло так много путаницы и образовался разрыв между его трактовками в эстетике (линия Лессинга—Гегеля—Лукача) и в психологии (линия Я. Бернаиса и Фрейда), напомнить о ней кажется особенно своевременным¹.

¹ Обзор основных работ о катарсисе в литературе см.: *Adnan K. Abdulla*. Catharsis in Literature. Bloomington, 1985. См. также: *Wegman C.* Psychoanalysis and Cognitive Psychology. A Formalization Freud's Earliest Theory. London; New York, 1985; *Rokem F.* Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Michigan, Ann Arbor, 1986; *Turner V.* From Ritual to Theatre. New York, 1982; *Hankiss E.* A Comparative Literature Today: Theory and Practice. Stuttgart, 1979; *Nichols M. P., Zax M.* Catharsis in Psychotherapy. New York, 1977; *Geen R. G., Quanty M. B.* The catharsis of aggression: An evaluation of a hypothesis // Advances in experimental social psychology. New York, 1977; *MacMillan M. B.* The cathartic method and the expectancies of Breuer an Anna O. // The International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis. 1977. Vol. 25, № 2.

Изучение наследия Вяч. Иванова приближается уже к той стадии, на которой возможны более детальные исследования. Именно потому я нахожу необходимым, конкретизируя сделанный три года тому назад обзор его трудов о дионисийстве², сосредоточиться на одной проблеме одной главы, не без надежды вывести пока еще — увы! — малоизвестный «материал ивановедения» к горизонтам новейших штудий по фундаментальным вопросам культурологии.

Универсальность выводов Вяч. Иванова о природе и проявлениях эффекта катарсиса, столь очевидная на фоне современных работ на эту тему, обуславливается в большой степени специфичностью его метода. Специфичностью, которую хорошо осознавал и сам исследователь — не даром он посвятил отдельную главу своего главного труда о дионисийстве описанию методологии. Назвав ее «высшей герменевтикой»³, что прямо отсылало к Шлейермахеру и косвенно — к Дильтею⁴, Вяч. Иванов подчеркнул, что обуславливаемый ею путь исследования объективных «свидетельств сознания» ведет, во-первых, к разграничению и соотносению «фактов сознания» с «фактами бытия и действия», а во-вторых, к стремлению «обнажить в свидетельствах сознания из-под обочелки новейших культурных наслоений основное простейшее и конкретнейшее содержание», «изначальное ядро» «исстари живой и жизненной правды душевного состояния» (259). Нетрудно заметить, что под ядром «жизненной правды душевного состояния», «морфологическим принципом», «исконным первообразом» (154) здесь понимается то, что теперь принято именовать архетипической структурой. Процесс ее обнаружения, согласно Вяч. Иванову, устремляет внимание к истокам, обязывая делать «из данных обратные заключения от позднейшего состояния к тому, какое им логически предпола-

² Силард Л. Концепция «Эллинской религии страдающего бога» и ее место в культуре XX века: Доклад на Втором международном симпозиуме, посвященном изучению творчества Вяч. Иванова. Рим, 1983. См. также: Силард Л. К вопросу о корнях нестинарства // *Artes populares*. (Budapest), 1981. № 7. С. 164—186.

³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. С. 255. Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страницы.

⁴ Заметки о Дильтее С. Франка, который новое слово немецкого философа видел в утверждении переживания как основе познания и — отсюда — в уяснении конкретных духовных основ философского мирозерцания, публиковались, в частности, в журнале «Русская мысль» (см. кн. XI за 1911, кн. VI за 1914), где нередко печатался и Вяч. Иванов.

ется» (259). Исследование с неизбежностью восходит к глубинам времен, к тем исходным стадиям и формам состояния сознания, в которых «мышление не отделено от чувствования» (262) и мысль имманентна действию, подчиненному эмоциональной сфере (261).

Структурой, объективирующей это единство мышления, чувствования и действия, Вяч. Иванов считает обряд, обращенный и к прагматике бытия и к началам осознания его высших закономерностей. Именно потому «обряд должен быть понят из потребностей, его вызвавших к жизни, и осмыслен как факт сознания» (262). Соответственно такой установке изучение исторических форм-носителей катартики оборачивается исследованием дионисийского обряда как исходного синкретичного (в терминологии А. Веселовского) ядра, из которого с течением времени вычлениются единые в своих истоках русла *культы*, *культуры* и *быта*. Или, другими словами: поскольку в обряде как в первичной, согласно Вяч. Иванову, структуре свернуты все дальнейшие качества вышедших из него явлений религии, искусств (словесных, мусических и т. д.) и быта (прежде всего ярмарочно-карнавальные формы), исследование обряда позволяет выявить в его исходной сущностной неизменности ядро всех его позднейших до неузнаваемости преобразовавшихся и редуцированных манифестаций, будь то факт искусства, подобный трагедии или комедии, будь то событие быта, подобное ярмарочным выкрикиваниям. При этом — хотелось бы еще раз подчеркнуть — столь мощная устремленность к определению общих истоков насколько не ослабляет восприятия дифференциации, и непроницательны были возражения А. Маковельского, будто автор «Диониса и прадионисийства»

...о позор, мифологему
С обрядом спутал, черт возьми, —

как сообщается в голиардических стихах Е. И. Байбакова на защиту Вяч. Ивановым его докторского труда⁵. Даже обряд, понимаемый Вяч. Ивановым как объективация наиболее консервативной сферы психики, рассматривается им дифференцированно, в

⁵ См.: *Компелев Н. В.* Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 11: Литературоведение. С. 328—329. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; Вып. 209).

динамике отношения ко времени как главному фактору эволюции:

Обряд по природе своей устойчив и долговечен: рано родится он, мало изменяется в действительном своем составе и поздно умирает. <...> ...Нам остается только различить эпохи во многовековой истории обряда, приносившие с собою изменения не столько в нем самом, сколько в отношении к нему общественной среды и его к ней (262).

Преимущества метода «высшей герменевтики», кажется, очевидны: при таком интегрирующем подходе становится несущественной полемика между апологетами этической, эстетической, медицинской, религиозно-мистической и других функций катарсиса; расхождения между полюсами комедии или трагедии, доминирующей ролью смеха или, напротив, боли сострадания снимаются, да и сама задача интерпретации Аристотеля, спровоцировавшего поколения потомков на нескончаемые дискуссии, отодвигается на дальний план. Взгляд исследователя устремлен за «Поэтику» и «Политику» Аристотеля, поскольку метод отца эстетики представляется ему неадекватным явлением: бесплодно, утверждает Вяч. Иванов, трактовать чисто эстетически то, что эстетически не обособилось⁶. Поэтому и ответа на вопрос, выдвинутый фактом искусства, Вяч. Иванов ищет не в самом искусстве, а в «объективных оказательствах» его синкретических истоков — в знаково-структурной системе обряда, исторически выявляющейся в ее неизменности и в ее изменчивости. Такова установка метода «высшей герменевтики», осознанно или неосознанно унаследованного прежде всего М. Бахтиным и О. Фрейденберг⁷.

Не имея возможности воспроизвести здесь весь ход размышлений русского ученика Моммзена над многовековой полигенной историей дионисийского обряда и судьбой дионисийской катартики во всех его «роскошных разветвлениях и многообраз-

⁶ Подробнее об этом см.: *Силард Л.* Концепция «Эллинской религии страдающего бога» и ее место в культуре XX века.

⁷ Об отношении М. Бахтина к Вяч. Иванову см. в статье «Русская герменевтика XX века» на с. 22—26 наст. кн. О. Фрейденберг на Вяч. Иванова не ссылается и в обстоятельных комментариях к ее работе о трагедии имя Вяч. Иванова не упомянуто, хотя, особенно в разделе о генезисе трагедии, прямые переключки с Вяч. Ивановым — то притяжения, то отталкивания — многочисленны (см.: *Фрейденберг О. М.* Образ и понятие // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978. С. 301—487).

ных метаморфозах» (259), я постараюсь сосредоточиться на одном — на том, каковыми вырисовываются в толковании Вяч. Иванова: 1) «механизм» и условия возникновения катартического эффекта, 2) исторически переменные доминантные аспекты его проявления и, наконец, 3) фундаментальные функции.

Мне уже приходилось утверждать, что существо дионисийства Вяч. Иванов видит в эпифании «внутреннего опыта экстаза»⁸, «разрушающего чары индивидуации»:

Состояние человеческой души может быть таковым только при условии выхода, иступления из граней эмпирического я, при условии приобщения к единству я вселенского в его волении и страдании, полноте и разрыве, дыхании и воздыхании. В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки перепополнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге, — не исчерпывая всем этим бесчисленных радуг, которыми опоясывает и опламечает душу преломление в ней дионисийского луча <...>. Психология дионисийского экстаза так обильна содержанием, что зачерпнувший хотя бы каплю этой «миры объемлющей влаги» уходит утоленный <...>. Дионис — вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом, неистомного в своем биении, в содроганиях пронзающей боли и нечаянной радости, в замираниях тоски и возрождающихся восторгах последнего исполнения⁹.

Три пассажа, выбранные мной из эссе о базельском провозвестнике Диониса, надеюсь, позволяют ощутить, насколько сексуализирует русский поэт и философ предложенную его предшественником проблему расторжения граней индивидуации в дионисийстве: переживание дионисийского экстаза он передает в образах удовлетворения страсти, и — конечно, вполне преднамеренно — процесс выхода из пределов эмпирического «я» и, соответственно, начало осознания этого «я» Вяч. Иванов связывает с чувством пола. Вот почему «иступление из граней эмпирического я» в *п*радионисийстве он описывает, прежде всего, как «разнуздание половых страстей», «половое преследование», «половой экстаз», сохраняющий свое значение первично-природной

⁸ Дешарт О. Введение // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 46.

⁹ Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 8, 9, 7.

основы во всех формах дионисийства. И вот почему, также сексуализируя Эрос Платона, он предлагает своим современникам идею *Эроса соборности* («Дионис, динамическое начало его, разоблачается как Эрос соборности»¹⁰). С нею, этой основополагающей идеей, связано утверждение, что «распадение этики на эстетику и религию было бы окончательным, если бы цельный состав ее не восстанавливался присутствием начала, равно общего эстетике и религии, равно коренного и исходного для обеих: это начало — Эрос»¹¹. Ею обусловлены его страстные филиппики против «биосоциологической формулы» «индивидуального симбиоза» семьи:

Индивидуальный симбиоз закрепляет дурную индивидуацию человечества; семья отъединяет и успокаивает человека в гранях эмпирической личности. Мертвеет энергия мужественного почина; женская же энергия делается, почти неизбежно, служебной, дополнительной биологической частью сознательного мужского начала¹².

И наконец, ею объясняются все его — их с Лидией — попытки выйти за пределы «железного кольца для двоих»¹³, породившие так много ничтожных сплетен: все эти неудачные эксперименты с «любовью трех» были, мне кажется, намерением воплотить утопию претворения элементарных начал дионисийского выхода из целлюлярности — этого проклятия цивилизации.

Но примечательно: как ни существенен, природно-сущностен половой оргазм прадионисийства в представлении Вяч. Иванова о дионисийском преображении человека, выводящем его из оков тесного «я», — автор «Эллинской религии страдающего Бога» не называет его катартическим. Первые явления катартики он обнаруживает — следуя опять-таки Платону — в том, что сейчас можно, пожалуй, назвать сублимированным проявлением природного оргазма и что Вяч. Иванов более точно называет «идеальной объективацией внутренних переживаний»:

¹⁰ *Иванов Вяч.* Спорады (О любви дерзающей) // Там же. С. 375.

¹¹ Там же. С. 372.

¹² *Иванов Вяч.* О достоинстве женщины // Там же. С. 386.

¹³ Выражение героини пьесы Зиновьевой-Аннибал «Кольца» (см.: *Зиновьева-Аннибал Л.* Кольца. М., 1904. С. 139).

Душевные волнения большой напряженности должны находить разрешение, «очищение» (вот оно — долгожданное слово. — Л. С.) — в изображениях, ритмах и действиях, в обретении и передаче объективных форм. Эта объективация составляет этический принцип культуры — она же (как энтелехия) определяется не материальной основой народной жизни и не объемом положительного знания, но подчинением материальной основы и положительного знания постулатам духа¹⁴.

Так рождается культура с характерными для нее (и только для нее, для данной культуры) формами человеческого самоутверждения.

В процессе объективации скопившаяся эмоциональная и волевая энергия излучается из человека, чтоб сосредоточиться в его проекциях и воззвать тем к жизни некие реальные силы и влияния вне его тесного я. Но возникновение этих реальностей, очевидно, не может быть результатом односторонней экстерииоризации психической энергии: ее излучению должна, подобно противоположному электричеству, ответствовать встречная струя живых сил. Психологическая потребность в стройных телодвижениях встречается с физиологическим феноменом ритма; нужда в размерном слове — с тяготением стихии языка к музыке, воля к мифу и культу — с откровениями божественных сущностей, с волей богов к человеку¹⁵.

Так рождается религия, и прадионисийство с его оргийным экстазом превращается в дионисийский обряд с присущей ему катартикой.

Как мне уже приходилось напоминать, дионисийский обряд родился, по мнению Вяч. Иванова, из необходимости преодолеть разрыв между двумя религиями: эллинской религией Олимпа и хтоническими культами, из необходимости примирить и связать противоположенные миры верха (Олимпа) и низа (Аида). Несовместимые качества двух миров, строго разделенных на две несоприкасающиеся сферы, с требованием очищений после общения с нижней, превратились в дионисийском обряде сугубой медиации в признаки диадности, а сама идея диады стала фундаментальным принципом дионисийства. На специфической характерности сугубой медиации для религии Диониса, в отличие

¹⁴ *Иванов Вяч.* Спорады (О Дионисе и культуре) // *Иванов Вяч.* По звездам. С. 357.

¹⁵ Там же. С. 357—358.

от других культов и обрядов¹⁶, тем более на идее диады, противоположной гегелевской триаде с ее концептом снятия полярностей, Вяч. Иванов настаивает¹⁷. Он не устает утверждать, что основа катартического переживания не в «снятии», а в самом факте коррелятивности пафоса и катарсиса, устраняющем зияние. Речь идет о пафосе, как его понимали древние, т. е. о претерпевании мук страстного пути:

Отличительной чертой эллинской религии, налагающей на нее отпечаток глубокого своеобразия, является изначальная и всеобщая проникнутость ее в обряде и мифе началом пафоса (*pathos*). Пафос, применительно к объектам культа, есть представление о страстном, как возбуждающем скорбь и сетование, состоянии существа боготворимого, применительно же к свершителям культа — отраженное и раздражительное переживание того же состояния, энтузиастическое сочувствие ему в душевном опыте и в соответствующих внешних оказательствах и выявлениях испытываемого аффекта (183).

Другой «неоспоримой особенностью религии эллинской» Вяч. Иванов считает «принцип <...> всецело и радикально проведенного антропоморфизма» (184), поддерживаемого культом героев, разумеется, в первом значении этого слова, т. е. героев как посредников между миром живых и умерших. Существование медиаторов между миром земным и иным могло только усиливать непосредственность переживаний человеком надчеловеческих мук своего бога; древний эллин взирал на него, внутренне приближаясь к нему через более интимную связь с героями, а исторически позднейшие стадии дионисийства обеспечили уже героям — ипостасям Диониса совершенно особую роль в возникновении искусства трагедии.

И наконец, столь же отличительным свойством дионисийского обряда Вяч. Иванов счел оргийность как равное и непосредственное участие всех в общем культе, исключавшее позднейшую дифференциацию на «зрителей» и «исполнителей». В единстве переживания равно ведомых Дионисом Вяч. Иванов обнаружил

¹⁶ Подробнее об этом см. в работах, указанных в примеч. 2.

¹⁷ К проблеме диады см.: *Malcovati F. Vjaceslav Ivanov: estetica e filosofia*. Firenze, 1983; *Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 221—236 (глава «Рождение рифмы из духа греческой „диалектики“»); см. также статью «Античная Ленора в XX веке» на с. 29—53 наст. кн.

ту самую соборность, проповедником которой стал на несколько десятилетий¹⁸.

Но что составляло существо этих энтузиастически переживаемых вместе с Дионисом и его ипостасями-героями страстей? Многочисленные варианты мифа и преданий сообщают нам сюжет, узловы́е мотивы которого составляют: 1) явление Диониса в ответ на призывные зовы и 2) кровь и растерзание в ответ на неузнавание. Но содержание цепи событий, как это эксплицируется особенно в пространственных категориях ритуала, составляло нисхождение в подземное царство, т. е. в смерть, и — возвращение. Недаром Дионис носил — в ряду многочисленных имен, приличествующих Многоликому, — имя «категемон», т. е. «учитель пути вниз», «низводящий» (буквально «вождь вниз» (46)), а те, кто следует за ним, назывались «нисходящими» («катабатаи»). Таким образом, дионисийский обряд представлял собой проективную объективацию переживания самого личностного события в существовании живущего — переживания *собственной* смерти (*своего* пути вниз) в специфической контрадикции, поскольку 1) самое уединенное переживание переживалось *вместе* с собратьями по фиасу, равными тебе в судьбе (как отметил М. Альтман, которого цитирует Вяч. Иванов: «Мистами являются все поголовно, перед лицом смерти все равны» (247)¹⁹, и поскольку 2) оно предъявлялось как переживание парадигматической судьбы бога, т. е. надчеловека, причастного, однако, простой смертности — не только через его ипостаси героев, но и через некоторые его собственные коннотации (два естества Диониса играют в этом случае особенно важную роль).

Так создалось единственное в своем роде действие, совмещавшее в себе *одновременный* опыт предельного *обособления* «я» («я» и *моя* конечность), предельного *слияния* «я» и «ты» (равное переживание смерти всеми участниками фиаса) с предельным *слиянием*

¹⁸ Новейшие сведения об эволюции дионисийского обряда, подтверждающие проницательность русского филолога-классика, можно найти в кн.: *Burkert W. Greek Religion. Archaic and Classical. Oxford, 1985.* В оригинале книга вышла на немецком языке (*Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart, 1977*), но для издания в английском переводе была заново просмотрена библиография и учтены последние разыскания, особенно существенные в области изучения минойско-микенской религии (в связи с которой Вяч. Ивановым были сделаны тоже весьма ценные наблюдения, хотя до поворотных открытий 1950-х гг. оставалось еще более четверти века!).

¹⁹ Об оценке Вяч. Ивановым работы его бакинского студента см.: *Котрелев Н. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета. С. 330—331.*

«я» и «над-я» (переживание патетических страстей бога и его ипостасей *как своих собственных*²⁰). Оно представляло собой синкретичное по форме, стихийное освоение древним эллином диалектики партикулярного и общего в катартическом опыте расторжения граней индивидуации.

Но, как мы видели, расторжение граней индивидуации Вяч. Иванов усматривает и в динамике половых отношений прадионисийского ритуала, оргиазм которого (или «третье лицо» в экспериментах по реконструкции) позволяет отчетливее ощутить необъектность пребывания «ты», множественность субъектов единого дионисийского переживания. И это значит, что переживания любви и смерти в дионисийском ритуале онтологически связаны между собой актом выхождения из пределов тесного «я»: «Дионис все же был в глазах тех древних людей не богом диких свадб и совокупления, но богом мертвых и сени смертной», он «вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы»²¹. Поэтому и знаковые выражения их в многочисленных географических и исторически различных вариантах ритуала соотносимы и выступают субститутами друг друга, сохраняя главный опорный морфологический принцип акта расторжения граней индивидуации — *принцип метаморфозы*, вместе с главным психологическим проявлением его — *экстатикой*. Но поскольку катарсис возникает, согласно Вяч. Иванову, из необходимости соотнести два антиномичных богопочитания, ни экстаз, ни метаморфоза праобрядя, будучи опорными качествами дионисийской катартики, не означали еще катарсиса. Катарсисом стало *трехаспектное единство* урегулирования отношений:

1) освободительное разрешение энтузиастических состояний человека, т. е. путь от «зияющей диады» к гармонизации душевного хозяйства, прежде всего как гармонизации отношений между Анимусом и Анимой;

2) упорядочение отношений внутри социума, прежде всего в аспекте мужское / женское;

²⁰ Нахожу необходимым подчеркнуть это, поскольку в литературе нередко говорится о сочувствии, об эмпатии как основе катарсиса; ср.: *Morrel R. The Psychology of Tragic Pleasure // Essays in Criticism. 1956. № 6*. Вяч. Иванов подчеркивает принцип тождества между жертвоприносителем и жертвой, что является основой переживания жертвенной гибели героя как своей собственной; дистанцирование редуцирует катарсис или сводит его на нет.

²¹ *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис. С. 10.

3) и главное: упорядочение отношений человека с богами, т. е. силами «над-я», конфликтовавшими между собою (их противоречивость эксплицировала особенно усложненные, значит, в случае успеха, тем более эффективные задачи медиации, снятые монотеизмом).

Триединство катартического переживания знаменовало «эмансипацию душевных сил от влияний телесных», как утверждает Вяч. Иванов, опираясь на Платона: «Душа приобретает независимое бытие и сознание в себе самой и становится вольной от уз тела» (201). А выдвигание на первый план третьего аспекта, завершившееся реформой орфиков и учреждением Великих Дионисий, свидетельствовало уже о процессе вызревания и автономизации собственно проблем сознания. Вслед за Виламовицем-Меллендорфом, с которым редко бывал согласен, и Ю. Кулаковским²² Вяч. Иванов увидел в дионисийской катартике чуть ли не решающее событие в душевной жизни «древнего европейского человека»: возникновение осознания индивидуального сознания и диалектики его отношения к общему (203).

Как диалектику партикулярного и общего описывает явление катарсиса и Д. Лукач, но мысль венгерского философа движется в плоскости проблем соотношения эстетики с этикой на базе общесоциальных параметров культуры, поэтому закономерно, что его выводы, сколь бы проницательны они ни были, ограничиваются этим уровнем, не затрагивая индивидуальной психики, тем более — ее глубинных пластов, тем более — объективации подсознательного в праисторически и исторически изменяющихся знаковых системах культуры. Выводы Д. Лукача обобщены до абстрактности и учитывают разве что смену формаций²³.

С другой стороны, нетрудно заметить в концепции катарсиса у Вяч. Иванова и точки соприкосновения с идеями Фрейда, может быть, даже их частичное воздействие (по крайней мере, тех, что высказаны в работе «Тотем и табу», о которой русский мыслитель не мог не знать²⁴).

²² Вяч. Иванов ссылается на его книгу «Смерть и бессмертие в представлениях древних греков», вышедшую в Киеве в 1899 г. За информацию о выходных данных книги благодарю Н. Зильпер.

²³ См.: *Lukács G. Az esztétikum sajátossága*. Budapest, 1969; ср.: *Heller A. Lukács's Aesthetics // The New Hungarian Quarterly*. 1966. Vol. 7.

²⁴ В качестве аргумента в пользу этого утверждения сошлюсь на то, что в февральской книжке «Русской мысли» за 1915 г., где опубликовано стихотворение Вяч. Иванова, помещена рецензия П. Губера на упомянутую книгу начинателя

Три аспекта упорядочения отношений, в их единстве приводящие к катартическому переживанию, и особенно роль «над-я» в интерпретации Вяч. Иванова, побуждают к сопоставлению с описанием процесса интеграции личности — отчасти у Фрейда, отчасти у Юнга. Сближение переживаний любви и смерти (сколь бы старым и общим местом оно ни было) у исследователя дионисийства и отца психоанализа тоже родственно, что вполне объяснимо общностью источников — идеями Ницше и Шопенгауэра. Но именно здесь отчетливо вырисовываются и различия двух установок. Внимание Фрейда, как известно, обращено на Эрос и волю к смерти (Todestrieb-Destruktionstrieb), прежде всего в проявлениях невротического атавизма. Вяч. Иванов, как мы видели, исследует переживание тех же состояний в качестве закономерных моментов диалектики партикулярного и общего, в их онтологических основах, с одной стороны, и в объективациях их в культуре — с другой. Если в первом случае акцент на отклонениях от социально-культурной нормы есть предмет психиатрии, то акцент на норме и ее культуруобразующих манифестациях во втором случае — предмет культурологии. Если у Фрейда и, особенно, у его последователей анализ психики закономерно опирается на физиологию и человек рассматривается как биологическое существо (отчего у К. Лоренца, например, *секс — агрессия — катарсис* описываются как аналогичные, хотя и не тождественные, проявления человеческого и животного мира²⁵), то внимание Вяч. Иванова сосредоточено именно на том мгновении, когда человек перестал быть лишь биологическим существом. Более того, приковывая наше внимание к специфичности преобразования прадионисийства в религию Диониса, Вяч. Иванов, в сущности, настойчиво внушает мысль, что собственно катартическое переживание объективируется и вызывается лишь структурами дионисийского обряда, рожденного уникальной задачей гармонизировать отношения с контрдикторными богами и предъявившего миг рождения стихийной

психоанализа. Тема соответствий *душевной* жизни невротиков и древнего человека, вынесенная Фрейдом в подзаголовок исследования, не могла не привлечь внимания Вяч. Иванова, размышлявшего над соответствиями *духовной* жизни древнего и нового человека едва ли не со времен «Эллинской религии страдающего бога».

²⁵ См.: Lorenz K. Das sogenannte Böse. Wien, 1963; ср.: Zumkley H. Aggression und Katharsis. Göttingen; Toronto; Zürich, 1978; Maccoby E. E., Jacklin C. N. The psychology of sex differensis. Stanford, 1974; Spiegel S. B., Zelin M. Fantasy aggression and the catharsis phenomenon // Social Psychology. 1973. Vol. 91.

диалектики (позволю себе еще раз напомнить, что внешне близкие обряды и элементы обрядов у шиитов или в индуизме этими качествами, согласно Вяч. Иванову, не обладали).

Исторически складывавшийся набор этих структур, различных по несомым ими потенциям, очень широк, но все они в той или иной степени сохраняют возможность вызвать эффект катарсиса. Когда, по мере дифференциации уровней сознания, психики и осознанной деятельности, формируются сферы культа, культуры и быта, дионисийство расщепляется на три самостоятельных, хотя и взаимодействующих, русла: мистерий, художеств и карнавальности, каждое из которых, в свою очередь, порождает множественность жанров, поляризуя исходно синкретичные качества и оберегая вместе с тем их генетическое родство. Динамику этого процесса Вяч. Иванов описывает, соотнося рождение жанров трагического и комического искусства. Когда Дионисовы действия — этот «общий катарсис эллинства» — «по закону эволюции обрядового синкретического искусства» переросли в «сознательное художество», т. е. в трагедию, оставшуюся наполовину богослужением, — они перелили в нее свои качества, хотя «элементы пафоса и катарсиса <...> ослабляются на этой стадии до символизма» (211—212). Поскольку в раннем синкретическом действе «трагически-плачевное было причудливо смешано с разнузданно-веселым», закономерно, что — как об этом свидетельствует Аристотель — сатиры оказались «ближайшими соучастниками или исполнителями того дифирамбического служения, которое было зерном прорастающей трагедии» (221).

Когда же процесс преобразования обряда в обрядовое синкретическое действие, а затем в искусство трагедии, удалившей из трагического действия сатиров, завершился, им было отведено место в эпилоге и последнем слове трагедии — сатировой драме (что обнаружило соприродность их игр трагическому строю:

...под конец дня, посвященного трагедии, возвышенный хор разоблачался как сонм хтонических спутников Дионисовых, что обращало все трагическое действие в эпифанию многоликого бога и интегрировало прошедшее перед зрителем разнообразие героических участия в единое переживание таинственной Дионисовой силы, вызывающей лики героев, как и всю окружающую их пеструю и множественную жизнь, из сени смертной и опять уводящей ее в запредельные области невидимого, безвидного — Аида (243).

Итак, плач завершался игрою. Каковы же были место и внутренний смысл драмы сатиров в религиозно-художественном целом аттической трагедии? Ответ Вяч. Иванова таков:

В героической маске трагедии феноменальное сгущено; животное-грубая личина Сатира — тончайший покров ноумена; в ней ослабление *principii individuationis* до последних, почти тeneвых схем. В первой максимум человеческого самоутверждения в пределах земного явления; во второй — его полная отмена. Земля, щедрая могила, голосами невинного и неумирающего инстинкта в полуживотных обличьях поет и славит безличную стихию плоти; личные воплощения тают и растворяются в несущественное сновидение жизни. <...> Так бессознательно философствует, играя в мир, как младенец-Загрей, божественное дитя — дионисийское искусство (243—244).

Это искусство пронесит через века глубочайшую идею Дионисовой религии — идею «сгущения в индивидуацию и ее растворения»: скорбь и смех равно уязвляют зрителя «катартическим острием дионисийского внутреннего опыта» (244). Так очерчивает Вяч. Иванов возможности и пределы структур — носителей «памяти катарсиса», «потенции катарсиса».

Но почему следует говорить всего лишь о потенции катарсиса, несомой той или иной формой, тем или иным — дионисийским по истокам — жанром культуры? Да потому, что катарсис, по Вяч. Иванову (как и ценность, согласно Андрею Белому, а вслед за ним и Мукаржовскому), — *энергетический процесс*. Состоится катартическое переживание или нет — это зависит не только от качеств объективированной структуры (будь то произведение искусства, профессиональный спектакль или спонтанная ярмарочная ситуация), это зависит каждый раз и от актуальных условий восприятия, и от типа воспринимающего (или участвующего в событии) сознания. Вот почему Вяч. Иванов находит возможным еще более сузить пределы порождения катартического эффекта, утверждая, что дионисийский восторг — этот «ряд внутренних состояний и внутренних методов» — дается человеку лишь в конкретном внутреннем опыте: «Дионисийское начало, антиномичное по своей природе, может быть многообразно описываемо и формально определяемо, но вполне раскрывается только в переживании»²⁶.

²⁶ *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис. С. 8.

Дантов код русского символизма

Характеризуя интеллектуальную атмосферу Петербургского университета, сформировавшую его поколение, Б. Эйхенбаум отметил, что основой ее было своего рода состязание двух культур: «Первая культура строилась на церковнославянском языке и памятниках древнерусской письменности; вторая — на провансальских трубадурах, немецких миннезингерах и на заветном имени Данте»¹. Излагая свой взгляд на существо творческого акта, Вяч. Иванов выделил творчество Данте из ряда течений «реалистического искусства», «творчества субъективистического» и «высокого символизма» как соизмеримое по значимости и ценностно более высокое явление². С точки зрения нашей темы не важно, насколько справедливы оба суждения. Важно, что в обоих случаях имя Данте оказывается в ряду не имен, а именований, отмечающих эпохальные события мировой культуры.

¹ *Эйхенбаум Б.* Мой современник. Л., 1927. С. 36.

² *Иванов Вяч.* О границах искусства // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 645. Шеллинг и Гегель характеризуют «Божественную комедию» как самостоятельный жанр.

Данте пришел в русскую культуру сравнительно поздно³, но, может быть, именно потому символисты с их мечтой о русском Ренессансе и страстью к аналогиям особенно горячо обращались к великому мастеру Треченто. С другой стороны, сама откровенная многосмысленность и конечная зашифрованность Дантовых образов отвечала основным установкам символистской поэтики. Широкоизвестное пояснение Данте о том, что его символы включают по крайней мере четыре смысловых плана, служило фундаментом учения Вяч. Иванова о принципиальной многозначности поэтического образа, а учение это нашло отклик не только в творчестве и теоретических построениях посетителей Башни, но и в околосимволистских кругах. Недолговечный, но влиятельный философский журнал «Труды и дни», издававшийся под редакцией Андрея Белого и Э. Метнера, при ближайшем участии А. Блока, Вяч. Иванова и при сотрудничестве В. Брюсова, Вл. Гессена, М. Киселева, В. Нилендера, А. Петровского, Г. Рачинского, М. Сабашниковой, Б. Садовского, С. Соловьева, Ф. Степуна, Г. Шпета и др., открывался программной статьей Вяч. Иванова «Мысли о символизме», где анализ строки «Любовь, что движет Солнце и другие Звезды» имел парадигматическое значение⁴. Тот же журнал, наряду с разделами «Goetheana» и «Wagneriana», посвященными Гете и Вагнеру, ввел раздел «Danteana», подчеркнув этим исключительное и универсальное значение итальянского поэта и мыслителя.

Почему сейчас важно напомнить прежде всего об этом? Потому что именно на страницах «Трудов и дней» — может быть, ненароком — приобрел концептуальное выражение символистский взгляд на Данте, оформлявшийся чуть ли не два десятилетия, с первых шагов этого движения. Разумеется, у Мережковского и Брюсова, у Бальмонта и Сологуба, у А. Блока и Андрея Белого, у Вяч. Иванова и М. Волошина, у Эллиса и Н. Соловецкого — у каждого из них сложился свой, особый образ Данте, и это еще должно быть исследовано. Но под покровом всех различий нетрудно выявить то общее, что позволяет говорить о *Дантовом коде русского символизма*. Здесь нужно, очевидно, иметь в виду два аспекта этой общности.

Во-первых, это использование Дантовых образов — без упоминания имени их создателя — в качестве своего рода метаязыка.

³ См.: Данченко В. Т. Данте Алигьери: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1762—1972. М., 1973.

⁴ Иванов Вяч. Мысли о символизме // Труды и дни. 1912. № 1.

В мире символистов Дантовы слова-образы *круг*, *Чистилище*, *роза*, *подземное пламя* и т. д., не говоря уже об имени Беатриче, курсируя по текстам, превращаются в сигнальные знаки, с помощью которых поэты «перемигиваются» между собой и с понимающим читателем, вовлеченным в эту интертекстуальную игру. При этом Дантовы ассоциации нередко не только налагаются на ряды, аккумулирующие прежнюю культурную традицию, но и обрастают новыми значениями, привнесенными движением через новый контекст. Так, например, характерный для Андрея Белого образ мира как системы зеркал, связующих макрокосм и микрокосм, воспринят от Дионисия Ареопагита, пропущенного сквозь призму Данте; но он налагается на образ ребенка с зеркалом, восходящий к орфическому Дионису и активизированный для XX столетия «Заратустрой» Ницше, и вместе с тем содержит отклик на поэтический диалог Вяч. Иванова с Брюсовым, в котором исходная Дантова картина как бы апробируется в сопоставлении с античными концептами зеркал, отраженными в мифах о Нарциссе, Орфее, Эросе, и в то же время оборачивается художественно-образным обоснованием философии «Ты еси», ассоциируемой с «религиозным делом» Владимира Соловьева⁵. Надо иметь также в виду, что опорные Дантовы образы при этом нередко «выворачиваются наизнанку», «гримасируются», травестируются, как, например, в «Балаганчике» А. Блока⁶, приобретаая вследствие этого еще более скрытый, зашифрованный характер. Какой отсюда следует вывод? Видимо, на нынешней стадии изучения восприятия Данте символистами недостаточно рассматривать связь отдельных авторов с Данте. Необходимо учитывать функционирование Дантова кода и преобразование его смысловых значений в процессе перехода из одного текста в другой. Дантова тайнопись в русском символизме оказалась столь продуктивной, смыслопорождающая энергия его образов была столь велика, что одной из задач изучения творчества русских символистов должно, видимо, стать уяснение их Дантова словаря.

Другой аспект проблемы составляет сам факт символизации образа Данте. Факт, против которого так бурно взбунтовался О. Мандельштам, когда в своем «Разговоре о Данте» заговорил о «невежественном культе дантовской мистики, лишенном, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания»:

⁵ Подробнее об этом см. в статье «Между Богом и грамматикой...» на с. 264—282 наст. кн.

⁶ Подробнее об этом см. статью «К символике круга у Блока» на с. 212—225 наст. кн.

Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышленяющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет...

То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта⁷.

В этом споре последующего поколения с предшествующим примечательны два момента. Один из них тот, что, вопреки своему исключительному поэтическому слуху, О. Мандельштам не замечает (или не хочет заметить?), как в пылу полемики он меняет блоковское «профиль орлиный» на «орлиный профиль», чем снимает акцент со слова *орлиный*. А это ведь говорит о том, что символического плана смыслов мотива *орла—орлиного* в Дантовой эзотерике⁸, столь весомого в Дантовом коде русского символизма⁹, для О. Мандельштама не существует. Ключ к тайнописи утерян, и

⁷ Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 226, 221—222. Ю. Тынянов по поводу тех же строк А. Блока заметил следующее: А. Блок «не боится такого общего места в образе как „Тень Данта с профилем орлиным...“ Потому что в общем строе его искусства эти образы призваны играть известную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе» (Тынянов Ю. Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 246—247). При дальнейшем изложении проблемы я постараюсь доказать, что подобное образупотребление мотивируется и общей установкой символизма на парадоксальный эзотеризм, на передачу «тайных сигналов» с помощью квазиобщедоступного. Ср.: Библиотека А. А. Блока: Описание. М., 1984. Кн. 1. С. 256—257.

⁸ См.: Рай, XVIII, 106—114.

⁹ У Андрея Белого мотив орла оформляется уже в III Симфонии. К семантике мотива орла см.: Vander Meulen J. О планетных сферах Дантова «Рая» в свете астрософии // Труды и дни. 1916. № 8. С. 18; Иванов В. В., Топоров В. Н. Орел // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 259. Примечательно, что в прологе к циклу стихов «Rosarium», вошедших в книгу «Sog ardens» (Дантово происхождение этих названий очевидно), Вяч. Иванов прямо называет Данте орлом: «Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес...». К символике орла см. также: Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере. Париж, 1982. С. 113; Hall M. P. An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Quabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. Los Angeles, 1977 (табл. CXXXVII, CCI).

эзотерический при всей своей хрестоматийности знак кажется всего лишь банальной деталью банального портрета.

Примечательно, что в приведенном пассаже образ Данте психологизирован: Мандельштам сосредоточен на «чисто пушкинской» борьбе «за социальное достоинство», на том, что он назвал «внутренним разночинством» поэта, ассоциируя его со своей собственной неприкаянностью. Биографии Данте, принадлежащие перу Д. Мережковского, тоже претендуют на психологичность, хотя для этого они слишком условны¹⁰. Но в целом образ Данте, создаваемый символистской литературой, в высшей степени эмблематичен. Это очевидно уже из работ Вяч. Иванова, напоминая о которых начата данная статья. То же самое можно сказать и о книгах Андрея Белого «Луг зеленый» и «Символизм», где Данте в некоторых случаях интерпретируется с опорой на Вяч. Иванова¹¹.

В «Трагедии творчества», посвященной Достоевскому и Л. Толстому, имя Данте оказывается тоже эмблемой, но несравненно более конкретной: сопряженное с именем Франциска Ассизского и помещенное в контекст размышлений о двух русских гениях, оно призвано знаменовать одну из двух универсальных форм творчества — художественное творчество как альтернативу творчества жизни. Вглядимся в размышление, где Данте и Франциск Ассизский сближаются как символы этих двух родственных в истоках и антиномичных в осуществлении путей сознания:

...источники художественного творчества и творчества жизни одни <...>. Где кончается Данте, там начинается Франциск Ассизский <...>. ...как бы мы ни преувеличивали количественно расстояние, отделяющее Франциска от Данте, качественно души обоих из единой субстанции творчества. И хотя бы сферы двух видов творчества не совпадали вовсе, все же окружности обеих сфер соприкасаются хотя бы в одной точке; <...> эта теоретически допустимая точка определяет и обуславливает самый смысл гениальной жизни как жизни, рассказанной для других, или смысл гениального слова как слова, действительно пережитого¹².

¹⁰ См.: Мережковский Д. Жизнь Данте // Русские записки. 1937. № 2. С. 5—32; № 3. С. 5—35.

¹¹ См.: Белый Андрей. Символизм. М., 1910. С. 548.

¹² Белый Андрей. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 37—38; ср. также: Венгерова З. Влияние Данте на современность // Венгерова З. Литературные характеристики. СПб., 1897.

Около десяти лет спустя, имея в виду уже непосвященного читателя новой эпохи, В. Брюсов попробовал вычленить один аспект предложенной Андреем Белым проблемы и формализовать его. В незаконченном экскурсе о Данте — «путешественнике по загробью» он собрал немало доказательств тому, что «Данте определенно отграничивает себя как историческое лицо, как поэта от того Данте, который совершает путешествие по загробью, руководимый Вергилием, Беатриче и св. Бернаром»¹³.

Воспроизводить всю аргументацию Брюсова нет нужды, и даже не важно, прав он в своем выводе или нет. Важно, что его концепция исключает психолого-биографический подход. Данте-эмблема, воздвигаемая символистами, есть не образ самовыражения, а *модель пути*. Какого именно пути? Характеризовался ли он символистами более определенно? Андрей Белый со свойственной ему уклончивостью назвал его «путем сознания». Брюсов, адресуясь к собратьям по перу, предложил как бы норму поэтического поведения («Поэту»), чем спровоцировал отповедь Пастернака¹⁴, хотя такие атрибуты, как *знамя*, *меч* и *подземное пламя*, посвященным говорили нечто иное. Детали, отмеченные Брюсовым в разговоре о Данте — путешественнике по загробью, подтверждают, что он видел в пути героя «Божественной комедии» больше, чем только образец для поэтического выбора, и мы еще вернемся к ним. Зато Эллис в статье «Учитель веры», открывавшей Дантов раздел «Трудов и дней», несколько раз и очень прямо (слишком даже прямо!) старался показать, что в «Комедии» «весь путь Данте — обратный путь пути падения демонов и человека» — есть достижение «высшего религиозного посвящения»¹⁵. Хотя концепция Эллиса — при всей прямолинейности установок — изложена витиевато и путано, на ней стоит остановиться: подражательный дар мима, которым Эллис славился на журфиксах, дал знать о себе и в грамматическом пространстве, превратив его работу в скопление общих идей, групповых установок и мыслей, кочевавших из салона в салон, из журнала в журнал как предмет обсуждения. В сравнительной верности передачи им общих идей,

¹³ Брюсов В. Данте — путешественник по загробью // Дантовские чтения 1971. М., 1971. С. 229.

¹⁴ На ответную реплику Б. Пастернака обратил внимание С. Бэлза (*Бэлза С. Образ Данте у русских поэтов* // Дантовские чтения 1968. М., 1968. С. 179).

¹⁵ Эллис. Учитель веры // Труды и дни. 1914. № 7. С. 66.

носившихся в воздухе символистских собраний, не следует сомневаться: Данте Эллис знал хорошо; в своей книге о русских символистах он рассказывал о Дантовых реминисценциях у Брюсова, Бальмонта, А. Блока и Андрея Белого¹⁶, недаром последний, дружески шаржируя, изобразил своего приятеля-«дантиста» человеком, у которого «в одном полушарии мозга <...> стоит бюст Карла Маркса, в другом вспыхивает видение Данте с мистической розой»¹⁷.

Эллис утверждает:

Узел, стягивающий все бесчисленные нити, у Данте *один*; он открывается лишь тому, кто увидит в его поэме художественное воспроизведение действительно и подлинно пережитой мистерии, истинного пути посвящения в тайны бытия (видения) и таинства откровения (догматы) христианской веры, путь посвящения не в смысле узкой, специальной доктрины или формальной принадлежности к какой-либо секте, тайному братству или традиции, идущей от древних мистерий, но *путь вселенский*, всеобщий, единый и единственный для всех <...>. От сознания близости вечного осуждения до последних высот благодатного слияния с Творцом лежит путь восхождения Данте, путь вечный, неизменяемый, пройденный некогда как стезя падения совершеннейшим из Духов и всей вселенной, лежащий в будущем после воплощения Бога стезею возврата и примирения с Создателем, лежащий одинаково перед всей вселенной, всеми Духами и душами и перед каждым из нас¹⁸.

Что примечательно в этом рассуждении Эллиса? Прежде всего то, что на первый взгляд может показаться всего лишь апофатическим методом характеристики, но что по существу являет собой возражение на не воспроизведенные в пассаже интерпре-

¹⁶ См.: Эллис. Русские символисты. М., 1910.

¹⁷ *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 44; ср. также: «Эллис, натура люциферическая, всю жизнь несся единым махом; и всегда — перемахивал <...> его первый „МАХ“: с гимназической скамьи к Карлу Марксу; отдавшись изучению „КАПИТАЛА“, он привязывал себя по ночам к креслу, чтобы не упасть в стол от переутомления; в результате: „УМАХ“: к... Бодлэру и символизму, в котором „ЕДИНЫМ МАХОМ“ хотел он выявить разделение жизни на „ПАДАЛЬ“ и на „НЕБЕСНУЮ РОЗУ“; так в Бодлэре совершился „УМАХ“: от Бодлэра... к Данте и к толкованию „ТЕОСОФИЧЕСКИХ БЕЗДН“, т. е. в Данте совершился новый „УМАХ“: от Данте к Штейнеру...» (*Белый Андрей*. Воспоминания о Штейнере. С. 49).

¹⁸ Эллис. Учитель веры. С. 76.

тации специфичности Дантова пути посвящения: не есть ли это узкая, специальная доктрина? практика секты? или специального братства? или традиция древних мистерий? Все эти вопросы ставились и ставятся дантоведением, и, перечисляя их, Эллис как бы воссоздает горизонты полемики вокруг Дантовой идеи пути. Другое же, что примечательно здесь, — это стремление видеть в пути Данте нечто для христианства универсальное, не знающее конфессиональных различий и разногласий, хотя прозреваемая Эллисом перспектива возврата и примирения с Создателем, «лежащая одинаково перед всей вселенной, всеми Духами и душами»¹⁹, входит не во все христианские учения (и нельзя сказать, что она решительно подсказывается Данте). Если вчитаться в рассуждения Эллиса о «Вечной Розе» у Данте и о том, что «современный западный оккультизм возрождает, хотя и в ложной транскрипции <...> средневековые видения Розы»²⁰, если рассмотреть, какие ступени посвячительного пути Эллис замечает, станет очевидно, что «вселенским путем» «христианской мистерии» Эллис считает «рыцарский путь истинного познания Истины», «*посвящение в Истину*»²¹ в его очень специфической форме. В статье о «Парсифале» Вагнера, прямо связывая идею Монсальвата с «Божественной комедией», он называет Данте «единственным, первым и последним поющим великим рыцарем Креста и Вечной Розы»²².

Прежде чем рассмотреть, какие основания для такого заключения дает сам текст, напомним, что этот вывод не был открытием Эллиса: в очень популярной среди символистов «Истории магии» Э. Леви²³ утверждалось, что «Роман о Розе» и «Божественная комедия» — это две противоположные формы одного и того же творения, где ход инициации выражает собой процесс обретения независимости духа, а сатира на все современные институты сочетается с аллегорическим использованием формулы великих тайн Братства Розы и Креста. Согласно Э. Леви, явление Розы в

¹⁹ Ср.: Palgen R. Dantes Luzifer. München, 1969.

²⁰ Эллис. Учитель веры. С. 67. Ср.: Seward B. The Symbolic Rose. New York, 1960; Steffen A. Dante und die Gegenwart. Dornach, 1965.

²¹ Эллис. Учитель веры. С. 76, 69, 68.

²² Эллис. «Парсифаль» Р. Вагнера // Труды и дни. 1913. № 1—2. С. 27; ср.: Fischer L. The mystic vision in the Grail legend and in the Divine Comedy. New York, 1917; Evola G. C. Il mistero del Graal e la idea imperiale ghibellina. Roma, 1972.

²³ Андрей Белый рекомендовал ее в качестве хрестоматийного чтения (*Белый Андрей*. Символизм. С. 624).

центре Креста в конце «Божественной комедии» представляет собой *первую публичную манифестацию* и решительную трактовку символа розенкрейцерства²⁴. Что эта важная манифестация свершилась в момент уничтожения Ордена тамплиеров, Э. Леви называет совпадением, хотя некоторые исследования наших дней устанавливают неоспоримую связь между тамплиерами и розенкрейцерством, с одной стороны, и Данте и тамплиерством — с другой²⁵. Но существа нашей проблемы не меняет уяснение факта, имели ли место эти связи в действительности и насколько они были глубоки. Существенно, что в символистских размышлениях о посвятельном пути, вскормленных чтением самых популярных книг Э. Леви и Э. Шюре²⁶ и обсуждением преданий, известных лишь немногим, тамплиерство и розенкрейцерство сплелись в двойной венец, увенчивающий путь героя «Божественной комедии». Почему розенкрейцерству придавалось особое значение — не представляет загадки. К тому же и Р. Штейнер учил, что существует три типа посвятельного пути:

1) инициация как путь восточной, прежде всего индуистской, мудрости, чреватая опасностями для тела западного человека;

²⁴ Пересказываю по англоязычному изданию книги: *Lévi E. The History of Magic*. New York, 1973. P. 261; ср. также: *Pike A. Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry*. Charleston, AM 5641; *Hall M. P. An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Quabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy* (табл. CXXXIX); *Gardner E. G. Dante and the Mystics*. London, 1913; *Sartorio H. The mysticism of Dante*. New York, 1921; *Vanossi L. Dante e il Roman de la Rose*. Firenze, 1979.

²⁵ Связь Данте с тамплиерством и истоками его мистики — учениями иоахимитов-спиритуалов и т. п. — отмечают И. Голенищев-Кутузов в книге «Данте» (М., 1967; см. особенно с. 71—73, 155, 188—199, 230—238) и И. Бэлза в статьях «На полях „Божественной комедии“» (Дантовские чтения 1971. М., 1971), «Некоторые проблемы современной дантологии» (Дантовские чтения 1973. М., 1973), «Проблемы интерпретации Данте» (Дантовские чтения 1979. М., 1979), «Il ben de l'intelletto» (Дантовские чтения 1986. М., 1986). Помимо указанной И. Бэлзой огромной литературы к вопросу см.: *Raina P. Dante e i romanzi della tavola rotonda: Nuova Antologia*. 1920. Jun. P. 222—247; *Masserou A. Dante et Saint Bernard*. Paris, 1953; *Neu H. Bibliographie des Temples-Ordens (1927—1965)*. Bonn, 1965; *Palmer H. M. Codex rosae crucis*. Philosophical Research Society, 1971; *Peuckert W. E. Das Rosenkreutz*. Berlin, 1973; *Atienza J. G. La meta secreta de los templarios*. Barcelona, 1980; *Partner P. The Murdered Magicians: The Templars and their Myth*. Thorsons Publishing Group, UK 1987.

²⁶ В «Символизме» Андрей Белый не раз рекомендует книги Э. Шюре, в том числе «Великие посвященные» (с. 623), но в «Воспоминаниях о Штейнере» иронически именует его «себя не осознавшей чванностью» (с. 96).

2) христианская инициация, основанная на жизни чувства и требующая отрешенности, а также строгого благочестия;

3) инициация мысли и воли, характерная прежде всего для розенкрейцерства. Ее конечная цель, по определению Р. Штейнера,— объединение качеств первой и второй²⁷, и в этом — добавим мы — розенкрейцерство прямо продолжает установку тамплиеров, обвиненных в ереси именно из-за их попыток соединить тайные учения западной и восточной мистики.

Напоминание об этой концепции Штейнера позволяет понять, почему так важно Эллису, который в эпоху своих Дантовых штудий был еще антропософом, видеть в Данте «рыцаря Розы и Креста» и почему Андрей Белый, вспоминая о духовных исканиях начала века, с такой страстностью говорит не только о своих мечтах об Ордене, поисках братства, розенкрейцерстве и тамплиерстве²⁸, но и о парадоксе Р. Штейнера, который, основав Антропософское общество, «даже не был членом „А. О!“»²⁹: антропософство его было выходом «старчества» в мир, т. е. своего рода «просветительством»³⁰. Оно помогает понять и то, почему мысль о пути рыцарей «Розы и Креста» затронула даже людей, не слишком близких Р. Штейнеру: она коснулась Вяч. Иванова и Н. Бердяева, задев их тенью А. Минцловой³¹, она спроецировалась в дра-

²⁷ Пересказываю по: *Steiner R. Rosicrucian Esoterism*. Spring Valley; New York, 1978. P. 121—122; ср.: *Steiner R.* 1) *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten*. Dornach, 1961; 2) *Metamorphosen des Seelenlebens und Pfade der Seelenerlebnisse*. Dornach, 1961; 3) *Rosicrucianism and modern Initiation*. London, 1965; 4) *Knowledge of the Higher Worlds*. New York, 1975, а также: *A Ch. Rosenkreutz Anthology / Comp. and ed. by P. M. Allen*. New York, [s. a.]. Андрей Белый в работе «Р. Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (1917) перечисляет в качестве цитируемых им в русском переводе следующие работы Штейнера: «Философия и Теософия», «Очерк Тайноведения», «Истина и Наука», «Из Летописи Мира», «Путь Посвящения», «Путь к самопознанию человека» и «Теософия», а в «Воспоминаниях о Штейнере» обильно цитируется «Как достигнуть познания сверхчувственных миров», выпущенное в Дорнахе в 1928 г. Во всех этих трудах так или иначе трактуются проблемы посвящения и посвященности.

²⁸ См., например: *Белый Андрей*. 1) Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. *Анн Арбор*, 1982. С. 63, 91, 93; 2) «Воспоминания о Штейнере». С. 168, 265.

²⁹ *Белый Андрей*. Почему я стал символистом... С. 89.

³⁰ Ср.: «...штейнерианство — это своего рода старчество, но: остающееся в миру, для мира...» (Письмо М. Морозовой 1912 г. Цит. по: *Белый Андрей*. Петербург: М., 1981. С. 511).

³¹ См.: *Дешарт О.* Введение // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. С. 140—141; *Бердяев Н.* Самопознание. Париж, 1983. С. 221—226.

му А. Блока «Роза и крест», хотя ощутимо это не столько в ее собственной символической системе, сколько в пробуждаемых ею обертонах. Примечательно, что А. Блок сам это чувствовал, утверждая — несмотря на свое знакомство с розенкрейцерством И. Новикова и консультации масона 33-го градуса профессора Е. Аничкова³², — что он не готов к теме:

...не имею права говорить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных «для красоты» только, только художественно, символах Розы и Креста.

...В теперешнем моем состоянии <...> я не умею и я не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не «Крест и Роза», — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею «умалиться» перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее³³.

Иллюстрация М. Добужинского, воспроизводящая центральный символ розенкрейцерства³⁴, подтверждает правоту этой надежды А. Блока: и не освоенная поэтом символика, уже в силу своего неосознаваемого, но неискаженного присутствия, несет свою тайную информацию, подобно тому как обычно проносит ее сквозь века бережно хранимая символика ритуала, чаще всего не осознаваемая его исполнителями³⁵.

И тут мы подошли к центральной и вместе с тем — к наиболее проблематичной, наиболее уязвимой части нашего рассуждения. Проблематичной — потому что и связь Данте с тамплиер-

³² О масонстве Е. Аничкова сообщается в кн.: *Берберова Н.* Люди и ложи. Принстон, 1987. С. 172. Хотя книга Н. Берберовой содержит грубые фактические ошибки и потому не заслуживает полного доверия, этот факт достоверен. Пьеса была заказана А. Блоку М. И. Терещенко, тоже масоном, о чем — как и о консультациях Е. Аничкова — см.: *Жирмунский В.* Драма Александра Блока «Роза и крест». Л., 1964. Ср. строки из путевых заметок Андрея Белого: «...таинственный импульс, погнавший, тайлся еще в Монреале, в Египте, в местах Соломонова Храма, у Гроба Господня <...>. — Но кого же ты ждешь? — Я не знаю. <...> — В масонов не веришь? — Не верю» (*Белый Андрей.* Офейра. М., 1921. С. 8).

³³ *Блок А.* Дневник 1912 года // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 181, 186 (записи от 21 ноября и 1 декабря).

³⁴ Иллюстрация воспроизведена в кн.: *Гордин А., Гордин М. А.* Блок и русские художники. Л., 1986.

³⁵ Ср.: *Силард Л.* К вопросу о корнях нестинарства // *Slavica Gansensia.* (Bruxelles) 1980—1981. № 7—8. P. 191—202.

ством, и родство тамплиерства с розенкрейцерством лишь предполагаются, но со всей убедительностью еще не доказаны. Уязвимой — поскольку доказывать одно вероятное другим, не более чем вероятным, — не самый внушительный способ аргументирования. Тем не менее мы к нему прибегнем, полагая, что уже само количество вероятных совпадений может дать новое качество — доказательство родства. Итак, мы исходим из предположения, поддерживаемого, впрочем, даже И. Голенищевым-Кутузовым³⁶, что Данте был знаком с эзотерикой тамплиеров и что тайное учение тамплиеров вместе с соответствующей обрядностью и символикой было хотя бы частично усвоено розенкрейцерством. Основу этой преемственности составляли надконфессиональность тайной доктрины тамплиеров, вливавшей в христианство мистические элементы иудаизма, магометанства и язычества, а также установка на активно-магическое отношение к миру, столь притягательная для художников и экспериментаторов. Вот почему символисты, в той или иной мере затронутые розенкрейцерством, в частности, через отдельные идеи Р. Штейнера, выведшего оккультизм розенкрейцеров на популяризаторский путь антропософии, увидели в Данте не только и не столько великого поэта, сколько учителя веры. Путь героя «Божественной комедии», путешественника по загробью, явился для них парадигмой великого посвячительного пути, которого многие из них искали для себя вполне реально.

Хотелось бы подчеркнуть, что для большинства символистов поиск посвячительного пути был не оригинальничаньем или элитарной игрой в реставрацию, а в высшей степени актуальной проблемой ценностной дифференциации. В преддверье наплыва массового искусства, превращаемого в ремесло, когда подлинное становилось все труднее отличить от подделки, когда вполне положительное явление профессиональности и демократизации повлекло за собой поток беспардонного дилетантизма, — действительно насущной, хотя и немногими осознаваемой оказалась задача пробудить такую систему ценностных представлений, которая в условиях повальной социализации и перспективы уравниловки позволила бы поддержать идею иерархии ценностей, без чего невозможна жизнь культуры. Но времена пушкинских апелляций к шестисотлетнему дворянству и Ницшевых лозунгов природой данного аристократизма близились к закату. Так актуальной стала проблема духовного аристократизма, приобретенного волевым *путем* испы-

³⁶ См.: Голенищев-Кутузов И. Данте. С. 192—195.

тания и посвящения, а Данте явился его воплощением³⁷. Общеизвестное указание Данте на многосмысленность Слова³⁸ и зов его:

O voi ch'avete l'intelleti sani
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani, —
(*Inferno*, IX, 61—63)³⁹

побуждали внимать тайным знакам. Чтение Данте русскими символистами уподобилось интерпретации греческими авторами египетской жреческой символики, которая заключала для них три аспекта значений: прямое, символическое и иератическое. Одно и то

³⁷ В комментариях к статье «Проблема культуры», формирующей новую концепцию ценностей, Андрей Белый вспоминает: «...посвящаемый в мистерию Египта должен был творчески себя пересоздать, чтобы иметь право приступить к занятиям астрономией, математикой, магией и пр. К серьезному изучению допускались лишь те, чья душа была высоко настроена...» (Белый Андрей. Символизм. С. 457). Строки эти поясняют проблему примата творчества над познанием, причем творчество понимается Андреем Белым как процесс, как путь, который начинается преобразованием творящего «я». Ср.: Силард Л. Андрей Белый и Мукаржовский: Ценность как процесс // Russian Language Journal. Michigan, 1988. Современный комментарий к идее пути у символистов см.: Максимов Д. Е. Идея пути в творчестве Александра Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. 2.

³⁸ Вспомним рассуждение, высказанное в «Convivio», что Святое Писание должно пониматься в четырех смыслах: буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом. Ср.: Roon-Bassermann E. Dante und Aristoteles. Das Convivio und der mehrfache Schriftsinn. Freiburg, 1956.

³⁹ В переводе М. Лозинского эти строки звучат так:

О вы, разумные, взгляните сами,
И всякий наставленье да поймет,
Сокрытое под странными стихами.

Перевод Б. Зайцева передает очень важное здесь слово *dottrina* более точно:

О вы, обладающие ясным умом,
Всмотритесь в учение, которое сокрыто
Под покровом странных стихов.

Символисты и их окружение (в частности, П. Флоренский) пользовались переводом Д. Е. Мина. Фигуры умолчания и скрытые намеки Данте Б. Зайцев передает более точно (в доказательство отошлем к переводу двух первых строк XXI песни «Ада». У Б. Зайцева:

...Разговаривая о разном,
О чем не намерена петь моя комедия...

У Лозинского:

...говоря не мало
Стороннего комедии моей...)

Перевод М. Лозинского, в свою очередь, отличается большей поэтичностью.

же слово приобретало прагматический, образный и трансцендентный смысл, что позволило Гераклиту определить эти различия как функционирование — на базе одних и тех же слов — трех языков: говорящего, обозначающего и скрывающего. В «Божественной комедии» «скрывающий» язык содержится в избытке, о чем свидетельствуют бесплодные усилия современных дантологов расшифровать удовлетворительным образом такие темные символы, как «515 Вестник Бога» (*un cinquecento dieci e cinque*) и множество других. Но с точки зрения нашей темы вполне достаточно отметить лишь те, которые, будучи характерными знаками посвятельного пути, вошли в качестве таковых в метаязык русского символизма.

Прежде всего, красноречиво само трехчастное деление поэмы. Оно соответствует тем трем ступеням пути посвящения, которые четко различались почти во всех инициациях и на языке средневековой мистики получили название: *via purgativa*, *via illuminativa*, *via unitiva*.

В высшей степени примечателен выбор наставников. Сквозь Ад в Чистилище ведет героя Вергилий, который в Средние века почитался не только как поэт, но и как маг, посвященный в Элевсинские таинства. Мистагога и Мастера, в эзотерическом значении этого слова, сменяет Беатриче, возводящая брата (*Чистилище*, XXXIII, 23) к свету. То, что водительное начало связано с женственностью, свойственно далеко не всем ритуалам посвящения. Но утверждение его специфически отличало гностические секты почитателей Софии и офитов, оказавших — что теперь уже почти бесспорно — сильное воздействие на мистические концепты тамплиеров⁴⁰. И наконец, выбор третьего, высшего наставни-

⁴⁰ Примечательно, что Андрей Белый обыгрывает эту тему в «Серебряном голубе», описывая библиотеку того самого Шмидта, который пытается увести Дарьяльского от голубей «за границу — к ним, к братьям, издали влияющим на судьбу»; в этой библиотеке «были латинские трактаты Гаммера и среди них один „*Varhometis Revelata*“, где прослеживалась связь между арабской ветвью офитов и тамплиерами, где офитские мерзости переплетались с дивной легендой о Титуреле» (*Белый Андрей*. Серебряный голубь. Берлин, 1922. Ч. 2. С. 12. К проблемам гнозиса см.: *Белый Андрей*. Антропософия и д-р Ганс Лейзеганг // Беседа. 1923. № 2; статья доказывает, в какой степени д-р Ганс, этот автор многих почтенных работ об антропософии и гнозисе, «страдает неосведомленностью и неовладением материалом» (с. 392); ср.: *Wlosok A.* Laktanz und die philosophische Gnosis. Heidelberg, 1960; *Hollander R.* Il Virgilio dantesco. Firenze, 1983. О посвященности Вергилия Андрей Белый упоминает в комментариях к статье «Проблема культуры» (*Белый Андрей*. Символизм. С. 458): здесь он ссылается на расхожую мысль, что VI песня «Энеиды» воспроизводит мистику и что учение неоплатоников представляет собой эмблематическую передачу того,

ка, вожатого трех заключительных песен Рая, представляет собою открытое провозглашение символа веры: Бернар Клервосский, столь способствовавший расцвету культа Девы Марии, был патроном тамплиеров, и вознесение его имени на высшую высоту наставничества было равносильно клятве верности идее этого предательски разгромленного ордена. Значение выбора водительной триады: Вергилий — Беатриче — Бернар Клервосский — в этом отношении не может быть переоценено, при том что более детальное сопоставление их роли и роли их соводителёв (Лючии, Стация, Мателды) с распределением функций ведущих наставников в посвятельном ритуале розенкрейцёрства могло бы только подтвердить строго ритуальную значимость этого выбора.

Так же ритуально значимо разграничение пространства в поэме. Это подчеркнуто уже в первой песне, где выясняется, что восхождение не терпит спешки: «достигнув подножья холма» (I, 13), «почти у самого начала подъема» (I, 31), герой слышит возглас своего катемона: «Тебе следует избрать иной путь» (I, 91), — который в восьмом круге Ада поясняется Вергилием так:

Не смертью он достигнут, и не вина ведет его
 <...> на мучения;
 Но, чтобы доставить ему полный опыт,
 Мне, умершему, надлежит вести его
 В глубину Ада, из круга в круг...

(Ад, XXVIII, 46—49; пер. Б. Зайцева)

Спуск в подземный мир составляет первую ступень почти всех посвятельных ритуалов, начиная с Египетских и Элевсинских мистерий, где испытание смертью осуществлялось «весьма реалистично»⁴¹, и кончая масонскими «подземной горницей размышления» и «лежанием в гробах по четвергам»⁴². Смысл этого прохожде-

что происходило в мистериях. Таким образом, Андрей Белый использует концепцию Вяч. Иванова о первичности обряда по отношению к логиям для акцентировки внимания на текстах и теориях как трансляторах осознаваемой или неосознаваемой тайной информации, восходящей к переживанию в действе.

⁴¹ Шюре Э. Великие посвященные [б. м. и г.]. С. 85, 186.

⁴² *Anonimus*. К познанию Первого символического градуса Ордена Вольных Каменщиков [sic!]. Древний и Принятый Шотландский Устав. Париж, 1926. С. 15. П. Флоренский обобщает это так: «Во всех посвящениях посвящаемому следует испытать то, что называют временной смертью» (Флоренский П. Пределы гносеологии // Богословский вестник. 1913. № 1. С. 173).

ния через смерть точно передает эзотерическая формула алхимиков: *Vitriol (Visita Interiorem Terrae, Rectificando Invenie Occultum Lapidem)* («Посети глубь земли, и ты в очищении ею найдешь философский камень»). Началу инициации предшествует ритуальный диалог у врат/дверей, предупреждающий о трудности и необратимости предпринимаемого пути. Предельно редуцированный в церемониальной магии современного масонства и розенкрейцера, у Данте он оформился в три знаменитые терцины, «написанные темным» (*Ад*, III, 10) на вратах ада и объясненные иерофантом:

Здесь надлежит оставить всякую боязнь;
И да умрет здесь всякая трусость.
(*Ад*, III, 14—15; пер. Б. Зайцева)

Подобным же образом зооморфноголовые стражи первого порога Египетских мистерий, эти архетипические эмблемы грозной амбивалентности предлежащего пути, оборачиваются у Данте гепардом/рысью/пантерой «в ярких пятнах пестрого узора», львом и волчицей — образами преследующих человека испытаний. Освобождая от внушаемого ими страха, иерофант Вергилий должен напомнить о великой защите: «...у трех благословенных жен / Ты в небесах обрел слова защиты» (*Ад*, II, 124—125; пер. М. Лозинского), — напоминая тем самым и о великом законе опрокинутой симметрии, связывающем верхний и нижний миры. Действие этого закона, составляющего фундамент эзотерики тамплиеров⁴³, организует микро- и макроструктуру главного творения Данте. О симметрии в использовании пифагорейской нумерологии говорилось немало. На нее обратил внимание и Брюсов⁴⁴. Рассмотрим реализацию закона симметрии в испытании четырьмя стихиями.

Сохраняясь в современной церемониальной магии редуцированно и сублимированно, испытание землей, воздухом, водой и огнем теперь более отчетливо разграничено между этапами посвящения, чем это было, кажется, в протоформах. Так, в масон-

⁴³ См.: *Schult A. Dantes Divina Commedia als Zeugnis der Tempelritter-Esoterik. Bietigheim; Württemberg, 1979. S. 177—178.*

⁴⁴ См. составленное В. Брюсовым примечание к статье «Данте — путешественник по загробью» (с. 231—232); ср.: *Hardt M. Die Zahl in der Divina Commedia. Frankfurt am Main, 1973.* Любопытные данные к Дантову коду Брюсова можно найти в ст.: *Лавров А. В. Брюсов в Париже (осень 1909 года) // Взаимосвязи русской и зарубежной литератур. Л., 1983. С. 313—314.*

стве Шотландского Устава, которое более уверенно возводит себя к тамплиерству, а через него — к Египетским таинствам, — испытание землей/подземельем связано с предварительной стадией прохождения через смерть, в то время как испытание воздухом и очищение водой и огнем принадлежат к сфере новой жизни. Соответственно этому такие символы, как сера, ртуть и соль, обнажение левых частей тела, веревочная петля на шее и проползание по узкому коридору, символизирующее рождение, связаны с атриумом, в то время как строго отрегулированное движение в пространстве (с запада через север к востоку, с возвращением к исходному пункту, но уже через юг, с восхождением и падением, подобным падению с вершины башни, изображенному в 16-й фигуре Таро) и перипетии испытания воздухом сиречь мытарств, вместе со следующими за ними очищениями, входят в круг новой жизни⁴⁵. В «Божественной комедии» испытание подземным пламенем, зрелищем вод Ахерона, Стикса, Флегетона, превращающихся в лед Коцита, и мытарствами странничества начинается в загробье — «подземной горнице размышления». А поскольку состояние Данте-путника много раз уподобляется состоянию дремлющего, впавшего в транс (ср.: *Ад*, III, 136; *Чистилище*, XVIII, 87 и др.), — есть все основания сблизить его видения с той самой визуализацией переживаемого, достичь которой было целью «схождений в ад» и других пограничных состояний в древних и новых формах ритуальных церемоний.

Однако самое примечательное с точки зрения нашей темы заключается не в этом. Самое примечательное, что огонь и вода возникают снова — в Чистилище. Но здесь они уже — не стихии испытаний, а условия очищения, преображения и восхождения. В XXVII песни мы узнаем, что огонь — это стена на пути к Беатриче (XXVII, 35). Чтобы приблизиться к Ней, восходящий, как в ритуале, проходит сквозь стену огня, ведомый Мастером Вергилием и сопровождаемый его «подмастерьем» Стацием. Как в ритуале, это шествие между двумя завершается пояснением о виденном («И временный огонь, и вечный Ты видел, сын...»: XXVII, 127—128) и увенчанием митрой и венцом. Путь сквозь огонь сменяется путем сквозь воды потока, который оказывается тоже двухкачественным:

⁴⁵ См.: *Scottish Rite*. [s. a.]. P. 16—24 (за сообщенный материал приношу глубокую благодарность Н. Зильпер).

Струясь сюда — он память согрешений
 Снимает у людей; струясь туда —
 Дарует память всех благих свершений.
 Здесь — Лета; там — Эвноя...

(*Чистилище*, XXVIII, 127—130; пер. М. Лозинского)⁴⁶

И точно так же, как в очищении огнем, в ритуале очищения водой наставников двое: Беатриче, ожидающая на другом берегу, и Мательда, поясняющая и исполняющая обряд (XXXI, 94—101), после которого неопит может приблизиться к Ней и узреть ее «вторую красоту» (XXXI, 138). Таким образом, устрашающие и грозно испытующие стихии ада в горних сферах мира предстают благостно посвященными, качественно отрегулированными и сущностно дифференцированными. Их повторное и качественно преобразованное явление поддерживает сущность принципа симметрии, на котором зиждется поэма: их повторно-преобразованное явление воплощает и символизирует вехи посвященного пути из тьмы к свету, от хаотического роя — к строю, от низших к высшим иерархиям бытия.

Торжество зеркальной симметрии как принципа строения мира реализуется в поэме не только в оформлении таких знаков, как *515* или *ОМО*, о темной символике которых здесь говорить не место, и не только в превалировании чисел, обладающих «осью симметрии» ($3 = 1 + 1 + 1$, $7 = 3 + 1 + 3$, число Беатриче: $9 = 3 + 3 + 3$)⁴⁷. Оно сказывается и в *опрокинутой* симметрии пространства, в одной проекции представляющего лентой Мёбиуса, в другой — треугольниками «адовой воронки» и «священной горы», опрокинуто глядящимися друг в друга⁴⁸. Эта опрокинутая ответственность пространств, поддерживаемая опрокинутой ответственностью их наполнения (вплоть до того, что фальшивомонетчикам внизу

⁴⁶ К теме Леты см.: *Шюре Э.* Великие посвященные. С. 210—211.

⁴⁷ Так, критика обращает внимание на то, что уже в третьем, последнем, разделе «Новой жизни» Беатриче символизируется числом «9». См. комментарии С. Аверинцева и А. Михайлова в кн.: *Данте.* Новая жизнь. М., 1985. С. 153, 164. К числу «7»: *Чистилище*, I, 82; IX, 112; XXIX, 50, 134—143.

⁴⁸ См.: *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии: (Опыт истолкования мнимостей). М., 1922; *Meurers J.* Physik und Astronomie der Dante: Zeit als Probleme der Gegenwart // *Deutsches Dante-Jahrbuch.* Weimar, 1963. Bd. 14; *Силард Л.* Андрей Белый и П. Флоренский: Мнимая геометрия как встреча математики с искусством // *Studia Slavica Hungarica.* 1987. Т. 33.

соответственны алхимики — наверху), поразительно согласуется с формулой «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста:

То, что находится внизу, подобно находящемуся наверху, и, наоборот, то, что находится наверху, подобно находящемуся внизу, ради выполнения чуда единства⁴⁹.

Обстоятельства спуска и восхождения героя «Божественной комедии» по спирали сотворенных иерархий бытия к свету содержат множество характеристик, известных по «Поймандру»: здесь и сама способность избранного воспринять трансформацию света (радиацию и пульсацию) по мере восхождения к нему через семь планетных сфер с их семью планетными духами, и чуткость к отделению вод света от вод тьмы и «голосу света» — Слову. Но по сравнению с видением Гермеса Триждывеличайшего «Божественная комедия» содержит гораздо больше конкретно детализированных знаков, помечающих путь посвящаемого. Переход из круга в круг, из зоны в зону знаменуется пересечением *порога* (области *дверей, врат*) и встречей со стражем порога, которая всякий раз имеет свой специфический смысл, требующий специальной интерпретации⁵⁰.

⁴⁹ Цитирую в переводе Эллиса (*Эллис. Русские символисты. С. 206*). О симметрии в «Новой Жизни» см. комментарий С. Аверинцева и А. Михайлова к указ. изд., с. 155. Древний и Принятый Шотландский Устав, называя процитированную выше формулу Гермеса Триждывеличайшего формулой магии, согласно которой «гармония проистекает от аналогии противоположностей», комментирует ее следующим описанием: «В масонском храме это символизируется парностью колонн и черными и белыми квадратами пола, знаменующими крайние пределы, между которыми бьется человеческая мысль <...>. Раздвоением основной единицы мы получили три точки: точка единства наверху и две двойственности внизу. Если мы соединим эти три точки линиями, связь между единицей и двумя противоположными полюсами двойственности — катетами — логически ясна <...>. Это есть путь, пройденный человечеством с начала появления жизни, тогда как, опрокидывая чертеж, мы получим путь, предстоящий человечеству в будущем» (*Scottish Rite. P. 29—30*). За сообщение этого материала я тоже обязана Н. Зильпер.

⁵⁰ См.: *Armour P. The Door of Purgatory: a Study of multiple Symbolism in Dante's Purgatorio. Oxford; New York, 1983*. Розенкрейцеровская традиция сообщает, что посвящаемый должен — после долгого периода испытаний — пересечь порог под водительством «стража порога» и войти в закрытое пространство, где его озаряет сублимированный свет; это будет первая стадия посвящения (*H. Spencer Lewis. The Symbolic Prophecy of the Great Pyramid. San Jose: Supreme Grand Lodge of AMORC, 1974*). Отклик на лекции Штейнера о «Страже Порога» (24 и 31 августа 1913 г.) см.: *Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере. С. 310—311*.

Особая роль левой стороны, левого бока на этом пути (ср.: *Чистилище*, XXIX, 67—69; XXX, 43, 61) сужает круг возможных обрядовых ассоциаций. Еще более сужает его особая водительная роль Беатриче, направляющей путь посвящаемого по ступеням испытаний, очищения и озарения (*Рай*, II, 94—99). Венец пути — лицезрение Мистической Розы, к которому устремлялись все духовные преемники тамплиерства, — характеризует специфичность этого типа инициации со всей определенностью. В исполненном скрытых намеков и ассоциаций Дантовом описании Мистической Розы наиболее отвечающими собственным эзотерическим построениям русских символистов оказались образы двойной, затем тройной гирлянды роз, окруживших Данте с Беатриче (*Рай*, XII, 19), идея Розы как божественного Слова, принявшего плоть (*Рай*, XXIII, 73—74), и ее цветовая символика⁵¹.

Хотя Вяч. Иванов не удостоил пояснить, почему он называл Данте иерофантом, после сказанного, надеемся, очевидно, что это именование использовалось русским знатоком латинской культуры не метафорически, а вполне определенно, в его прямом значении. Уже один только «Rosarium», требующий специального исследования в рассматриваемом здесь аспекте, свидетельствует о глубочайшем проникновении в мистику Данте, поэтически соотносимую с иными традициями. Дантов код Вяч. Иванова и воздействие его на мысль современников — тема для отдельной книги⁵². В рамках данной работы необходимо вспомнить лишь о концовке программной статьи Вяч. Иванова «Мысли о символизме», провозглашавшей направление журнала «Труды и дни». В ней анализ трех ритмических волн последнего стиха «Рая» — «Амог... Sole... Stelle» — заканчивался знаменательным выводом: «Так увенчивается Данте тройным венцом певучей власти»⁵³. Не составляет труда видеть, что в этом образе Вяч. Иванов, прихотливо объединяя Дантовы картины увенчания героя «Божественной комедии» в Чистилище (XXVII, 142) и завершения его пути восхождения

⁵¹ См.: *De Angelis R. Il colore nella Divina Commedia. Napoli, 1967.*

⁵² С точки зрения использования им Дантова кода пути примечательно, что, еще в Москве, до переезда в Баку, он подумывал назвать свою новую книгу стихов «Чистилище» (см.: *Дешарп О. Примечания // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1. С. 854*). И. Голенищев-Кутузов, со слов Вяч. Иванова, сообщает, что существовало намерение создать новый перевод «Комедии»: В. Брюсов предполагал перевести «Ад», Вяч. Иванов — «Чистилище» и «Рай» (*Голенищев-Кутузов И. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 467—468*).

⁵³ Труды и дни. 1912. № 1. С. 4.

внутри «тройной гирлянды роз» Рая, отсылает к старейшей мистериальной традиции возложения венца из роз как знака высшей посвященности. О ней же напоминает известная строка

В тройном венце из роз⁵⁴.

В русском символизме память об этом ритуале была весьма живой, тем более что о нем шла речь и в усердно изучавшихся символистами «Романах круглого стола»⁵⁵, и в предисловии к «Рождению трагедии» Ницше, как то подчеркнул Эллис⁵⁶.

У Андрея Белого «реконструкция» этого мотива проявляется как в формах романной образности, так и в формах дискурса, вынося к порогу сознания читателя дифференцированную шкалу смыслов, заключенных в протоформах. В качестве примера первых можно припомнить описание венца, который розенкрейцеровская традиция относит к знакам высшей жреческой посвященности: «...старческая рука изображала венец из роз, наверху которого была голова человека, внизу голова льва; с боков — головы быка и орла; в середине же венца были вписаны два перекрещивающихся треугольника в виде шестиконечной звезды с цифрами по углам — 1, 2, 3, 4, 5, 6 и с вписанным числом посередине — 21. Под эмблемой рукой Шмидта было подписано: *Венец магов — T = 400*»⁵⁷. Примером другого рода может служить рассуждение в статье «О символизме», продолжающей ход мысли Вяч. Иванова в его про-

⁵⁴ В характерно трансформированном виде этот мотив попал в стихотворение О. Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность...». О связи мотивики и поэтики О. Мандельштама с кругом идеоформ Вяч. Иванова см.: *Taranovsky K. Essays on Mandelstam. Cambridge, Mass.; London, 1976; Силард Л. Слово у Мандельштама // The Structure and Semantics of the Literary Text. Budapest, 1976; Szilárd L. Riječ i mit kod Mandeljštama // Književna smotra. 17. Zagreb, 1985. S. 57—58, 31—40.*

⁵⁵ Вспомним, например, увенчание Ланселота, имя которого, кстати, обыгрывается в «Творимой легенде» Ф. Сологуба. Такие мотивы Артурова цикла, как поиски Святого Грааля, были необыкновенно значимы в мире русского символизма. Эллис, а вслед за ним, видимо, и Андрей Белый, связал мистику Грааля с тамплиерством (и, разумеется, с Данте), опираясь на мотив завершающего увенчание Ланселота рассказа об основании Ордена рыцарей (*Эллис. Русские символисты. С. 333*); ср.: *Paris P. Les Romains de la Table ronde. Paris, 1872. P. III. P. 15—16, 22, 25—26*).

⁵⁶ *Эллис. Русские символисты. С. 47.*

⁵⁷ *Белый Андрей. Серебряный голубь. С. 13*; ср.: *Carlson M. The Conquest of Chaos. Indiana University, 1981.*

граммной статье «Трудов и дней». Андрей Белый прежде всего противопоставил венец венку, утверждая этим иерархию ценностей:

Говоря о цели искусства, говорю я, как посвященный. И если я — посвященный, то горе мне, если венец обменяю я на венок.

Горе, кто обменяет
На венок венец
(В. Брюсов)⁵⁸.

Уже из этого противопоставления видно, что к людям, считающим себя причастными искусству, Андрей Белый подходит с той строгой ценностной дифференциацией, которая лежит и в основе различения ступеней посвященности. Само искусство он приравнивает к жизненному пути, а в художественной деятельности выделяет «тройной круг посвящений» и «тройной круг защиты»⁵⁹.

Эта концепция не была абсолютно новой для России, хотя в русской культуре она получила прежде всего не теоретико-эссеистское, а романное воплощение: роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» представил русскому сознанию — пожалуй, впервые — образ поэта, прошедшего «тройной круг посвящений».

Идея посвященности заключена уже в его имени. Как известно, прошедшие путь посвящения назывались дваждырожденными. Имя героя Сологуба — Георгий Триродов — совмещает несколько ассоциативных цепочек: оно эксплицирует мотив поединка Георгия Победоносца со Змеем, трансформирует старый концепт «дваждырожденного» в орфико-пифагорейского «*триждырожденного*», подобно тому как это *трижды* подчеркивается и Вяч. Ивановым, и Андреем Белым в упомянутых выше статьях, и вместе с тем намекает на связь с Триждывеличайшим, т. е. с герметической традицией. Георгий Триродов — маг, владеющий розенкрейцеровско-каббалистическими тайнами (ср. его опыты по испол-

⁵⁸ *Белый Андрей*. О символизме // Труды и дни. 1912. № 1. С. 23. Полезно было бы сопоставить оппозицию венца венку у Брюсова и Андрея Белого с размышлениями П. Флоренского о венчике и лучезарном венце, отразившимися на Блоковом образе Христа «в белом венчике из роз»: *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 105—108, 672—674. Здесь сформулирован тезис о том, что «тернистый путь умного делания венчается блаженством абсолютного ведения» (с. 108). К вопросу о других истоках образа Христа в финальной картине «Двенадцати» Блока см.: *Силард Л.* Русская литература конца XIX — начала XX в. Будапешт, 1981. Т. 1. С. 377.

⁵⁹ *Белый Андрей*. О символизме. С. 23.

зованию психической энергии живых и умерших, гипнотическое воздействие на человеческое сознание, алхимические опыты с жидкостями, минералами и живой материей, астрологические выкладки, пространственную, числовую, геометрическую символику его окружения и т. д.). Именно геометрическая символика позволяет идентифицировать генезис его магии: цифры «наверху 3, потом 2, внизу 1», высеченные над воротами его усадьбы, представляют собой пифагорейское числовое выражение треугольника, вершиной опрокинутого книзу, — этого чистейшего знака розенкрейцеровской каббалистики⁶⁰. Но Триродов — и трехпостасный, поскольку благодаря сложной системе пространственно-временных соответствий в романе между русским провинциальным городком Скородожем и полуфантастическим Королевством островов Георгию Триродову даются два созвучных ему по имени (Гриша и Егорка) и два опрокинутых двойника: принц *Танкред* и королева *Ортруда-Араминта* — двойник *Рамеевой Елисаветы*. Эти персонажи связаны между собой не только анаграмматической соотношенностью имен (*т-р-д* — мужской вариант, *р-м-т* — женский вариант, с возможностью андрогинизации), не только переключкой в описании интерьера (дом Триродова и замок Ортруды), предметного мира (треугольник у Триродова и у Танкреда), а также отдельных концептов (школа Триродова и Лакониум Ортруды), не только системой мотивов (центральное место в ней занимают офитские вариации мотива Змея), но и прямыми, недвусмысленными указаниями на взаимную сопричастность их хронотопов как миров бдения и сна. Одно из них звучит так:

Танкред дремотно думал: «Может быть, я сплю, утомленный скудною скукою скованной жизни, — грежу, бледный мечтатель, над задумчивым берегом тихой русской реки, где смолоу пахнут сосны, и моя Ортруда — только мой сон, приятный и недолгий. Проснусь утром, в хмурую осень, и увижу в окна бледное северное небо, и улыбнусь моим мечтам о короне вечного Рима» (XIX, 159).

Другие связывают — тем же путем — Ортруду с Елисаветой (XIX, 177—178, 182, 214, 251, 269), но и с Триродовым (ср. одну из медитаций Триродова: «Может быть, королева Ортруда — только мой сон?»).

⁶⁰ Сологуб Ф. Творимая легенда // Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 18. СПб., 1914. С. 18. Дальнейшие ссылки на роман приводятся по этому изданию, с указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

Опрокинутое двойничество с Ортрудой-Араминтой и Танкредом выявляет в Триродове скрытые связи и потенциалы его мира. Именно здесь эксплицируется соотнесенность с кругом сказаний о Святом Граале, обыгрываемая введением таких имен, как Лансеоль, Джиневра и т. п., здесь находят свое оформление устойчивые для творчества Ф. Сологуба реминисценции из Сервантеса, обращения к манихейству и персидской мифологии, явленные то как реконструкция обряда, то как декоративная стилизация ритуала в духе сецессиона (возникшая, однако, не без воздействия Штейнерова противопоставления полюсов Люцифера и Аримана; вообще, вопрос об отношении Ф. Сологуба к идеям Р. Штейнера требует специального исследования). И именно здесь маркируется травестийно намеченное уже в самом начале романа (при описании усадьбы Триродова) использование Дантова кода. Маркировка сделана в пародийной ситуации, поскольку парафраза знаменитейшей Дантовой формулы: «любовь, движущая миры» (XIX, 166) — произносится Танкредом в контексте его, правда, более искреннего, чем обычно, донжуанства. Но, будучи произнесенной «опрокинутым» двойником Триродова, строка из Данте освещает и делает более уловимыми другие аллюзии к «Божественной комедии».

Примечательным для нас должно быть описание посвящения Ортруды и Астольфа в тайну подземного пути из замка в 42-й главе второй части романа. Начинается оно как обещание очередной вариации на темы стилизованного люциферианства, поскольку речь идет о тайном коде, с помощью которого открывается тайная дверь в подземелье, и символика перехода от чисел «3» и «7» к «8», тем более контраст между белыми крестами на железных пластинках и черным именем Араминта, ими скрываемым, слишком подчеркнут. Но описание дальнейшего пути, сохраняя сецессионную стилизованность, вносит дополнительную тонкую нюансировку, включающую детали ритуалов инициации в египетской традиции на одном полюсе и Дантовы реминисценции — на другом. Так, изображение подземного хода как пространства, разделенного на множество «отдельных, замкнутых камер», с «лестницами вниз, а иногда и наверх» и потайными дверьми, ближе всего к характеру Египетской мистерии и ее традиции⁶¹. Прохождение сквозь огонь и воду, сколь бы ни было оно условно (XIX, 114), должно ассоциироваться с обоими полюсами, как и упоминание о

⁶¹ Ср.: *Guilmot M.* The Initiatory Process in Ancient Egypt. San Jose: Rosicrucian Egyptian Museum publication, 1978.

«двух красных руках», указывающих на линию имени Араминта в самом начале пути: пояснение, что «это было как напоминание о возможности всегда вернуться» (XIX, 114), выворачивает наизнанку исходный тезис Египетской инициации о невозможности возвратного пути, трансформировавшийся в знаменитое изречение над воротами Дантова ада. Если генезис двух последних картин/образов подчеркнуто двупланов, если символика сопровождения Ортруды точно не идентифицируема (хотя в Терезите довольно определенно стилизован страж порога — XIX, 345), то сам путь Ортруды по таинственному коридору, каким бы особым он ни был, эксплицитно помечен знаками Дантова пути: начало его было страшно, «как сошествие в ад» (XIX, 93), конец подобен исходу из тьмы к свету, к «берегам земного рая» (XIX, 94), а чувство, рожденное им, позволило ощутить в себе «воскресшую душу венчанной изгнанницы» (XIX, 93).

Таким образом, прежде всего через свои ипостаси, эмблематически Триродов соотнесен с Данте — путешественником по загробью. Но в свете рассмотренных здесь прямых ассоциаций становятся более отчетливыми, более недвусмысленными и ассоциации, поддерживаемые лишь неопределенной вероятностью, которая остается всего лишь вероятностью. Так, поскольку «опрокинутые» двойники Триродова наделены, наряду со многими другими, и Дантовыми реминисценциями, есть основания заключить, что сочетание качеств поэта и мага, подчеркнутое в Триродове, служит тоже сближению его с Дантовым миром. И особенно сильно поддерживается это сближение мотивом увенчания.

Примечательно, что поначалу, собственно, в центральной части этот мотив поддерживается опосредованно: фигурой королевы Ортруды-Араминты как воплощения наследственно коронованной воли. Но в третьей части он вдруг становится странным, капризно-прямолинейно оформленным стержнем всего сюжета. Декларативные слова наррации о том, что Триродов решил «к перевитому лаврами терновому венку поэта прибавить таящий в себе такие же терния золотой и алмазами блистающий венец короля» (XX, 13), выливаются в программные заявления героя: «кто знает верный путь, должен быть увенчан», «кому же и носить венцы, как не поэтам», «я хочу быть королем. Чтобы <...> над миром случайностей вознести знак моей воли» (XX, 17). И роман завершается подлинным превращением русского провинциального поэта-химика Триродова в короля Георгия Первого, государя Королевства Соединенных Островов.

Напрашивается вопрос: отчего и к чему такая прямолинейность в оформлении «знака воли»? Чтобы ответить на него удовлетворительным образом, необходимо припомнить, пусть даже не вдаваясь в сопоставление трех редакций текста и учет цензурных искажений (это непременно должно быть принято во внимание при монографическом анализе романа), что третья часть была закончена не раньше весны 1912 г.⁶² — т. е. уже после того, как вышел по крайней мере первый номер журнала «Труды и дни» с упоминавшимися здесь программными статьями Вяч. Иванова и Андрея Белого. Почему так важно вспомнить об этом? Потому что именно в третьей части «Творимой легенды» пять раз называется «социалистическая газета умеренного толка» «Труды и дни» (XX, 143, 145, 156, 160), которая «первая начала агитацию за Георгия Триродова» (XX, 145), и приводятся одобрительные слова одного из членов демократического кружка, группирующегося вокруг редакции «Трудов и дней», Эдмонда Негри: «Как в древности поэты требовали себе лаврового венца, так этот смелый человек потребовал себе короны» (XX, 156). Трудно, да и вряд ли необходимо, определять со всей точностью, чьи именно формулы обыгрываются Сологубом в этой и других «цитатах» из высказываний кружка «Трудов и дней», хотя в приведенном случае намек более чем прозрачен (Негри — Черный — Белый)⁶³. Достаточно констатировать, что тема посвященного, поэта-мага, Триждырожденного, сродни Триждывеличайшему, начатая Сологубом за пять лет до «Трудов и дней», закончилась ироническим диалогом с этим провозвестником символистской философии. То, что крупнейший философский журнал эпохи (другого прототекста нельзя предположить, потому что не было другого журнала со столь обязывающим гесиодовским названием)⁶⁴ превращен «Творимой легендой» в «социалистическую газету умеренного толка», подчеркивает дистанцию, столь характерную для Сологуба. Хотя Сологубу не могли не быть

⁶² См.: *Holthusen J. Fedor Sologub's Roman-Trilogie*. Mouton, 1960.

⁶³ Андрей Белый, впрочем, сам обыгрывает возможности оппозиции, таящиеся в его псевдониме, ср.: «...„одиночество“ в антропософии и вместе „усыновленность“, посылая лучи, ЧЕРНЫЙ и БЕЛЫЙ, становится (становятся) мне КРЕСТОМ жизни» (*Белый Андрей*. Воспоминания о Штейнере. С. 311—312).

⁶⁴ Торжественное название «Труды и дни Пушкина» носит фолиант Н. Лернера, несколько раз переиздававшийся в начале века и удостоенный «полной премии Пушкинского лицейского общества», но к нашему сюжету он не имеет отношения: название его было обыграно К. Вагиновым в «Трудах и днях Свистонова»; см. об этом: *Силард Л. Пушкин в зеркале авангардных травестий // The Contexts of Aleksandr Sergeevich Pushkin*. The Edwin Mellen Press, 1988.

близки слова о магической власти поэта-посвященного, в своем утверждении превосходства творчества над познанием, роднившим его с Андреем Белым и другими, автор «Творимой легенды» был несравненно радикальнее других символистов: сплетая странный венок из идей Данте, Шопенгауэра и Ницше о роли творческой воли и традиций мистики и магии, Сологуб вознес созидующую волю личности высоко над познанием и верой. Пусть Ортруда погибла, заклиная вулкан, — Триродову довелось, овладев хтоническими путями навых троп и небесными стезями «первозданного рая» Ойле (XX, 45), т. е. пройдя Дантовы пути в нижних и верхних сферах мироздания, создать небывалую сферу-оранжерею, благодаря которой оказалась возможной открытая, утопически-перспективная концовка романа.

А как же с Небесной Розой? Этот мотив в «Творимой легенде» тоже есть, и он тоже — характерным для Сологуба образом — совмещает полюса простодушной примитивности и высокомерной изысканности. Поначалу он дает о себе знать как сецессионно стилизованная и довольно банальная деталь портрета: «Елисавета улыбалась неверною улыбкою покорной иронии, золотою и опечаленною, и желтая в ее черных волосах грустила и томилась роза» (XVIII, 102). Примечателен здесь желтый цвет розы, который включает Дантову ассоциацию (ср.: *Пай*, XXX, 124) и в то же время — благодаря соседству желтого с метафорическим золотым («золотою улыбкою») — поясняет его символику; разумеется, она должна быть принята во внимание при интерпретации символики желтого цвета в этом романе. На следующем уровне образ роз, ассоциируемых с Елисаветой, становится метафорическим, сохраняя при этом Дантову палитру, ср.: «алые и белые розы ее тела» (XVIII, 217). Во второй части романа розы становятся атрибутом Ортруды-Араминты и, таким образом, поддерживают двойничество этих персонажей. Вместе с тем, благодаря преобладанию в смысловом поле Ортруды-Араминты ритуально-магических эквивалентов, символика розы приобретает здесь соответствующие значения (следовало бы сопоставить символику алых роз в ритуале, свершаемом с Афрой, и — белых и желтых роз — в обряде с Терезитой: XIX, 343—346 и 352—356). В третьей части романа смысловая коннотация розы проясняется со всей решительностью в монологе Триродова по поводу предстоящего обыска и опасений Елисаветы:

В дом моей мечты никто не войдет. И ты — мечта моя, моя Елисавета. Глупые зовут тебя Веточкою, веткою, для мудрого ты — таинственная роза (XX, 169).

Так выясняется, что Елисавета, которую сестра зовет Веточкой, наделена тайным, не названным именем Розы, и так творение Сологуба, прихотливо контаминируя Дантовы ассоциации с долгой линией эзотерических и экзотерических преданий о Розе, являет своего главного героя, поэта-мага, в качестве наследника потомков тамплиеров — алхимика-розенкрейцера⁶⁵. Здесь же приобретает более определенные очертания и символика пути Триродова от темной, лунной Лилит к солнечной Елисавете: в ней находит отражение древняя мистическая идея восхождения к свету — «к тем высотам, где созидаются боги, и еще выше, выше, в эфирные области чистой мысли» (XIX, 117), — которая побудила Данте связать желтизну розы с вечно вешним солнцем (*Рай*, XXX, 124)⁶⁶. Сологубу была знакома эта идея, сблизившая его, прежде

⁶⁵ Анализ изысканной шифровки имен в «Творимой легенде» выходит за рамки данной работы. Здесь хотелось бы лишь обратить внимание на то, что закономерностями этой шифровки учитывается розенкрейцеровская традиция семантизации звуков: РА — мужское начало, МА — женское, таким образом, звуко сочетание РАМ-А, входящее в имена Елисаветы и Ортруды (Рамеева и Арамента), намекает на андрогинизм, с чем связаны и мотивы переодевания обеих женщин. О смысле андрогинизма, как и о других значениях звуко сочетания РАМ-А в мистических традициях, здесь говорить не место (ср.: *Ronen O. Toponyms of Fedor Sologub's «Tvorimaja legenda» // Die Welt der Slaven. 1968. Jahrgang 13. Heft 3.*

⁶⁶ Следует, конечно, оговорить, что Сологубово провокативно-еретическое вознесение «эфирных областей чистой мысли» превыше богов не тождественно Дантовой структуре верхних сфер мироздания, где соотношение Божества и света остается не абсолютно выясненным (недаром дантология посвятила этой проблеме тома исследований), но в целом не противоречит каноническому христианскому утверждению идентичности Бога и света, обстоятельно прокомментированному П. Флоренским (Столп и утверждение истины. С. 96—100, 656—661). Сологуб же, вызывая утрируя возможность развести эти два принципа, скрытую в учении Беме (воспринятом Н. Бердяевым, М. Булгаковым), а также в розенкрейцерстве и антропософии, кажется, вполне осознанно эпатирует своего читателя. И это ему вполне удается. Ухватившись за провокативно подброшенные наименования *Люцифер, Светозарный, Денница* и т. п., современная Сологубу критика заговорила о сатанизме, люциферианстве, ариманстве и т. п. автора романа, в лучшем случае — его героя Триродова, обнаруживая тем самым степень своего профессионального невежества; ср.: *Кранихфельд Вл. Литературные отклики. Новые личины Передонова // Современный мир. 1909. № 1. Библиографический перечень этих статей можно найти в кн.: Муратова К. Д. Русская литература конца XIX — начала XX в. Библиографический указатель. М.; Л., 1963. Т. 2. С. 387—392. В своей установке на эпатаж Сологуб близок В. Брюсову, но еще более — футуристам, о которых говорит: «Не соглашайтесь с ними, ругайте их, но пусть они будут. Они заставят нас посмотреть на себя, спорить, бурлить...» (Одесские новости. 1913. 12 марта).*

всего, с Вяч. Ивановым; не случайно свой триолет 1913 г., написанный в ответ на «Rosarium» Вяч. Иванова, он построил на вариационном повторе строк, сочетающих розы и солнце:

Розы Вячеслава Иванова —
Солнцем лобызаемые уста⁶⁷.

Любопытно, что цитируемому триолету предшествует другой — посвященный М. Кузмину и тоже построенный на вариационном повторе образа розы, лишенного, однако, Дантовых коннотаций и предельно сенсуализированного: рисуя портрет акмеиста, Сологуб как бы вторит программному заявлению группы, в полемике с символистами объявившей в 1913 г., что отныне роза опять стала хороша сама по себе, своим запахом, цветом, формой, а не мистическими соответствиями⁶⁸. Так Сологуб, подобно двуликому Янусу, смотрит в стороны спорящих поколений, конфронтируя оба «перевода» Дантова кода, используя стилистику обоих и соблюдая дистанцию по отношению к обоим.

Проблематичнее явление Дантовых образов у Андрея Белого. Как уже отмечалось, в статьях Андрея Белого имя Данте довольно

⁶⁷ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 390. Мотив солнца у Сологуба амбивалентен и требует особого рассмотрения.

⁶⁸ См.: Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 48. Примечательно, что и О. Мандельштам раздражает повышенная эксплуатация образа розы в символизме: «Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а розы — подобие солнца, солнце — подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического „леса соответствий“ — чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс „соответствий“, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» (Мандельштам О. Слово и культура. С. 65). Наконец, один из самых поздних откликов на злоупотребление розой в начале века представляют собой пародийные строки «Козлиной песни» К. Вагинова, рисующие квартирную хозяйку Тептелкина, которая в юности увлекалась оккультизмом: «Иногда она рассказывала, как однажды нашла мистическую розу на своей подушке и как та превратилась в испаряющуюся слизь» (Вагинов К. Козлиная песнь. Л., 1928. С. 10—11). Здесь же, в сцене «Страшного суда», обыгрывающей мотивы Петербурга-ада и бесконечной гонки по кругам времени, экспонированные в подглавке «Гость» «Петербурга» Андрея Белого («Петербург» Андрея Белого представляет собой непосредственный претекст «Козлиной песни»), — вершителем суда оказывается Данте (Там же. С. 84—85).

определенно и рано, правда, с оглядкой на авторитет Вяч. Иванова, приобретает нормативное качество. В своей книге о русских символистах Эллис, выявляя символику и формы поэзии Данте у Бальмонта, Брюсова, Блока, наибольшую близость к миру итальянского мастера обнаружил именно у Андрея Белого, при том что нам даже не известно, в каких переводах читал автор «Петербурга», не владевший, в отличие от Вяч. Иванова, Эллиса, Брюсова, Мережковского, староитальянским, «Божественную комедию» и другие творения Данте⁶⁹.

Известно, что с юных лет Андрей Белый изучал литературу о мистериях разных эпох, эзотерические науки разных народов. Об этом свидетельствуют как библиографические ссылки в комментариях книги «Символизм», так и многочисленные обмолвки о «тайной связи <...> посвященных»⁷⁰, о том, что «восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей»⁷¹. Правда, интерес к разным формам инициации в околосоциалистических кругах был почти всеобщим, и обороты типа: «всякий порог имеет своего стража», взятый, например, Д. Недовичем в заголовок егоopus⁷², — не были редкостью.

Использование Андреем Белым терминологии и знаково-символических систем древних и новых ритуалов посвящения Востока и Запада требует специального изучения. Теперь, когда значительная часть его мемуарных работ 1920-х гг., того, что Н. Бердяев отнес бы к жанру философской автобиографии, стала общедоступной, — недостаточно обнаруживать в его творениях общие приметы знакомства с мистицизмом и оккультизмом. Сейчас уже очевидно, что еще до знакомства с антропософией Андрей Белый тщательно изучил и четко дифференцировал историю, теорию и практику восточной и западной мистики, как в ее утонченно-спекулятивных, так и стихийных народных проявлениях. Встреча с Р. Штейнером помогла лишь отчетливее осознать специфику различий между разными формами инициации, движениями гностиков, исторического тамплиерства, розенкрейцерства, масон-

⁶⁹ См.: Эллис. Русские символисты. С. 238, 242, 248. В качестве парадигмы рекомендует Данте и Э. Метнер (см.: Труды и дни. 1912. № 6. С. 54).

⁷⁰ Белый Андрей. Луг зеленый. М., 1910. С. 14.

⁷¹ Белый Андрей. Арабески. М., 1911. С. 22.

⁷² Труды и дни. 1916. № 8. Временами Андрей Белый тоже злоупотребляет этой терминологией, как, например, в «Воспоминаниях о Блоке», изданных «Эпопеей» (М.; Берлин, 1922—1923), где две подглавки носят названия: «Предстояние первое перед порогом» (с. 465) и «У второго порога» (с. 651).

ства, структурами ордена и тайных обществ⁷³. Поэтому, когда, например, в «Петербурге» мир сенатора Аблеухова аранжируется масонскими знаками, а мир его сына — розенкрейцеровскими, это различие основано на точном знании той и другой символики, концептуально мотивировано, и это нетрудно доказать. Когда в рассказе «Иог» выводится персонаж, Иван Иванович Коробкин, которого сослуживцы подозревают в масонстве, но который упражняется в концентрации, медитации, контемпляции по методу розенкрейцеров (воспринятому, впрочем, антропософами), то конфронтация трех понятий — иог, масон и неназванный розенкрейцер — порождает ту дистанцию легкой иронии, которую создает автор между собою и несведущим читателем. Но теми же средствами достигается особый контакт с посвященным читателем, который, видя авторскую игру, ощущает себя причастным тайне.

Вернемся, однако, к нашей проблеме. Описывая своего героя в состоянии контемпляции с доскональным соответствием розенкрейцеровским представлениям, Андрей Белый воссоздает ощущение головы как «лепестковой, пышной розы», когда «лопасти мозга протягивались <...> как руки вокруг головы, выхватывая из космического пространства добычу: мысли людей, окружавших Ивана Ивановича...»⁷⁴. Спрашивается: содержит ли это описание, совмещающее образ розы с образом Горгоны и весьма соответствующее розенкрейцеровско-каббалистическим представлениям, Дантову ассоциацию? В «Воспоминаниях о Блоке» этапы своего пути Андрей Белый разграничивает как «предстояние первое перед порогом», а затем «у второго поро-

⁷³ К примеру, в тех же «Воспоминаниях о Блоке» Андрей Белый упоминает о своем интересе к тамплиерству и розенкрейцерству еще до встречи с Минцловой, которая лишь обострила этот интерес (с. 176—177); в «Воспоминаниях о Штейнере» говорится о «былых интересах к историческому розенкрейцерству» (с. 265), а характер образности некоторых описаний свидетельствует, что интересы эти активны, несмотря на советы Доктора держаться подальше от «тайных обществ», что, впрочем, лишь отмечает границу между «тайными обществами» и «орденством» (с. 40). Среди таких описаний отметим портрет естествоиспытателя Пайперса, в котором выделся «внутренний „рыцарь“ и внутренний романтик, подымающий по-новому тему „орденов“», «какой-то тамплиер в сюртуке, или рыцарь при храме» (с. 167—168). В примечаниях к статье «Проблема культуры» дается сжатая история розенкрейцерства — хотя слово это не произносится — с пометкой, что некоторые идеи ордена возрождаются в современном символизме (*Белый Андрей*. Символизм. С. 460).

⁷⁴ *Белый Андрей*. Иог // Андрей Белый. Рассказы. Мюнхен, 1979. С. 68.

га»⁷⁵. В этом случае проблему решить, кажется, проще, поскольку исходные образы трансформированы не столь кардинально. В письме к С. А. Полякову в день 25-летия «Скорпиона» Андрей Белый говорит о «воронке пролома путей — из XIX столетия в XX-ое», выделив слово «воронка» курсивом⁷⁶. Следует ли рассматривать этот образ как знак Дантова кода, поскольку П. Флоренский в «Мнимостях в геометрии...», описывая путь героя «Божественной комедии», называет пространство ада воронкообразным⁷⁷? Видимо, здесь мы имеем дело со случаем, когда уже не только слова Данте в их русском переводе, но и слова *по поводу* Данте превращаются в термины, несущие Дантов ореол. Кажется, Андрей Белый нещадно эксплуатирует прочность Дантовых коннотаций таких слов, как *круг, роза* (часто в сочетании с желтым цветом), *ад, рай*, и таких символов, как *Беатриче*, называемая обычно другим именем.

Так, идея, что Петербург — это ад, выстраивается в «Петербурге» с помощью весьма полигенных ассоциаций: видение города на горизонте сопоставляется со зрелищем геенны огненной, «гееннского пекла»⁷⁸, которое при ближайшем рассмотрении оказывается простым скоплением «адских огоньков кабачков» (Л, 20, 203, 205); здесь собраны все реки античной преисподней со всеми их атрибутами (Л, 24), здесь найдено место для всей русской (и не только русской) простонародной и литературной бесовщины, поэтому тезис, что «Петербург принадлежит к стране загробного мира» (Л, 295, 296), воспринимается только как указание на преисподнюю, тем более что даже самое бледное земное напоминание о садах Эдема — Летний сад времен Петра с «розоватыми трубами огромных раковин» (Л, 143) — превратилось в серое кладбище:

Летние статуи поукрывались под досками; серые доски являли в длину свою поставленный *гроб*; и обстали *гробы* дорожки; в этих *гробах* приютились легкие нимфы и сатиры... (Л, 142; курсив мой. — Л. С.)

⁷⁵ Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. С. 465, 651.

⁷⁶ Русская мысль. 1987. № 3681, 10 июля. С. 11.

⁷⁷ Флоренский П. Мнимости в геометрии... С. 58; ср.: Green D. Sologub and the Novel, «Melkij bes» vs. «Tvorimaja legenda». Columbia University, 1979. P. 127.

⁷⁸ Белый Андрей. Петербург. М., 1981. Дальнейшие ссылки на это издание будут даваться в тексте с литерой «Л» и указанием страницы.

Дантова ассоциация для Петербурга-ада введена в высшей степени легко и изысканно — как вариационно повторяющееся описание орнаментальной лепки на фасаде здания рядом с домом ангела-пери: «круг за кругом — все лепные круги» (Л, 48, 114). В романе, где всему довлеет Медный Всадник, где бородастая кариатида, грифоны, единорог, прободающий рыцаря, и другие скульптурные, декоративные и архитектурные детали интерьера несут существеннейшую смысловую нагрузку⁷⁹, где рассказ об участии тамплиерства втиснут в строку об орнаменте оружий над лестницей Аблеуховского дома (Л, 148, ср.: Л, 52), — лейтмотивно повторяющийся образ настенного кругового движения создает эффект квазикруговой структуры пространства, по ступеням которого поднимаются и спускаются обитатели Петербурга. Процесс символизации маркированного именем Данте строения пространства достигает здесь такого уровня, что тому же строению, как аспекту хронотопа, начинает подчиняться и время. И вот Николай Аблеухов, замкнутый в двадцать четыре часа ожидания взрыва сардинницы, осознает себя «странником по кругам времени» (Л, 313), в чем уподобляется Дудкину-Евгению, столетие преодолевающему тот же круг, все периоды времени (Л, 306). Степень эмблематизации смысла (если воспользоваться термином Андрея Белого) Дантова символа позволяет преобразовать пространство во время, подобно тому как в «Балаганчике» А. Блока эмблематизация того же символа служит опрокидыванию отношений между субъектным и объектным мирами, а также выявлению относительности ареопагитовых «сотворенных иерархий бытия», на которых покоился универсум Данте. В конце романа, прислонив героя к «пирамидному боку» (Л, 418), Андрей Белый указал на протоформу посвячительного восхождения, вариантом которой может ощущаться (особенно в контексте других Дантовых ассоциаций) и восхождение героя «Божественной комедии».

⁷⁹ Все эти образы лейтмотивны в творчестве Андрея Белого. Особенного внимания заслуживает образ бородастой кариатиды, эксплицирующий гностическую идею андрогинности и вариационно повторенный в романе «Москва» (М., 1926. С. 20), в мемуарах (см. главу «Кариатиды и парки», где кариатидами именуются бородастые профессора, а парками — их жены, чем, разумеется, обыграна и возможность понимать это словосочетание как характеристику садово-архитектурного стиля. Логика всеобщей сопричастности сближает здесь в вариационном трансформизме людей и опредмеченное ими окружение (*Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. М., 1930. С. 83: «Кариатида-профессор изваян в веках»)).

Шестая глава «Котика Летаева», озаглавленная «Гностик», предваряется двустишием из Вл. Соловьева:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем⁸⁰.

Эта маркировка зачина последней части повести о становлении самосознания человека/человечества подчеркивает, что этапы приобщения к Египетским мистериям (глава I, «Бредовый лабиринт»), к традициям Элевсинских мистерий (глава V, «Ренессанс») завершаются посвящением в гнозис под водительством Вл. Соловьева. Обыватели называют его чертом и «опаснейшим человеком», но трансформирующее и очищающее сознание ребенка, сводя эти слова к их «первозданной сути», прочитывает в них свои, иные смыслы: черт — водит за черту (магия — наука о преодолении границ).

Выражение «опаснейший человек» вызывало во мне представление об опасностях, сопряженных со странствием по домовым коридорам —
— в которыеходишь, чтобыидти, всеидти, всеидти, пока —
— не будешь подхвачен «опаснейшим» Владимиром Соловьевым, шагающим к дальним целям; и — ожидающим в коридоре — попутчиков: к дальним целям; это странствие напоминало впоследствии мне: —
— странствие по храмовым коридорам ведомого египтянина в сопровождении космогического духа с жезлом —
— до таимой комнаты блеска <...>
— образы посвященных переживались мною впоследствии — так! —...
(КЛ, 262—263)⁸¹.

⁸⁰ Белый Андрей. Котик Летаев. Пг., 1922. С. 218 (дальнейшие ссылки на эту повесть будут даваться по данному изданию в тексте с литерами «КЛ» и указанием страницы). Цитируемые Андреем Белым строки взяты из заключительного хора «мистерии-шутки в 3-х действиях» «Белая лилия» (в дружеском кругу этот хор называли «песней офитов»). О соотношении розы и лилии см., в частности: Топоров В. Н. Роза // Мифы народов мира. Т. 2. С. 386—387.

⁸¹ Ср.: Schmid E. Ägypten und ägyptische Mythologie — Bilder der Transition im Werk A. Belyjs. München, 1986. В этой книге скрупулезно отмечены практически все случаи использования египетских мотивов в творчестве Андрея Белого, но их мистериальная направленность (особенно в том, что связано с розенкрейцтерством) не учтена. При анализе этой проблемы стоит помнить, что в 1908 г. (с 2 по 14 сентября) Р. Штейнер прочел 12 лекций в Лейпциге о египетских мифах и мистериях. Лекции сразу же стали распространяться в машинописном виде в русском переводе.

Эмоциональным путем к миру Вл. Соловьева повествование представляет, обыгрывая софиологию, явление девочки «в желтых локонах» (*КЛ*, 225), имя которой — Соня Дадарченко — намекает на Софию и Святые Дары (*КЛ*, 288), а облик порождает цепь ассоциаций, позволяющих совместить символы сказания о Граале и восхождения на пирамиду (*КЛ*, 225, 264).

Но при чем здесь Данте? При том, прежде всего, что этот травмированный облик соловьевской Вечной Женственности наделен качеством, возводимым не к образам Вл. Соловьева, а исключительно к Дантовой Беатриче. Качество это — водительная роль взора, обыгранная, между прочим, и в «Балаганчике» А. Блока⁸². В «Котике Летаеве» Вечная Женственность явлена так:

Соня Дадарченко — <...>

в желтых локонах: из-под них удивляются два фиалковых глаза на мир; *опустились* безмолвно в меня, прожигая меня, бархатея и лапоть —

— и милым, и древним! — и мне изнутри вылагая грудь — чашу, в которой колышется сердце — фиалковой синью и ширью, чтоб малым алмазиком звездочка прокатилась туда бы... Сияющим ощущением тепла; —

— и все это вносится *взглядами* Сони Дадарченко, девочки в желтых локонах, с бледным бантом. Подходит ко мне:

— Ты — не папин!..

— Не — мамин!..

— И ты — не Раисин Ивановнин.

— Мой! —

И хочет вести за собою — туда, куда катится звездочка малым алмазиком (*КЛ*, 225—226; курсив мой.— Л. С.).

Другая Дантова ассоциация, поддерживающая и эксплицирующая данную, преподнесена еще более недвусмысленно, хотя и более пародийно. Она создается с помощью очень простого приема — троекратного упоминания некоей Беатрисы Павловны Безбардо, о которой читатель узнает всего лишь, что это пассия дяди Васи и вообще, обывательски говоря, «просто черт знает что» (*КЛ*, 279). Но чертом в этой главе обыватель назвал Вл. Соловьева, одна из основных компетенций которого — софиология. Так игровое воспроизве-

⁸² На путеводительную роль взора Беатриче обратил внимание уже и Эллис (*Эллис. Русские символисты*. С. 182); ср.: *Бэла И.* На полях «Божественной комедии». С. 39; обыгрывание этого мотива в «Балаганчике» А. Блока отмечено в статье «К символике круга у А. Блока» на с. 212—215 наст. кн.

дение имени Дантовой героини связывает воедино гностические и Дантовы истоки софиологии Вл. Соловьева, травестийно воссозданные в повествовании о чувствах ребенка и его «пути посвящения».

Наконец, в наиболее абстрагированно-эмблематичной форме Дантовы ассоциации предстают у Андрея Белого в «Записках чудака». Роман — если верить поясняющему послесловию — задуман как сатира на ощущения «самопосвящения», болезнь века, «которой больны бессознательно многие»:

...эта «таπία» есть врата, через которые проходит Я всякого к осознанию в себе над-индивидуального Я; и сумасшествие — подстерегает здесь...
Лейтмотив «Чудака» — болезненная перепутанность психологии, вписывающей в брэнную и бездарную личность дары Духа Я, над-индивидуального Я⁸³.

Крайне усложненная тональность романа обусловливается двупольностью его основной установки — выразить исключительное значение проблемы *истинного* духовного пути в мире всеобщего обезличенья и передать пародийность ее осуществления чудаком, который внимал Голосу, но перепутал посланные ему знаки... Соответственно этому все повествование осциллирует между крайней эзотерикой используемой в нем символики, доступной лишь адептам, и банальнейшими приметами жанров, обращенных к массовому вкусу/безвкусице (стереотипами детективных романов, кинофильмов и т. п.)⁸⁴. Вынужденное возвращение героя повести из Дорнаха в Москву по военной мобилизационной повестке и пересечение границ Франции, Англии, Норвегии, Швеции, России ассоциируется с мистериальным путем посвящения, на котором возникает вереница соответственных знаков. Калейдоскоп этих знаков дан и всерьез, и пародийно. Достаточно вспомнить такие — впрочем, лейтмотивные — детали, как «треугольник из молний, поставленный на светлейший кристалл, распыляющий космосы блеска: и „око“ — внутри» (ЗЧ. I, 45), «треугольники из людей» (ЗЧ. I, 171), как «пара белейших перчаток <...>, напоминающих пару перчаток берейторов, складывалась в

⁸³ *Белый Андрей*. Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. 2. С. 235, 236. Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте с литерами «ЗЧ» и указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

⁸⁴ О двойственности жанровых примет этого творения см.: *Elsworth J. D. Andrey Bely: A critical study of the novels*. Cambridge, 1983. P. 164—167.

ассоциациях памяти в полузабытые ритуалы полузабытых торжеств, о которых я некогда читывал» («Посвящение в Лондон» — ЗЧ. II, 20, 21, 32) и т. п.

Тема знаков и необходимости их прочтения оказалась в этом романе столь существенной, что была реализована не только в сюжете, но и за его пределами: как чисто графическое оформление ряда страниц, требующее специальной интерпретации, особенно в случае сочетания треугольников (см.: ЗЧ. I, 141, 142, 143, 160, 162—165; II, 42, 50, 227), и как цепь чисто дидактических рассуждений:

Священнейшие фигуры — оккультные знаки — нельзя созерцать безнаказанно (опрокинутый треугольник — не то, что прямой; опрокинутый — самосознание, обращенное к Духу; прямой — на себя); созерцание треугольника на калоше, которою топчем мы (знак божества!), есть пародия на обряд: и неспроста святым этим знаком давно штемпелюют калоши; и ежедневно мы топчем в грязи знак божества (ЗЧ. I, 153; ср. статью «Штемпелеванная калоша». — Л. С.).

...Внимательность в чтении знаков есть правило (ЗЧ. I, 156).

В прочтении выявляется *степень*; неправильность чтения обусловлена ложным путем; и — ошибкой развития <...> твой шаг, обусловленный словом, прочитанным криво, свергает тебя со ступени, где ты всем усилением прошлого встал. Ты стоишь на ступени уже потому, что тебе видны знаки; ты — *должен* прочесть; сообразно с прочитанным строится неизбежная поступь событий; читая, ты строишь ее — подзываешь судьбу; и читая не так, упадешь; чем выше ступень, тем паденье опасней... (ЗЧ. I, 157).

...Ощущение *гибели* появилось от неумения справиться со светом, упавшим на *тело* и вызвавшим бури во мне подымавшихся образов <...> бури образов должен был я погасить силой воли; в том — суть *испытанья*, но — испытанья не выдержал; не погасил бури образов; и она — подожгла мое тело; и вспыхнуло тело; и стало оно ярким факелом низших страстей; и — сгорело; в том месте, где жил человек, осталась кучка холодной золы... (ЗЧ. I, 179—180).

Последнее рассуждение протагониста романа в главных своих констатациях совпадает с тем, что было написано Андреем Белым в предисловии к сборнику стихов «Урна» еще в 1909 г.; совпадает настолько, что полезно процитировать из этого предисловия хотя бы начало. Вот оно:

Озаглавливая свою первую книгу стихов «*Золото в лазури*», я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того

символического смысла, который носит ее заглавие: *Лазурь* — символ высоких посвящений, *золотой треугольник* — атрибут Хирама, строителя Соломонова храма. Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути. «Пепел» — книга самосожжения и смерти: но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтоб найти их в ближнем. В «Урне» я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому «я». <...> Еще «Золото в лазури» далеко от меня... в будущем⁸⁵.

Примечательно в этом фрагменте сопоставление и различие масонских и розенкрейцеровских знаков посвячительного пути, тем более обращающее на себя внимание, что проведено оно еще до знакомства с Р. Штейнером, т. е. до специальных антропологических штудий, столь ошутимых и в «Петербурге», и в «Котике Летаеве», и в «Записках чудака», где конфронтация различных мистических учений, тем более — сопоставление путей черной и белой магии приобретает особенно острые формы. Но это должно стать предметом специального исследования.

А Данте? Теперь уже, кажется, позволительно аргументировать, что — поскольку и в «Записках чудака» речь идет о пути посвящения — Дантовы ассоциации и здесь неизбежны. В самом деле, весь сюжет романа покоится на обыгрывании Дантовой структуры, которая, однако, позволяет осознать себя в качестве таковой лишь через восприятие *совокупности* ее элементов. Причины этого очевидны. Они прежде всего в том, что «Записки чудака» повествуют о срыве в пути, поэтому Дантова парадигма, отчетливо просматриваемая в первой части, к концу второй вырисовывается как смутно предполагаемый контрастирующий фон. Кроме того, в «Записках чудака» Андрей Белый менее завуалированно, чем в других своих творениях, менее завуалированно, чем это позволено этикой тайных наук, воспроизвел их символику, так что временами трудно провести грань между собственно Дантовыми формами и их предполагаемыми ритуальными эквивалентами.

⁸⁵ *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 545. В текст вкралась опечатка: «Лазурь — символ высоких *просвящений*», а не «посвящений», как следовало бы.

Как несомненную вариацию на Дантову тему жажды и возможности немедленного восхождения можно воспринять эпизод, в котором на Дорнахском холме открывается долгий путь испытаний. Нэлли — этот «посвяtitельный вестник каких-то забытых мистерий», плавающая, «точно рыбка, в утонченной графике схоластической мысли» (ЗЧ. I, 36), — прямо соотнесена с Дантовой и соловьевской идеями Вечной Женственности, качества которых в ней смешаны. Шаг за шагом она эти качества теряет: не узнавая Света (ЗЧ. I, 148), отрекаясь от памяти (ЗЧ. I, 159), утрачивая женственность («девушки, женщины — в ней не осталось почти» — ЗЧ. I, 159), покоряясь сомнению («Да... если... найдем...» — ЗЧ. I, 159) и в конце концов покидая героя на его испытательном пути («Бесприютности мира меня охватили; и — Нэлли растаяла» — ЗЧ. II, 194). Сама концепция пути как «огненного испытания» (ЗЧ. I, 132) и многоступенчатого спуска в смерть — при всей ее полигенности — тоже ориентирована на Данте. Так, обращает на себя внимание, что ледяной Лондон (ЗЧ. II, 33), эта первая ступень запредельного мира, представлен через доминирующий повтор числа 9. Уже само «посвящение в Лондон» началось девятикратным стуком в дверь (ЗЧ. II, 19):

...бумага о том, что мы — в Лондоне, поступала, троясь, в три отдела трех Ведомств; и — девятижды умножившись, вызывала обмен уже мнений среди девяти Подотделов, что — в Лондоне — (повторено 9 раз. — Л. С.) — мы!.. (ЗЧ. II, 35).

Следующая ступень — спуск в море, «в каюту Гакона Седьмого, как в гроб» (ЗЧ. II, 57, 86), — обыгрывает число 7, но вместе с тем — и движение к северу (как к зоне вечных льдов), и пересечение очередной границы как переход в «потусторонний мир» (ЗЧ. II, 60), где человек превращается в «тень загробного мира» (ЗЧ. II, 59, 97). Многозначна и полигенна символика города Бергена, который в ряду «происшествий <...> путешествия» — «знаков в ряде знаков» (ЗЧ. I, 155, ср.: 157) — занимает центральное место. Используя элементарную возможность «семантизации» названия этого норвежского города и его роль «перевалочного пункта» в годы войны, Андрей Белый превращает его в образ возможности восхождения, а вместе с тем и в тот нефиксированный пункт ленты Мёбиуса, где дает о себе знать специфическая кривизна пространства и благодаря этому осуществляется безболезненный переход с одной стороны поверхности на другую (а точнее, осуще-

ствляется превращение двусторонней поверхности в одностороннюю)⁸⁶. Берген предстает многократной потенцией восхождения как веха пути между Дорнахом и Христианией, как трехлетней давности прошлое, которое — будучи достигнутым «с противоположной теперь стороны» (ЗЧ. II, 74) — может обернуться будущим: очевидно, что Андрей Белый, прибегая к метафоризации пространства и времени, превращает Берген в ту самую ось симметрии, которая оказывается эквивалентной точке, где Данте под водительством Вергилия, дойдя до нижайших глубин ада, переживает «опрокидывание», начинающее восхождение в Чистилище. Мотив опрокинутого «движения в обратном порядке», столь существенный в мистериях и духовных науках⁸⁷ и столь пластично оформленный Данте в 34-й песне «Ада», — настоятелен, весом и в «Записках чудака» (ЗЧ. I, 132; II, 83, 97, 110—111, 179, 184, 194, 196). Однако у Андрея Белого он не маркирует выхода в Чистилище: Берген оборачивается башней Таро, откуда низвергается не вынесший испытания, и с этого момента все начинает смутно двояться-множиться. Сознание героя, подобно иголке, застрявшей в пластинке, снова и снова переживает нисхождение в ад, воспроизводя и Дантовы, и пред-Дантовы формы и не находя возводящих путей, на возможность которых намекают обломки наиболее универсальных знаков. Красноречивейшие из них — уподобление «Упанишад», «Высокой Гиты», «Веданты» и Шопенгауэра, трактующих о воле, системе зеркал, которая позволяет «восчувствовать знание *той стороны*», а также трехкратное рассуждение о Розе. Исходным рассуждением следует, видимо, признать то, где воспроизводится старое розенкрейцеровское учение о связи Мистической Розы с пентаграммой:

⁸⁶ Ср. статью «Роман и метаматематика» на с. 291—295 наст. кн.

⁸⁷ «Опрокинутой симметрии» в мистической традиции придается большое значение. Так, Р. Штейнер учил, что у ясновидящего последовательность опрокинута: внутренний опыт появляется предварительно. В «Воспоминаниях о Штейнере» Андрей Белый преподнес эту мысль и с серьезностью обобщения («...факты <...> видны в астрале: в обратном порядке по отношению к обычному восприятию» — с. 316), и автопародийно («Помню сложнейшую схему, стягивающую мне здание в будущем; при ней — кривую зигзага, стрелку, смещающую построение, долженствующее быть представленным в спиральном беге, где все — идет „ВВЕРХ ТОРМАШКАМИ“» — с. 136). К мотиву опрокидывания в романе «Петербург» см.: *Силард Л.* К проблеме многослойных реминисценций // Text, Symbol, Weltmodell: Johannes Holthusen zum 60 Geburtstag. München, 1984. С. 603—623; *Szilard L.* Andrej Belyj and Symbolist Prose // The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium 1985. Stockholm, 1987. P. 109—110.

...нам объясняют сложение розовых лепестков и закон, отраженный в сложении: —

— лепестки этих роз завивают спираль *пентаграммы*; спираль роста листьев так сложена, что через пять лепестков лепесток занимает на оси спирали первоначальное свое положение, отображая спираль, развиваемую такую-то планетою; по образу и подобию этой планеты располагается ритм человеческих отношений *пяти*; *пять* есть цельность; самосознание мое в *пяти* душах, соединенных со мною, иное; я есмь не один: я — в *пяти*; *пять есть* цельность...—

— Человеческие отношения: одни развиваются по закону сложения роз, а другие — по ритму цветения лилий (закон гексаграммы)...

Ты — говоришь себе: «Это снится». —

— Нет, это не сон: посвящаешься в тайну пяти, в тайну Розы (ЗЧ. I, 174)^{**}.

Невольно проливая свет на тайну «515» в «Божественной комедии», это рассуждение заблаговременно намекает на возможный исход странствия:

...не знаешь: —

— когда, *где* продолжится тайна обряда, во *что* развернется; быть может, достигнет тебя неготовым она; обернется — химерою; —

— и не розу увидишь ты в месте обряда, а — жабу: — не будет тобой точно сдан твой экзамен мистерии... (ЗЧ. I, 175).

Итак, неготовость — вот что подменяет возможность мистического опыта и посвящения простой визуализацией и филологией. В первом случае рождается орнаментальное творчество (сессиона): «из розочек появляются *рожи* смеющихся фавнов» (ЗЧ. II, 105); во втором — словесная игра (футуризма): «редис, ради-кал, руда, рдяный, got, gouge, goda, роза, рожай, урожай, ржа, рожь, рожа...» (ЗЧ. II, 191). Все это — лишь комбинации форм, другими словами: «*классы гимназии*, или *понятия*» (ЗЧ. II, 183), не знающие органического единства, основанного на единстве я с единым «сознанием духовного мира» (ЗЧ. II, 182). Вот почему писателю Леониду Леядному дано пережить Рай лишь как изгнание из Рая (ЗЧ. II, 182). Надежда, что возвращение на родину обернется обретением там духовного Дорнаха (ЗЧ. II, 196), поддерживает его, и лишь реальная встреча с Россией, где «изолгано все» (ЗЧ. II, 222),

^{**} Ср.: КЛ, 269.

убеждает, что «нет ни Нэлли, ни Доктора; Дорнаха — нет...» (ЗЧ. II, 229). Семилетие странствий было всего лишь сном: «Может быть, я заснул: среди зеленых диванов московского кабинета, и — мне пригрезилась: Нэлли, уведшая в светлые дали меня...» (ЗЧ. II, 225), «семилетие спал, здесь, на зеленом диване, в квадрате, очерченном мне Арбатом, Пречистенкой, где рассеялись давно чудачки» (ЗЧ. II, 227—228), «любил мою Нэлли неуловимую, нежной любовью; она, ее дух, диктовал мне „записки“, я в них погружался из воев хлеставшей зимы» (ЗЧ. II, 230).

Здесь Дантова структура просматривается как норма, существующая в сознании читателя; мир романа реализовался относительно нее антимиром: путь героя предстал бесконечно повторяющейся *via purgativa*; намеки на *via illuminativa* и *via unitiva* обернулись спуском на ледяную московскую тьму. И все это — по двукратному определению одного из многочисленных в романе сыщиков, грека с пародийно-анаграмматическим именем Дедадопуло, — «Комедия!» (ЗЧ. II, 206, 222). Подобно тому как Данте языком форм посвятельного ритуала рассказал о волевом пути обретения личности в преддверье Ренессанса, Андрей Белый, используя формы, фиксированные Дантовым кодом, рассказал о процессе и условиях ее утраты в усредняющем мире XX в.

Трудно сказать, кто из читателей Андрея Белого проник в смысл этого двойного кодирования. В России «со-адептов» уже почти не осталось, а новое поколение к языку эзотерики было глухо. Поразительно, что даже О. Мандельштам, столь многим обязанный Андрею Белому и как поэт, и как теоретик слова⁸⁹, — увидел в «Записках чудака» всего лишь шпионманию, украшенную попыткой рассказать о том, «что думает <...> селезенка»⁹⁰. Поколение Мандельштама уже бравировало своим невежеством по части мистицизма, потому, видимо, и Мандельштам позволил себе с эпатирующей неточностью заявить, что «книжка Белого — в полном согласии с немецкими учебниками теософии», что «теософия — вязаная фуфайка вырождающейся религии», Дорнах — «чистенький нейтральный кусочек земли и в то же время в сытом своем международном благополучии самый нечистый угол Европы»⁹¹. Впрочем, в этой «эвфимистической» подмене антропосо-

⁸⁹ См.: *Силард Л.* Слово у Мандельштама.

⁹⁰ *Мандельштам О.* Андрей Белый. «Записки чудака» // Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 293.

⁹¹ Там же. С. 292—293.

фии «немецкими учебниками по теософии» сказалось, может быть, и не удалство бранителя «дамской ерунды»⁹², а вполне искреннее незнание? Ведь и десять лет спустя, изучив «Божественную комедию» в оригинале, Мандельштам продемонстрировал в своем замечательном «Разговоре о Данте» поразительное умение читать текст как таковой и поразительное незнание его обрядовых истоков. Поскольку разговор о Мандельштаме не входит в рамки данной работы, ограничимся двумя-тремя примерами. Так, в VI разделе эссе Мандельштам утверждает, что «за богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы проглядели экспериментальные пляски Дантовой „Комедии“»⁹³, и, обнаруживая в Данте страстного экспериментатора, ссылается, в частности, на «совершенно замечательный по своей постановке эксперимент со свечой и тремя зеркалами...» (Род, 239). Эксперимент действительно замечательный, тем более что он с древнейших времен (задолго до Треченто, к которому Мандельштам относит начало «мефисто-вальсы экспериментирования» — Род, 237) входит, так сказать, в программу первых ступеней посвящения в то, что суеверно называли «черной магией», и, таким образом, был известен даже неофитам. Мандельштам угадал, что «ряд песен „Paradiso“ даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена», который был назван им «экзаменом бакалавров» (Род, 238). Если бы он разглядел, что и это есть условия пути посвящаемого, он, вероятно, увидел бы и то, что так пронизательно описанная им неуверенность в себе героя «Божественной комедии», не знающего, «как ступить, что сказать», обреченного лишь идти, но не действовать (Род, 221), свидетельствует не о том, что он — «внутренний разночинец» четырнадцатого века (Род, 221), а о том, что он ведет себя в полном соответствии с кодексом посвящаемого. И его «младенчество», из-за которого он непрестанно «тычется в подол Вергилия»⁹⁴, тоже определено его положением неофита. Зная о законах отношения посвящаемого к Мастеру и о месте Мастера, Мандельштам был бы точнее в обрисовке ситуации встречи *пяти* величайших поэтов,

⁹² Мандельштам О. Андрей Белый. «Записки чудака». С. 293.

⁹³ Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 237. Дальнейшие ссылки на «Разговор о Данте» приводятся в тексте с литерами «Род» и указанием страницы.

⁹⁴ Мандельштам О. Черновые наброски к «Разговору о Данте» // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 157.

принимающих в свой собор шестого (ср.: *Ад*, IV, 85—105). Мандельштам необычайно чуток, угадывая, что: «ты чувствителен к намекам — <...> любимая похвала Данта» (*Род*, 217), но сам он, не посвященный, этих намеков уловить не мог. Этот аспект «Божественной комедии» был для него, пронизательнейшего, непроницаем. И, конечно, не только для него. Может быть, прав был Брюсов, когда в своем мазохистском приветствии к «грядущим гуннам» воскликнул:

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам...⁹⁵

⁹⁵ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 433.

К символике круга у Блока

Одно из самых загадочных мест в творческом наследии Блока — сцены с тремя парами влюбленных в лирической драме «Балаганчик». Писавшие об этой пьесе сосредоточивались преимущественно на выявлении логики смены персонажей, упуская из виду символику окружающих их предметных, словесных и жестовых знаков, в частности — символику круга¹. Спору нет: круг в сцене третьей пары влюбленных, который чертит «на полу <...> огромным деревянным мечом» рыцарь «большой и задумчивый, в картонном шлеме»², замечается³.

¹ См.: *Laffitte S.* Le drame lyrique d'Alexandre Blok. Paris, 1946; *Mayr E.* Die lyrischen Dramen Alexander Bloks: Philosophische Dissertation der Universität Wien, 1950; *Волков Н.* Александр Блок и театр. М., 1956; *Громов П.* Герой и время. Л., 1961; *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972; *Соловьев Б.* Поэт и его подвиг. М., 1968.

² *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.; Л. 1961. С. 171. Дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

³ Например, Т. Родина пишет, что «круг, который „Он“ чертит своим картонным мечом по земле, — знак их поглощенности собой и своим миром» (*Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. С. 141—142).

Очевидно, что Блок связывал с ним весьма существенные смыслы, иначе вряд ли бы стал он давать В. Мейерхольду столь пространственные и сейчас уже хорошо известные советы о том, как должен явиться на сцене этот знак: «Пусть он (рыцарь) говорит еще проще, но и призывнее, хотя и *деревянно*, и пусть чертит круг перед нею *по земле* мечом еще более длинным и матово-серым, как будто сталь его покрылась инеем скорби, влюбленности, сказки, — вуалью безвозвратно прошедшего, невоплотимого, но и навеки несказанного. Надо бы и костюм ему совсем не смешной, но *безвозвратно прошедший* — и за это последнее и дразнит его языком этот заурядненький паяц» (VIII, 171). Образ рыцаря, который для Дамы своей и под смех Арлекина «мечом деревянным начертал письмена» (I, 210), рисовался Блоку еще 6 августа 1902 г. в стихотворении «Свет в окошке шатался...». В «Балаганчике» эти письмена превратились в круг, который в сцене третьей пары влюбленных не только предстал как сценический жест, но и был назван: «Вы поняли значение начертанного здесь круга», — произносит рыцарь, и его Дама, как эхо, повторяет: «Круга» (IV, 18).

Но круг существует и для второй пары — только не как письма, начертанные внизу, на полу, деревянным мечом, а как магическое кольцо женских чар:

Не я манила, — плащ мой летел
 Вихрем за мной — мой огненный друг!
 Ты сам вступить захотел
 В мой очарованный круг!
 (IV, 17)

Обращает на себя внимание примечательная закономерность: насколько настойчиво круг, чертимый на полу, сопрягается с картинностью, деревянностью, настолько же неуклонно круг женских чар сочетается с миром огня: эпитет «огненный / огневой» возникает в этой короткой сцене четыре раза и поддерживается образом «черного пламени», в свою очередь вырастающим из вариаций и совмещения черного (темного, ночного) и красного (огневого) цветов. Блоковское сочетание с огнем восходит к преобразованию очень древней ассоциации: известно, что в архаических культурах круговой план связан с культом огня-солнца, образ солнца обозначается кругом, культ огня поддерживается женщиной. Принцип сплошной метонимичности (или «логика всеобщей партиципации» — если воспользоваться классической формулой

Леви-Брюля), свойственный архаическому мифотворческому мышлению, создает прочную связь между кругом пламени и женским чарованьем. Мотив пламенного круга, столь характерный для русского символизма (ср., например, «Пламенный круг» у Ф. Сологуба), пройдет через многие стихи Блока, начиная с кольцевого:

Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги
<...>
Ты ль смыкаешь, пламенея,
Бесконечные круги?

(I, 81)

и продолжая стихами типа «Нет исхода», где пламенно-алое, соответственно закону катахретической трансформации, царящее в мире Блока, превращается в серебряно-вьюжное:

Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело.
Завела в очарованный круг,
Серебром своих вьюг занавесила...

(II, 250)

Непосредственный источник исходной ассоциации может быть легко реконструирован благодаря тому месту в мемуарах Л. Д. Менделеевой, где идет речь о двоякой сущности романтического тумана, окутывавшего их отношения с поэтом. «Это и есть то кольцо огня и клубящихся паров вокруг Брунгильды, — пишет Любовь Дмитриевна, — которое потом было так понятно на спектаклях Мариинского театра. Ведь они не только защищают Валькирию, но и она отделена ими от мира и от своего героя, видит его сквозь эту огненно-туманную завесу»⁴.

Отсылка к миру Вагнера в «Балаганчике» маркирована: диалоги трех пар влюбленных происходят на сцене, посреди которой стоит скамья, где — согласно ремарке автора пьесы — «обыкновенно целуются Венера и Тангейзер» (IV, 14). Ассоциация, таким образом, эксплицитна, но вместе с тем она не столь прямолинейна, как могло бы показаться на первый взгляд; в ней есть

⁴ Блок Л. Д. И был и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 152.

элемент «игры в ложные подходы» (если позволительно здесь воспользоваться выражением Н. Берковского, употребленным в связи с О. Мандельштамом и несколько в ином смысле). В чем проявляется это «боковое» строение ассоциации? Назван Тангейзер, в то время как опорные образы второй и третьей сцен — *огненный / очарованный круг, рыцарский меч и кровь* — восходят к лейтмотивам «Кольца Нибелунгов». Маркировка сделана слишком заблаговременно, еще перед монологом Пьеро, упоминание в котором «перстня-кольца» как будто не обещает нарастания потока вагнеровских ассоциаций от второй к третьей сцене пар влюбленных. Наконец, сами ассоциации внушаются предельно редуцированными знаками, сведенными к чистой сигнальности, как бы отвергающей подсказываемое реминисцентное содержание: *золотой меч* Зигфрида стал деревянным, *огненное кольцо* приняло вид смутного воспоминания — летаргически чертимых письмен круга, *голос* Девы-воительницы превратился в тихое, хотя и внятное эхо речей героя. Вереница снижений-отрицаний здесь настолько последовательна, настолько цельна, что и пресловутый клюквенный сок, которым истекает паяц в концовке третьей сцены, может быть включен в эту цепь как последнее звено, травестирующее мотив крови, кровного договора «Кольца Нибелунгов».

Мысль о символическом значении пути Зигфрида преследовала Блока. Недаром он в статьях об Ибсене — одном из самых близких ему по духу художников современности — неуклонно возвращался к параллели с Зигфридом, каждый раз утверждая сходство несходного. Так, в наброске «От Ибсена к Стриндбергу», выявляющем принцип воли как основу пути автора «Бранда», говорится: «...воли ему хватило на то, чтобы свершить путь, напоминающий, *хоть и смутно и нелепо*, путь героя. С Ибсеном произошло то же, что и с Зигфридом: только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, *не в огненном кольце* Валькирии, — а в нашем будничном и *сером* свете» (V, 456; курсив мой. — Л. С.)⁵. Параллелизм путей героя и человека утверждается Блоком через признание их несходства: «...может быть, с этой минуты пути героя и человека расходятся: юноша Зигфрид вступает на свой последний, *ясный и крестный*, не омрачаемый даже изменой путь. Зре-

⁵ Ср. также сказанное в статье «Генрих Ибсен»: «...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, но в сером свете культурных будней» (V, 311).

лый муж Ибсен вступает на путь, *который нам до сих пор непонятен*. Мы его еще не измерили. Это — путь, самим Ибсеном названный „долгой-долгой страстной неделей“; путь, может быть, *тоже ясный и крестный*. Но этот путь соблазнил многих из нас» (V, 458). Последняя фраза здесь особенно знаменательна: свидетельствуя о том, что путь Ибсена в сознании Блока, собственно, тоже символизировался, оформившись в модель судьбы современника, эта фраза позволяет осознать в ассоциации с Зигфридом и атрибуты героя статьи «Рыцарь-монах». Хотя имя обладателя Нотунга в ней прямо не названо, «круг щита» и лезвие «золотого меча», занесенного над драконом, — эти главные атрибуты, с помощью которых создается образ рыцаря-монаха Вл. Соловьева, — непосредственно отсылают к поединку Зигфрида с драконом Фафниром как архетипическому выражению борьбы сил «повышения бытия» с хаосом: «...для рыцаря — бороться с драконом, для монаха — с хаосом, для философа — с безумием и изменчивостью жизни. Это — одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом“» (V, 451). Ассоциация тем более непосредственна, что подчеркнута выражена из образной системы стихотворения Вл. Соловьева «Дракон, *Зигфриду*»:

Из-за кругов небес незримых
 Дракон явил свое чело, —
 И мглю бед неотразимых
 Грядущий день заволокло.
 <...>
 Наследник меченосной рати!
 Ты верен знамени креста,
 Христов огонь в твоём булате,
 И речь грозящая свята⁶.

Но в руках современного художника, — констатирует Блок в статье «О современном состоянии русского символизма», — «золотой меч погас»: «...мой собственный волшебный мир стал ареной

⁶ Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 136—137. Странно, что в примечании к стихотворению (с. 310—311) говорится лишь об актуальной ассоциации и не указано на гораздо более существенные в мире Вл. Соловьева реминисцентные и архетипические основания.

моих личных действий, моим „анатомическим театром“, или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами» (V, 429). Почему так произошло? «Отчего померк золотой меч <...>?» (V, 433). Ответ формулируется теми же средствами: «На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева, — продолжает Блок, — это называется так:

Восторг души — расчетливым обманом
И речью рабскою — живой язык богов,
Святыню Муз шумящим балаганом
Он заменил и обманул глупцов.

Да, все это так. Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган» (V, 433). Прихотливая мысль художника провела здесь нас по кругу ассоциаций: Зигфрид — Ибсен — Вл. Соловьев — современный поэт-символист, утвердив *властное* (по определению П. Флоренского) противоречие одновременного $A = A$ и $A \neq A^7$ в процессе последовательных снижений от героя к человеку и от человека — рыцаря-монаха к балаганщику. Акцент на процессе снижения, не снимающем, а, наоборот, выявляющем глубинное, архетипическое родство «верхнего» и «нижнего» полюсов цепи трансформаций, — сближает трактовку мотива Зигфрида у Блока с трактовкой мотива «пророка» у Вл. Соловьева⁸ (видимо, и в этом случае оказавшегося

⁷ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 36.

⁸ Имеется в виду стихотворение «Пророк будущего»:

Угнетаемый насилем
Черни дикой и тупой,
Он питался сухожилием
И яичной скорлупой.

Из кулей рогожных мантию
Он себе соорудил
И всецело в некроманию
Ум и сердце погрузил.

Со стихиями надзвездными
Он в сношение вступал,
Проводил он дни над безднами
И в болотах ночевал.

А когда порой в селение
Он задумчиво входил,

Учителем), «мелкого беса» у Сологуба или же Одиссея — в «Улиссе» Джойса.

Но вернемся к «Балаганчику». Самое примечательное, пожалуй, что круг существует и для первой пары влюбленных, только в их сцене он не изображается жестом и не называется прямо. Он лишь скрыто, латентно присутствует в образе купола, упоминаемого в этой короткой сцене четырежды: в авторской ремарке («Они вообразили себя в церкви и смотрят вверх, в купола» — IV, 16) и в репликах влюбленных:

Она

<...>

Я лицом опрокинута, в купол смотрю.

Он

Я смотрю в непомерную высь —

Там, где купол вечернюю принял зарю.

<...>

Посмотри, как тихи свечи,

Как заря в куполах занялась.

(IV, 16)

Всех собак в недоумение

Образ дивный приводил.

Но органами правительства

Быв без вида обретен,

Тотчас он на место жительства

По этапу водворен.

(Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 140—141). Стихотворение это Вл. Соловьев снабдил следующим примечанием: «Не скрою от читателя, что цель моего „Пророка“ — восполнить или, так сказать, завершить соответствующие стихотворения Пушкина и Лермонтова. Пушкин представляет нам пророка чисто библейского, пророка времен давно минувших, когда, с одной стороны, прилетали серафимы, а, с другой стороны, анатомия, находясь в младенчестве, не препятствовала вырывать у человека язык и сердце и заменять их змеиным жалом и горячим углем, причиняя этим пациенту лишь краткий обморок. Пророк Лермонтова, напротив, есть пророк настоящего, носитель гражданской скорби, протестующий против нравственного упадка общественной среды и ею натурально изгоняемый <...>. Мой пророк, наконец, есть пророк будущего (которое, может быть, уже становится настоящим); <...> так как в правильном развитии всякого сюжета третий момент всегда заключает в себе некоторое соединение или синтез двух предшествовавших, то читатель не удивится, найдя в моем, третьем пророке мистический характер, импонирующий нам в пророке Пушкина, в сочетании с живыми чертами современности, привлекающими нас в пророке Лермонтова...» (Там же. С. 141).

Не может не приковать к себе внимания та настоятельность, с которой круг, образуемый контуром купола, видимого *снизу* изнутри, сопрягается здесь с *непомерной высью* и *золотом зари*. Символика сопряжения проясняется все в той же речи «О современном состоянии русского символизма», рисующей путь от тезы к антитезе, увенчанный решительным вопросом:

В *лазури* Чьего-то *лучезарного взора* пребывает теург; этот *взор*, как *меч*, пронзает все миры <...> — и сквозь все миры доходит к нему вначале — лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки. <...> Как бы ревнуя одинокого теурга к *Заревой ясности*, некто внезапно пересекает *золотую нить* зацветающих чудес; лезвие *лучезарного меча* меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его *золотым светом*, теряют пурпурный оттенок. <...> Впиваясь *взором* в *высоту*, найдем ли мы в этом *пустом небе* след некогда померкшего *золота*? (V, 427, 428, 435; курсив мой. — Л. С.)

Цепочка образов, объединенных цветом (*лучезарность* — *заревая ясность* — *золото*) и скрепленных сравнением «взор, как меч», сливает воедино ассоциации из Вагнера и Вл. Соловьева, с прямой отсылкой к «Лучезарной Подруге» последнего (V, 427)⁹, но сквозь эти очевидные реминисценции проглядывает еще одна, эксплицируемая лишь ответом на центральный вопрос. А ответ звучит так: «По бессчетным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель» (V, 433). Смена заревой ясности лиловым сумраком, а затем и балаганной картонностью, пустотой (ср.: «Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина — душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина» — V, 432) в речи «О современном состоянии русского символизма» знаменовала переход от тезы к антитезе... и к огромному вопросительному знаку в преддверье чаемого синтеза.

Восемь лет спустя четкой формулой «Крушение гуманизма» Блок охарактеризовал этот путь, крайние пределы которого отмечены для него именами Данте и Вагнера (первым гуманистом он называет Петrarку, последним — Шиллера), совершенно соот-

⁹ О символике цвета см.: Kluge R.-D. Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967.

несенными сквозь призму «Трех свиданий» и «Дракона. *Зигфриду*» Вл. Соловьева¹⁰.

Смена цветовой символики трех сцен «Балаганчика», аналогичная смене цветовой символики в речи «О современном состоянии русского символизма», намекает на тот же самый процесс. Участвующая в нем жизнь представлена предельно редуцированными, сжатыми до математической формулы знаками: *Он*, *Она* и *круг*; кольцо как эмблема — образ окружающего мира. Причем если *Он* к концу третьего диалога постепенно опознается как маска Зигфрида, этого — говоря словами Шпенглера — «воплощения победы западной души над ограниченностью материи и наличных вещей»¹¹, то *Она* — балаганная маска Вечно-Женственного — предстает перед нами в личине участницы первого диалога как травестийно-редуцированная параллель к божественной возлюбленной Данте. Эта параллель эксплицируется благодаря роли ее *взора*, столь значительной в «Комедии» Данте. Тема Беатриче начинается рассказом Вергилия о ее взоре, «подобном ясной звезде» («Lucevan gli occhi suoi più che la stella» — *Inferno*, II, 55) и продолжается поддерживающими дух напоминаниями о ее очах («Lo dolce padre mio, per confortarmi, / Pur di Beatrice ragionando andava, / Dicendo: „Gli occhi suoi già veder parmi“»¹² — *Purgatorio*, XXVII, 52—54). Взором «небесная Беатриче» направляет путь ведомого в Раю, то устремляя взгляд свой к вечным высотам и приучая спутника вглядываться («Beatrice tutta nell'eterne ruote / Fissa con gli occhi stava; ed io in lei / Le luci fissi, di lassù remote»¹³ — *Paradiso*, I, 64—66), то склоняя к нему «взор неиз-

¹⁰ Ср. использование опорных для нас образов в следующем рассуждении: «Обе фигуры (Шиллер и Гете. — Л. С.) озарены широким пыльным солнечным лучом; закатный луч этот проникает, как будто, в круглое стекло старого храма в стиле барокко; этот храм — просвещенная Европа: прощальный луч постепенно гаснет, и в тенях, заволакивающих стены, открывается бездна, в которую смотрят оба. Когда луч погаснет, храм просвещенной Европы погрузится в мрак; Шиллер будет рано похищен смертью, для того, чтобы не вперяться глазами в этот чуждый ему сумрак и не слушать той невнятной для него музыки, которая возникает из сумрака <...>. Гете <...> будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме на месте солнечных лучей; Гете будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью относящийся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в „Валкирии“...» (VI, 95—96).

¹¹ Шпенглер О. Закат Европы. Пг., 1923. С. 183.

¹² «Мой добрый вожь, чтобы я шел смелей, / Вел речь о Беатриче, повторяя: / „Я словно вижу взор ее очей“» (*пер.* М. Лозинского).

¹³ «А Беатриче к вечным высотам / Стремилась взор; мой взгляд низведши вскоре, / Я устремил глаза к ее глазам» (*пер.* М. Лозинского).

реченный», подобно матери над больным дитятею («Gli occhi drizzò vèr me con quel sembiante / Che madre fa sopra figliuol deliro» — *Paradiso*, I, 101—102), то вновь поднимая лицо к небесам («Quinci rivolse invèr lo cielo il viso» — *Paradiso*, I, 142). Полет их к первой звезде мог начаться лишь тогда, когда установилась гармония взоров:

Взор Беатриче не сходил с высот,
Мой взор — с нее.

(*Рай*, II, 21—22; пер. М. Лозинского)

В шестнадцати строках диалога первой пары влюбленных «Балаганчика» образ «вглядывания» — прямо или скрыто — повторяется шесть раз (и он подчеркнут в ремарке, как в ремарках, предворяющих вторую и третью сцены, подчеркнуты *вихревое движение* и — соответственно — *медленное вычерчивание*). Особенно примечательно, что первое двустипхие прямо сталкивает направление взгляда вниз с направлением его ввысь:

Милый, ты шепчешь — «склонись...»
Я, лицом опрокинута, в купол смотрю.

(IV, 16)

Глубоко скрытый намек на движение взора Беатриче станет менее завуалированным, если мы вспомним, что он поддерживается и другой — не менее скрытой — ассоциацией, но их соседство позволяет им высветлять друг друга. Ведь купол — эта, говоря словами Шпенглера, «тяжесть, легко парящая над землей на каменном кольце», есть образ макрокосма души магической, нашедший себе выражение «в купольных базиликах Равенны и Византии»¹⁴. Вглядывание в мир, эмблематически представленный образом круга, парящего в непомерной выси, напоминает нам то самое предренессансное ощущение четкой иерархии мира, с адскими кругами преисподней и райскими сферами неба, видеть и понимать законы которого учила Данте Беатриче. Но если человек «Комедии», «твердо пребывая» — по слову Бердяева — в

¹⁴ Шпенглер О. Закат Европы. С. 196. Ср. также с. 190, 191—192, 205, 207, где Шпенглер возвращается к «ощущению пространства магического человека, нашедшему себе выражение в построенном сирийцем римском пантеоне и приведенному к купольным сводам Равенны и Константинополя и грандиозным мечетям ислама» (с. 194). Ср. размышление Блока о куполе в упоминавшемся уже письме его к Мейерхольду (VII, 171).

«иерархическом организме» еще не поколебленного космоса¹⁵, убеждается, спускаясь и возносясь по его кругам, что «все в мире неизменный связует строй» («Le cose tutte quante / Hann'ordinetra loro» — *Paradiso*, I, 103—104), — то человек «Балаганчика», сменяя одну за другою личины и переходя от познания мира к познанию «ближнего» и эхообразному «припоминанию», остается на месте, возле все той же скамьи, где «обыкновенно целуются Венера и Тангейзер». И лишь образ мира, эмблематически представленного кругом, неуклонно низводится с непомерных высот к земной inferнальности, а затем и к прикрытому картонным костюмом «ничто» — опустошенной форме: небесное превращается в шутовское, однако с помощью последнего поддерживается надежда обмануть косную материю. Нисхождение круга, глубоко скрытое в сценах трех пар влюбленных, по-своему травестирует хождение по кругам «мрачного любовника небесной Беатриче», как назвал Блок протагониста «Комедии» (V, 316). Это «выворачивание наизнанку» путей по кругам говорит о том, что в сознании поэта XX в. мир «Комедии», уже пять веков называемой «Божественной» (и получившей потому новые смысловые обертоны), настолько релятивизировался, что прежде прочные его кольцевые устои — эти воплощенные иерархии бытия, — спускаясь с непомерных высот на землю и вычерчиваясь на ней всего лишь смутным воспоминанием, являют уже образ мира-балагана, декорации которого готовы в любой момент взвиться ввысь и исчезнуть. Разумеется, эта травестийная связь «Балаганчика» с «Комедией» прикрыта очередной «игрой в ложные подходы» — демонстративной отсылкой к *commedia dell'arte*, и, разумеется, реминисценции из Данте (как, впрочем, и реминисценции из Вагнера) присутствуют в пьесе Блока в крайне редуцированной форме. Можно поэтому, подобно Мандельштаму, иронизировавшему над «тенью Данта с профилем орлиным»¹⁶, посмеяться и над тем, как

¹⁵ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Париж, 1968. С. 43—44.

¹⁶ «У Блока: „Тень Данта с профилем орлиным о новой жизни мне поет“. Ничего не увидел, кроме гоголевского носа! Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта» (Мандельштам О. Черновые наброски к «Разговору о Данте» // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 160). Между прочим, Мандельштам замечает и то, что Шпенглер воспринимает Данте сквозь вагнеровскую призму: «Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит: „Дант“, сплошь и рядом нужно понимать — „Вагнер“ в мюнхенской постановке» (Мандельштам О. Разговор о Данте // Там же. С. 123).

Дантова кантата о путеводительном зоре Беатриче свернулась у Блока в две строки. Но можно и оценить чудовищную уплотненность эмблематически сжатых образов, сцепление которых, подобное сцеплению математических знаков в формулу, сконцентрировало в немногим более чем полусотне строк образ пятивекового пути к крушению гуманизма. В 1909 г. в письме к Е. Иванову из Италии Блок сформулировал мысль о «строгой математичности искусства», противопоставив понятия *космоса* и *хаоса*: «Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос (душевный и телесный мир). О том, что мир явлений телесных и душевных есть *только* хаос, нечего распространяться, это должно быть известно художнику (и было известно Эсхилу, Данту, Пушкину, Беллини, Леонардо, Микель-Анджело и будет известно будущим художникам). Наши великие писатели (преимущественно о Толстом и Достоевском) строили все *на* хаосе („ценили“ его), и потому получался удесятеренный хаос, т. е. они были плохими художниками. Строить космос можно *только из хаоса*» (VIII, 292—293). Чистота структуры, оформляющей в сценах трех пар влюбленных процесс «низведения», и строгое соответствие ее общей архитектонике пьесы, построенной на обнажении метаморфозы возвышенно-небесного в сниженно-картонное, позволяет отнести слова Блока о «строгой математичности искусства», может быть, прежде всего к его собственному творчеству.

Существует уже немало работ, посвященных истолкованию блоковского понятия мирового оркестра. Есть опыты интерпретации его символики чисел. Мне кажется, наступило время изучать значение пространственно-геометрических символов, ведь круг, квадрат и крест проходят через все творчество поэта. Идея «квадратности» в пьесе «Роза и крест» была уже замечена, поскольку Блок в объяснительной записке по поводу постановки своего детища в Художественном театре пользовался этим понятием не-обыкновенно настойчиво. Однако сколько-нибудь углубленной интерпретации оно не получило¹⁷. Мне кажется, при истолковании символики «квадратности» следовало обратить внимание не только на прямые характеристики облика графа Арчимбаута, его дома и всего уклада их жизни, и даже Алискана, который — по словам его создателя, —

¹⁷ На понятие «квадратности» у Блока обращает внимание прежде всего Р. -Д. Клюге (см. примеч. 9). О понятии «мирового оркестра», кроме работы Клюге, см.: Волкова С., Редько Р. А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени: Блок и музыка. Л., 1972; Салма Н. Путь А. Блока к символу «музыка» // Studia Slavica Hungarica. 1981. № 27; о числах: Ильев С. Числовая символика в поэме «Двенадцать» Александра Блока // Acta Universitatis Wratislaviensis. 1976. № 330.

«в сущности, тоже — квадратный, при всей своей „мечтательности“, и из рамок квадратности не выходит» (IV, 533). Следовало, наверно, обратить большее внимание на противопоставление, характеризующее Бертрана: это «единственный человек из здешних, из местных, у которого — квадратная внешность и не квадратная душа» (IV, 534—535). Это противопоставление вполне соответствует той оппозиции, которую предложил К. Юнг в работе «Человек и его символы», назвав квадрат и круг образами, архетипичными для человеческой психики в целом, и определив круг как «символ Себя» (т. е. духовного я), а квадрат как символ земной материи тела и действительности. Это утверждение вырастает из традиции неоплатонического сознания, для которого сложное отношение неба — земли выражалось отношением круга к квадрату. (Вспомним, что Платон представлял душу сферой, в неоплатонической традиции сфера — изначальная форма, фигура «мирового яйца», а круг — универсальная проекция сферы, т. е. идеального тела, образ единства безграничности и очерченности.) Неоплатоники считали, что круговая фигура, сопряженная с квадратной фигурой, спонтанно истолковывается человеком как динамический образ диалектики между трансцендентно-небесным, к которому человек естественно стремится, и земным, где он фактически находится, где он понимает себя как совершающего переход от настоящего момента к вечности. Такое понимание символики отношения круга к квадрату как неба к земле, небесного к земному очевиднее всего реализовалось в архитектуре отмеченных Шпенглером купольных храмов на кубе в византийской, галло-романской и исламской архитектуре. Как учит ислам, место сбора правоверных — это квадратный зал, и лишь купол достоин представлять несоизмеримость божественного величия¹⁸.

У Блока слово «квадратность» впервые появляется в записной книжке № 4 (апрель 1903 г.), в конспекте пятого раздела первой книги «Метафизики» Аристотеля, где приводится таблица категории противоположностей сущего, лежавших в основе философии пифагорейцев. Блок переписывает эту таблицу очень свободно, на ходу внося свои изменения, для анализа которых здесь нет места. Сейчас достаточно отметить, что в этой таблице, в ряду оппозиций ограниченного — безграничного, единства — множества, правого — левого, мужского — женского, неподвижного — подвижного, есть оппозиция *прямого — круглого*.

¹⁸ Об отношении круга к квадрату см.: *Chevalier J., Cheerbrant A. Dictionnaire des symboles. Paris, 1973; Mouravieff B. Gnosis. Paris, 1972. Vol. 1—3.*

Однако истолковать символику круга у Блока только через систему противоположностей Алкмеона Кротонского и неоплатоническую традицию было бы упрощением. Семантика этого символа в произведениях Блока гораздо более многозначна, многослойна, зыбка и свободна. Да и появляется этот символ у него до 1903 г., еще в 1899 г., в стихотворении, насыщенном лермонтовскими реминисценциями:

Непонятною тоскою
 Дышит ночь. Приди, мой друг!
 Вот стезя: ночной порою
 Мы войдем в волшебный круг!¹⁹
 (I, 412)

Обобщая несколько огрубленно, можно сказать, что символ круга у Блока насыщен почти всем множеством значений, описанных в пифагорейской и неоплатонической традициях, но к ним свободно подключаются реминисценции более позднего литературного происхождения. Гибкость системы позволяет им сосуществовать в мире Блока сбалансированно, то уступая место одной определенной семантике, под давлением которой все другие смыслы затемняются, то дополняя друг друга и создавая в результате совсем новое по содержанию семантическое поле.

Так, контекст одного ряда стихотворений позволяет воспринимать круг — соответственно неоплатонической мысли — как символ божественности, склонившейся над своим творением, которое Она произвела, ср.:

Ты ль смыкаешь, пламеня,
 Бесконечные круги?
 (I, 81)

Или:

Ты — одиноко — в отдаленьи,
 Сомкнешь последние круги...
 (I, 87)

¹⁹ А может быть, таковым следует считать образ в стихотворении, написанном годом раньше: «Полный месяц встал над лугом / Неизменным дивным кругом, / Светит и молчит» (I, 6).

Но верю, ты взойдешь, и вспыхнет сумрак алый,
Смыкая тайный круг, в движеньи запоздалый.
(I, 109)

Лишь она одна в предвечном круге
Ткет и ткет свой шелковый узор.
(III, 118)

Этот образ деятельности неба в его отношении к земле, его динамическое включение в космос может, однако, предстать образом духовного неделимого трансцендентного мира:

Мы в круге млечного пути,
Земные замерли мечты.
Мы можем в высь перенести
Свои надежды — я и ты.

Еще прозрачней станешь ты,
Еще бессмертней стану я.
Залог кружащейся мечты —
Душа последняя моя.
(II, 315)

В других стихах, напротив, круг означает предел *земной* деятельности человека, предел, который человек тщетно пытается преодолеть:

Я пытался разбить заколдованный круг,
Перейти за черту оглушающей тьмы,
Но наутро я сам задохнулся вдали,
Беспокойно простертый у края земли.
(I, 58)

Или:

Холодная черта зари —
Как память близкого недуга
И верный знак, что мы внутри
Неразмыкаемого круга.
(I, 208)

Как мы уже видели, неразмыкаемый круг может быть и магическим кругом личности, втягивающей другого в свою орбиту:

Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело.
Завела в очарованный круг,
Серебром своих вьюг занавесила...
(II, 250)

Но это может быть и круг судьбы, как у Л. Андреева, «круг постылый бытия», за пределы которого стремится, но не может вырваться человек:

Свершай свои круги, о, чадо смертных чад,
Но вечно жди суда у беспощадной двери.
(I, 355)

«Мы знаем, мы знаем начертанный круг» —
Ты так говорила, мой Ангел, мой Друг.
Судьбой назвала...
(I, 539)

Есть стихи, где движение по кругам бытия дается с прямой Дантовой ассоциацией, например в «Песни Ада», построенной как эксплицитная вариация на тему «Божественной комедии» (III, 17). В других стихах эта ассоциация более скрыта, но все-таки она легко просматривается, как, например, в «Послании Вяч. Иванову»:

И в этот миг, в слепящей вьюге,
Не ведаю, в какой стране,
Не ведаю, в котором круге,
Твой странный лик явился мне...
(III, 141)

Заметим, что этот образ Дантова движения по кругам может трансформироваться то в иконописное, то в магическое, но в основе своей тоже ассоциируемое с миром Данте, хотя и решительно переосмысленное явление лица в круге. (Сравним блоковское:

В круге окна слухового
Лик мой, как нимбом, украшен...
(II, 72)

Там, в ночной завывающей стуже,
 В поле звезд отыскал я кольцо.
 Вот лицо возникает из кружев,
 Возникает из кружев лицо —
 (II, 81)

с Дантовым:

Qual è il geométra che tutto s'affige
 Per misurar lo cerchio, e non ritrova,
 Pensando, quel principio ond'egli indige,

 Tale era io a quella vista nuova:
 Veder voleva come si convenne
 L'imago al cerchio e come vi s'indova²⁰.
 (*Paradiso*, XXXIII, 133—138)

Особенно значительны с точки зрения нашей темы те стихи, где небесное и эмпирическое сталкиваются, напряженно конфронтируя поля того и другого круга, как в «Последнем напутствии». Вторая строфа этого стихотворения заканчивается образом светлого круга:

Вот она — с хрустальным звоном
 Преисполнила надежды,
 Светлым кругом обвела... —

²⁰ «Как геометр, напрягший все старанья, / Чтобы измерить круг, схватить умом / Искомого не может основанья, // Таков был я при новом диве том: / Хотел постичь, как сочетаны были, / Лицо и круг в слиянии своем» (*пер.* М. Лозинского). Изучение связи Блока с Данте пока что сосредоточивалось преимущественно на «Песни Ада» и итальянских стихах, см.: *Хлюдовский Р.* Блок и Данте // Данте и всемирная литература. М., 1967; *Эткинд Е.* Тень Данта // Вопросы литературы. 1970. № 11. Даже И. Голенищев-Кутузов, который несравненно более широко интерпретирует истоки творчества Блока, утверждая, что «для генезиса стихов Блока о Прекрасной Даме творчество Данте не менее важно, чем Владимира Соловьева, Гете и Петрарки», — даже он приходит к выводу: «Данте для Блока — прежде всего поэт „Новой жизни“, таково было его юношеское впечатление, оставшееся на всю жизнь <...>. Можно было бы ожидать, что Блок когда-нибудь обратится к последним песням „Чистилища“ и „Раю“, к явлению и торжеству Беатриче. Но после „Новой жизни“ Блоку сильнее всего запомнился „Ад“...» (*Голенищев-Кутузов И.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 479, 481).

который являет чистую оппозицию постылому кругу эмпирического существования:

Это — легкий образ рая,
 Это — милая твоя.
 Ляг на смертный одр с улыбкой,
 Тихо грезить, замыкая
 Круг постылый бытия.

(III, 272)

Мир здесь предстает, почти по Псевдодионисию Ареопагиту, как своего рода система кругов — сотворенных иерархий бытия, в совокупности своей составляющих всеобщие проявления единого и непроявляющегося, а путь по ним под водительством едва ли не Дантова воплощения Вечной Женственности может быть осознан как превращение образа пространственной структуры в образ времени. При этом аспект времени содержит конфронтацию бесконечной, унылой повторяемости всего, «чем тревожила земля», с концом, который маркирован Елисейскими полями.

Когда «круг постылый бытия», тесное «кольцо существования» (III, 78) приобретает архетипическое значение бесконечно-го циклического универсального времени:

Вечер мой снова в огне,
 День мой свершает круги —
 (I, 509)

см. также: III, 84) — он сопрягается нередко с образами вихревого движения, круженья, вращенья, роенья («Летели дни, крутятся проклятым роем» — III, 64; «И все безумней вихрь планет» — III, 62), преобразуясь в образ природной жизни почти по Шопенгауэру, утверждавшему, что «всегда и повсюду истинной эмблемой природы является круг, потому что он — схема возвратного движения, а оно действительно самая общая форма в природе, которой последняя пользуется везде»²¹. С другой стороны, семантика образов вихревого движения и им подобных связана с жизнью стихии и ее законом вечного возвращения. А это вызывает более живую ассоциацию не столько с тезисом Шопенгауэра, сколько с его трансформацией у Ницше. В самом деле, не к Ницше ли восходит строка «все в мире —

²¹ Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего внутреннего существа // Шопенгауэр А. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1900. С. 91.

кружащийся танец» (II, 280)? Не им ли навеяны известные слова Поэта в пьесе «Незнакомка»: «Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны Ее очарованию. Вот Она кружит свой процветающий жезл. Вот Она кружит меня... И я кружусь с Нею... Под голубым... под вечерним снегом...» (IV, 79)? Споры нет, старая формула «вечное возвращение», будучи производимой в начале XX в., безусловно отсылала к Ницше; так это звучало и в пьесе Блока, где слова «Человека в пальто» о его любви к круглому сыру и соответствующие жесты, следующие непосредственно за процитированным монологом Поэта, намекали на профанаторов этих идей. Но свести смысл всего монолога к формуле Ницше невозможно: этому сопротивляется упоминание о жезле, про который мы немного раньше из речей того же Поэта узнаем, что это скипетр Мироправительницы, которая «повелевает миром» (IV, 78). Образ жезла как символ пути ввысь появляется и в стихотворении 1914 г.:

Он занесен — сей жезл железный —
Над нашей головой. И мы
Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Ее лица.

И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.

(III, 223)

Общая трагическая окраска стихотворения, где доминируют такие слова, как «железный», «грозная бездна», «сгущающаяся тьма», вынесенные в рифмующиеся части строк и тем самым сильно маркированные, не мешает разгадать в этом полете, устремленном в голубизну и высветляющем «сияние Ее лица», сокровенный намек на полет с Нею к Свету, о котором нам рассказал великий флорентиец. Дантова конфронтация кругового строения мира с неукротимой устремленностью духа ввысь переносится Блоком в контекст других структур и смыслов, но это меняет лишь обертоны: она прочитыва-

ется и в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...», в строке «Так пел её голос, летящий в купол» (II, 79), и в «Вот он — Христос — в цепях и розах...», где *скипетр* — *жезл* — *стезя* становится символом неуклонного восхождения духа, устремленного к небу:

И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...
(II, 84)

Сам как стезя. Это сведение воедино внешней структуры и внутренней структуры, «макрокосма» и «микрокосма» вполне объясняет закономерность преобладания в лирике Блока кольцевых форм — при их почти непрременном нарушении²². Поскольку для Блока «искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос», постольку структура художественного произведения являет собой частное выражение структуры космоса. Как представлял себе поэт строение поэмы «Возмездие», в Прологе которой, между прочим, тоже весьма ощутимо сплетение реминисценций из Данте и Вагнера (III, 301)? «Ее план представлялся мне, — пишет Блок, — в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался, в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас» (III, 297). Мне кажется, чертеж поэмы, рисовавшийся Блоку, воспроизводит ядро жившей в глубинах его духа картины мироздания, общий контур которой я осмелилась бы сравнить с *ранневизантийским купольным храмом на кубе*, увенчанным крестом — этой стезей, устремленной ввысь, если бы не устрашающе подвижная и самостоятельная, хотя и взаимосотнесенная жизнь каждого из отдельных элементов этого грандиозного строения. В основе его — первичные, архетипические символы, однако они насыщены множеством значений, порожденных многовековым опытом европейской культуры. Эта картина космоса как будто знакома, поскольку духовный опыт столетий спрессован в ней в лирический экстракт почти элементарного. Но из этих до хрестоматийности знакомых элементов создана совершенно своеобразная и, кажется, единственная в своем роде модель мира.

²² См.: Жаравина Л. Кольцевые формы в лирике А. Блока // Учен. зап. ЛГУ. 1971. № 355. С. 119—133. (Серия филол. наук. Вып. 76).

Содержание

М. Виролайнен, С. Бочаров
Герменевтика Лены Силард /5

Статьи

Русская герменевтика XX века /13

Античная Ленора в XX веке /27

«Орфей растерзанный»
и наследие орфизма /54

К проблеме «теургического постулата» /102

Новалис и русская мысль
начала XX века (фрагмент) /136

Заметки к учению Вяч. Иванова
о катарсисе /148

Дантов код русского символизма /162

К символике круга у Блока /206

Блок, Ахматова и Пригов
(К диалогу поколений) /226

Утопия розенкрейцерства
в «Петербурге» Андрея Белого /250

Между Богом и грамматикой /264

Роман и метаматематика /283

Метаматематика и заумь /296

«Зангези» Хлебникова
и Большие Арканы Таро /312

Библиографическая справка /324

По всем вопросам, связанным с приобретением этой и других книг Издательства Ивана Лимбаха, обращаться в
Торговый Дом «Гуманитарная Академия»

Санкт-Петербург: Лесной пр., д. 8
(ст. метро «Площадь Ленина»)
тел. (812) 542-82-12; 541-86-39
(книжный магазин и оптовый склад)

Москва: Волоколамское шоссе, д. 3 (ст. метро «Сокол»)
тел. (095) 158-86-81; 367-06-90; 8-902-172-03-05
E-mail: humak@spb.cityline.ru; gumak@mail.ru

Торговый Дом «Гуманитарная Академия»

предлагает магазинам и другим книготорговым организациям широкий спектр художественной и гуманитарной литературы *по издательским ценам*. В числе наших партнеров петербургские издательства «Юнимет», Издательство Ивана Лимбаха, ИЦ «Гуманитарная Академия» (для всех — эксклюзивное представительство), «Гиперион», «Евразия», «Петербургский писатель», «Фонд русской поэзии», «Речь», «Геликон Плюс», «Академический проект», «Блиц», «Культ-Информ-Пресс», «Ретро»; московские издательства ИОИ, ОГИ, «Языки русской культуры» («Гнозис»), «Республика», «Алетейа», «Крафт+» («Аграф»), «Время», ИГ «Прогресс», «Фаир Пресс», «Наш дом», Издательство им. Сабашниковых, «Корона-Принт», «Лабиринт», «Дограф», «Труд», «Художественная литература», «XXI век — Согласие». Также у нас постоянно представлен, с минимальной торговой наценкой, ассортимент издательств: «Искусство-СПб», «Журнал „Звезда“», «Церковь и культура», «Сага», «Знание» (все — СПб.), «Аспект Пресс», «Дружба народов», «Звонница-МГ», «Интелвак», «Прогресс-Традиция» (все — Москва), «Янтарный сказ» (Калининград).

Торговля оптом и в розницу
за наличный и безналичный расчет

Комплектование библиотек

Работа по заказам

Индивидуальный подход в системе скидок

Лена Силард
Герметизм и герменевтика

Редакторы *Б. В. Аверин, М. Н. Виролайнен*
Корректоры *Т. М. Андрианова, О. Э. Карпеева*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Лицензия: код 221, Серия ИД, № 02262 от 07.07.2000 г.

Подписано к печати 12.08.2002 г. Формат 60x90¹/₁₆.
Гарнитура Newton. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 20,5. Тираж 500 экз. Заказ № К 2040.

Издательство Ивана Лимбаха.
197022, Санкт-Петербург, пр. Медиков, 5.
E-mail: limbakh@mail.wplus.net
WWW.LIMBAKH.RU

Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии ООО «Издательско-полиграфический Комплекс».
199053, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 22