

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Моника Спивак



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
Между мифом
и судьбой

Моника Спивак

**Андрей Белый: между
мифом и судьбой**

«НЛО»

Спивак М. Л.

Андрей Белый: между мифом и судьбой / М. Л. Спивак —
«НЛО»,

ISBN 978-5-44-482094-0

В своей новой книге, посвященной мифотворчеству Андрея Белого, Моника Спивак исследует его автобиографические практики и стратегии, начиная с первого выступления на литературной сцене и заканчивая отчаянными попытками сохранить при советской власти жизнь, лицо и место в литературе. Автор показывает Белого в своих духовных взлетах и мелких слабостях, как великого писателя и вместе с тем как смешного, часто нелепого человека, как символиста, антропософа и мистика, как лидера кружка аргонатов, идеолога альманаха «Скифы» и разработчика концепции журнала «Записки мечтателей». Особое внимание в монографии уделено взаимоотношениям писателя с современниками, как творческим (В. Я. Брюсов, К. А. Бальмонт и др.), так и личным (Иванов-Разумник, П. П. Перцов, Э. К. Метнер), а также конструированию посмертного образа Андрея Белого в произведениях М. И. Цветаевой и О. Э. Мандельштама. Моника Спивак вписывает творчество Белого в литературный и общественно-политический контекст, подробно анализирует основные мифологемы и язык московских символистов начала 1900-х, а также представляет новый взгляд на историю последнего символистского издательства «Алконост» (1918–1923), в работе которого Белый принимал активное участие. Моника Спивак – доктор филологических наук, заведующая отделом «Литературное наследие» Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, заведующая Мемориальной квартирой Андрея Белого (филиал Государственного музея им. А. С. Пушкина).

ISBN 978-5-44-482094-0

© Спивак М. Л.

© НЛО

Содержание

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	7
I. Миф об аргонавтах (1900-е): источники и трансформации	11
1. «СКВОЗЬ НИЦШЕ ЗА ЗОЛОТЫМ РУНОМ!!»	11
1.1. Аргонавтический фон: червонцы и прически	11
1.2. «Барана мы не искали...»: кружок «аргонавтов»	15
1.3. «Аргонавты идеала»: Андрей Белый – Фридрих Ницше – Семен Франк	20
1.4. «Душу вверив кораблю»: «аргонавт» Валерий Брюсов	27
1.5. «Где же ты, золотое руно?»: от Эллиса до Мандельштама	31
1.6. «Старая шляпка, в которой он плыл»: «аргонавт» Задопьятов	41
2. «СОЛНЕЧНЫЙ ГРАД» АНДРЕЯ БЕЛОГО	50
2.1. «У меня – лозунг свой»: между Верой Джонстон и Максимом Ковалевским	50
2.2. «Остров Цитеры» или «Civitas solis»: между Ватто и Кампанеллой	54
2.3. «Кампанеллу-то все же оставьте...»: роман «Москва»	60
3. «О, ДЕТИ СОЛНЦА, КАК ОНИ ПРЕКРАСНЫ!»	63
3.1. «Поют о Солнцах дети Солнца»: Андрей Белый и Константин Бальмонт	63
3.2. «Чувства солнца к человеку»: Ф. М. Достоевский и В. В. Розанов	66
4. «ЭКСПЕРИМЕНТЫ В КРАСКАХ, ИЗВЕСТНЫЕ СЕЙЧАС ПОД НАЗВАНИЯМИ „СИМФОНИЙ“»	70
II. «Письмо, написанное в сердцах наших»: Андрей Белый – Рудольф Штейнер – апостол Павел	81
III. «Жесты оккультных угроз»: магия «сглаза»	93
1. «И ПРЕПОНЫ, И ЗЛОЙ ПОДОЗРЕВАЮЩИЙ ГЛАЗ»	93
2. «ПЫРЯТЬ ОККУЛЬТНЫМ КЛЫКОМ»	97
3. «ЗЛОЕ ОКО, РОССИЮ НЕНАВИДЯЩЕЕ»	102
IV. «Вырастить в себе цветок нового Слова»: оккультные основы новой теории творчества	107
1. В ПОИСКАХ АЛЬТЕРНАТИВЫ СЛОВУ	108
2. «НУЖЕН ПОДВИГ МОЛЧАНИЯ...»	116
3. О РЕВОЛЮЦИОННОМ И ТЕНДЕНЦИОЗНОМ В АЛЬМАНАХЕ «СКИФЫ»	122
V. Проект «Алконост»: Андрей Белый – Александр Блок – С. М. Алянский	127
1. «СКАЖИТЕ, А ПОЧЕМУ „АЛКОНОСТ“...»	127
2. РАЙСКИЕ ПТИЦЫ	134
3. ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА «СИРИН» К ИЗДАТЕЛЬСТВУ «АЛКОНОСТ»	172
Конец ознакомительного фрагмента.	176

Моника Спивак

Андрей Белый: между мифом и судьбой

При подготовке издания использовались иллюстрации из следующих собраний:

- © Р. Герра (Франция), илл., 2023
- © Государственный музей А. С. Пушкина (ГМП), илл., 2023
- © Государственный музей истории русской литературы имени В. И. Даля (ГЛИМ), илл., 2023
- © Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока, илл., 2023
- © Российский архив литературы и искусства (РГАЛИ), илл., 2023
- © Государственная Третьяковская галерея (Москва), 2023
- © Дагестанский музей изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой (Махачкала), 2023
- © Российская государственная библиотека (РГБ), илл., 2023
- © Российская национальная библиотека (РНБ), илл., 2023
- © Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung (Dornach), илл., 2023
- Art Institute of Chicago,
- Galleria degli Uffizi (Флоренция),
- Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Musée du Louvre (Париж),
- National Gallery of Art (Вашингтон),
- National Gallery of Victoria (Мельбурн),
- Schloss Charlottenburg (Берлин).

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В книге рассматривается мифотворчество Андрея Белого, исследуются его автобиографические практики и стратегии, начиная с первого выступления на литературной сцене (начало 1900-х) и заканчивая поздними попытками сохранить при советской власти свою жизнь, лицо, место в литературе. Эта книга в какой-то степени продолжает мою прошлую монографию «Андрей Белый – мистик и советский писатель» (М.: РГГУ, 2006; второе издание – 2020). Вместе они составляют своего рода диалогию.

Меня по-прежнему интересует Белый в его духовных взлетах и мелких слабостях, Белый – маститый писатель и Белый – смешной, часто нелепый человек, Белый-символист и Белый-антропософ, Белый, начинающий литературную карьеру в эпоху Серебряного века, и «поздний» Белый, завершающий жизненный путь в эпоху сталинизма. Он предстает здесь и как лидер московских младосимволистов, радикально изменивший и приспособивший к веянию времени миф о золотом руне, и как мистик, пытающийся внедрить в общественное сознание идеи своего учителя Р. Штейнера; как идеолог группы «Скифы» и издательства «Алконост»; как адепт высокодуховной эвритмии и любитель разнузданного фокстрота.

Анализ творчества, житнетворчества и мифотворчества Белого базируется как на хрестоматийно известных текстах, так и на архивных материалах. Исследуется обширный корпус рисунков Белого. Привлекается широкий исторический и литературный контекст. В поле зрения попадают А. А. Блок, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Эллис, П. П. Перцов и многие-многие другие. Предпринимается попытка разобраться в «судьбоносных» конфликтах Белого: ссора с Ивановым-Разумником, разрыв отношений с Э. К. Метнером, бунт против западной антропософии, трагедия разрыва с женой Асей Тургеневой. Особое внимание уделено отражению и мифологизации образа Андрея Белого в сознании современников (М. И. Цветаева, О. Э. Мандельштам и др.).

В первой главе Андрей Белый выступает вождем и главным мифологом кружка «аргонавтов», ставшего в 1900-е настоящей лабораторией для выработки символистского миропонимания, языка, терминологии. Однако древнегреческий миф о путешествии героев-аргонавтов за золотым руном был Белым существенно переосмыслен. «Аргонавты»-символисты восприняли миф о Язоне и его спутниках как солярный миф, их путешествие стало не плаванием, но полетом, а корабль «Арго» трансформировался в крылатый летательный аппарат. В книге выявляются неожиданные источники этого основного житнетворческого мифа московских символистов. Так, оказывается, что он восходит не к книгам по древнегреческой истории и культуре, а к работам Ф. Ницше. Из Ницше, прежде всего из его «Веселой науки», перешло в лексикон символистов и само слово «аргонавты», и сопряженные с ним термины-символы. Обнаруживается, что образ Солнечного града, лежащий в основе аргонавтической утопии Белого и активно используемый им на протяжении всей жизни, восходит не к трактату Т. Кампанеллы «Civitas solis», а к статье о Кампанелле, написанной другом семьи, известным социологом М. М. Ковалевским и опубликованной в журнале «Вопросы философии и психологии». Также оказывается, что устойчивое выражение «дети Солнца», используемое Белым и Бальмонтом в стихотворных манифестах 1900-х, перешло к ним из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского и «Семейного вопроса» В. В. Розанова. В главе прослеживается использование мифа об аргонавтах у предшественников, современников и последователей Белого: И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, В. Я. Брюсова, С. А. Соколова, А. А. Блока, Эллиса, О. Э. Мандельштама и др.

В трех следующих главах Белый предстает эзотерическим учеником основателя антропософии Рудольфа Штейнера.

Во второй главе рассматриваются взгляды Штейнера на евангельскую историю и их влияние на творчество Белого, особенно ценившего его лекции о Христе и визионерском «Пятом

Евангелии». С опорой на христологию Штейнера выявляется эзотерический смысл, который писатель вкладывал в очень им любимое и многократно им цитировавшееся изречение апостола Павла (из Второго послания к коринфянам): «Письмо, написанное в сердцах наших».

В главе «Жесты оккультных угроз...» обнаруживается одна из базовых фобий Белого – боязнь, что его сглазят... Этот страх преследовал писателя на протяжении всей жизни и особенно обострился в Дорнахе, когда он серьезно занимался оккультной практикой и переживал глубокий личностный кризис. Из писем, мемуарной прозы и дневников следует, что к сфере «сглаза» Белый относил и трудности в творческой работе, и осложнения в отношениях с друзьями и возлюбленными. Однако чисто биографический страх «сглаза» писатель инкорпировал в сложную систему представлений о мире как об арене борьбы оккультных сил зла с силами добра (стихи 1900-х, автобиографическая проза, роман «Москва»). С этой точки зрения он рассматривал судьбу отдельного человека (прежде всего свою), судьбы России, Европы, человечества.

Четвертая глава («Вырастить в себе цветок нового Слова...») посвящена анализу выдвинутой Белым в 1917–1919 годах программы созидания новой культуры. Как известно, после возвращения из Дорнаха в Россию он вступил в литературную группу «Скифы», сформированную вокруг Иванова-Разумника, и опубликовал ряд произведений, претендующих на роль «скифских» манифестов. Сопоставление его прозы и публицистики того времени с интимными записями периода антропософского ученичества у Штейнера доказывает, что в основе провозглашенной им новой «теории слова» (напоминающей теорию формалистов) лежит личный оккультный опыт. Так, например, источником основного предложения Белого-теоретика о том, что в настоящий момент «нужен подвиг молчания», оказываются конкретные упражнения, практиковавшиеся антропософами-эзотериками, к числу которых принадлежал и Белый.

Попытки сделать рупором антропософских идей издательство «Алконост», выпустившее в послереволюционные годы большинство книг Блока и Белого, будут анализироваться в следующей, пятой главе. Однако проблематика ее значительно шире.

В связи с названием издательства рассматривается «бытование» райских птиц (Сирин, Алконост, Гамаюн) в народной культуре и в культуре русского модернизма (поэзия и изобразительное искусство). Особое значение придается мифотворчеству В. М. Васнецова, автора знаменитых полотен «Сирин и Алконост», «Гамаюн – птица вещая», прослеживается их влияние на иконографические и характерологические особенности «птицедев» в последующей традиции. В центре внимания – семантика заглавия издательства (почему именно «Алконост»?), символика издательской марки, разработанной Юрием Анненковым, и ее эволюция, история создания журнала «Записки мечтателей». В последнем разделе главы анализируются экзотические эскизы, предложенные Белым для обложки «Записок мечтателей», устанавливается их антропософский и визионерский характер. На первый, поверхностный взгляд, между всем известной обложкой «Записок мечтателей», нарисованной знаменитым художником А. Я. Головиным в стилистике модернизма, и эскизами Андрея Белого мало общего. Однако при внимательном рассмотрении оказывается, что все основные идеи Белого были использованы Головиным при создании своего художественного шедевра. В этой главе пересматривается давно сложившаяся концепция, согласно которой основную роль в «Алконосте» играл Блок. Получается, что не Блок, а Белый выступал в роли основного идеолога как самого издательства, так и выпускавшегося при издательстве журнала.

В шестой главе («Я был своим собственным кризисом...») рассматривается самый тяжелый период жизни писателя – берлинский (1921–1923). Именно тогда от Белого ушла жена Ася Тургенева, и эта личная трагедия определила и его мировосприятие, и эпатажное поведение, в деталях описанное многочисленными мемуаристами. Прежде всего им запомнился подвыпивший Белый, отчаянно выплясывающий фокстрот и другие модные танцы в берлинских кафе. Танец и эвритмия рассматриваются в книге как проявления, соответственно, плотского

и духовного начал. Миф о «танцующем Белом», сложившийся в воспоминаниях потрясенных этим зрелищем очевидцев, сопоставляется с реалиями его берлинского танца.

В этой же главе рассказывается про отношения Белого с Михаилом Бауэром, немецким мистиком, главным эзотерическим учеником Штейнера. Он, как считал Белый, тайно покровительствовал ему и духовно поддерживал и в Дорнахе в 1915–1916 годы, и в Берлине, помогая справиться с кризисом в личной жизни и в отношении к западной антропософии. Публикуется пространное исповедальное письмо Белого Михаилу Бауэру (1922), в котором он с предельной откровенностью рассказывает про трагедию разрыва с женой и выстраивает концепцию «русского пути», осмысленного сквозь призму песенного цикла Ф. Шуберта «Зимнее странствие».

Завершает главу раздел, посвященный очерку Марины Цветаевой «Пленный дух». Именно на период берлинской эмиграции пришлось ее наиболее интенсивное общение с Белым. В центре внимания – сравнение Белого в очерке с персонажем повести Герберта Уэллса «Чудесное посещение». На это произведение английского писателя как на один из основных источников для конструирования образа Белого Цветаева прямо указывала: «Вспомним бедного уэльсовского ангела, который в земном бытовом окружении был просто непристоен!». Однако это указание ранее исследователями игнорировалось.

В главе «Андрей Белый в Советской России» рассматриваются попытки писателя одновременно подстроиться под требования новой идеологии и сохранить верность прежним идеалам. По архивным материалам реконструируются выпавшие из поля зрения исследователей важные сюжеты из жизни Белого – истории его «поздних» взаимоотношений с близкими друзьями: с Э. К. Метнером (неудавшаяся попытка примирения) и с Ивановым-Разумником (окончательный разрыв отношений). Отношения Белого с издателем, критиком и искусствоведем П. П. Перцовым, также рассматривающиеся в этой главе, вообще ускользнули от внимания исследователей. До последнего времени считалось, что их общение закончилось в 1900-е, однако, как выяснилось, оно возобновилось в середине 1920-х, когда Белый поселился в подмосковном Кучине, а Перцов стал его частым гостем и собеседником. Тогда Белый работал над фундаментальным историософским трактатом «История становления самосознающей души», а Перцов – над «Пневматологией» («Диалогией»), не менее фундаментальным трудом, призванным объяснить основные принципы мироздания. Философский диалог двух символистов, вынужденных в условиях Советской России писать в стол свои итоговые сочинения, позволяет говорить как о творческом взаимовлиянии, так и о новой странице в истории русского символизма. В качестве приложения публикуется фрагмент из пространного послания Белого Перцову, в котором он «на пальцах», для непосвященных разъясняет ту антропософскую терминологию, без которой вообще невозможно понять его позднее творчество (например, физическое, эфирное, астральное тела, душа осязающая, рассуждающая и самосознающая).

В этой главе также приоткрывается дверь в творческую лабораторию писателя: рассматривается миф об Андрее Белом – фанатичном собирателе коктебельских «камушков», сложившийся в 1924 году и распространяемый многочисленными свидетелями его «несерьезного» увлечения; показывается, как собирание «камушков» Белый превратил из сезонного хобби в творческий метод поздней прозы (роман «Москва»).

В следующей главе прослеживается история и незавидная судьба дневников Андрея Белого. Действительно, подлинных дневников сохранилось мало, большая их часть считается утраченной. При этом у Белого множество упоминаний о том, почему он в разное время обращался к ведению дневников разных типов (дневников интимных и творческих, дневников «внешней жизни» и жизни внутренней). Собранные воедино, эти сведения показывают, что Белый вел дневники большую часть жизни. Все они лежат в основе его произведений, причем как стилизованных под дневники, так и, на первый взгляд, не имеющих к дневникам прямого отношения.

Последняя глава – «Посмертная мифология и реальность в цикле О. Э. Мандельштама „Памяти Андрея Белого“». В ней предлагается новый взгляд на текстологию стихов Мандельштама (с привлечением неучтенных списков) и доказывается, что состав цикла должен быть расширен за счет тех стихотворений, которые Мандельштам планировал читать на вечерах памяти Белого (сейчас они входят в состав «Восьмистиший», а тогда, в 1934 году, назывались «Воспоминаниями», что следует понимать как навеянные воспоминаниями о Белом). Здесь же дается подробный реальный комментарий, проясняющий – с опорой на «фабулу похорон» и свидетельства мемуаристов – «темные» образы в стихах Мандельштама. Также выявляется актуальный идеологический подтекст цикла: полемика с негативными оценками личности и творчества Белого в статьях-предисловиях Л. Б. Каменева, оскорбивших писателя и возмущивших его друзей.

Завершается книга возвращением к аргонавтическому мифу Андрея Белого, использованному и переосмысленному Мандельштамом в стихах, написанных на его смерть.

Эта монография не появилась бы на свет без помощи моих друзей и коллег, которым я выражаю глубочайшую благодарность за советы, подсказки, ответы на мучившие меня вопросы и вообще за глобальную поддержку моего начинания: В. М. Введенская, А. В. Геворкян, Е. В. Глухова, О. И. Киянская, А. В. Лавров, С. М. Мисочник, Е. В. Наседкина, М. П. Одесский, А. Л. Соболев, Х. Хаслер и многие-многие другие. Я особенно благодарю моих соавторов, разрешивших поместить в этой книге плоды наших общих трудов – Елену Наседкину (раздел об Э. К. Метнере), Михаила Одесского (разделы о Дж. Уистлере и П. П. Перцове), Хенрику Шталь (перевод письма Белого Михаилу Бауэру). Отдельно хотелось бы поблагодарить Рене Герра, позволившего воспроизвести уникальный раскрашенный вариант марки издательства «Алконост» из своей коллекции, и те организации, которые любезно предоставили для публикации иллюстративный материал из своих собраний: Государственный музей А. С. Пушкина (ГМП), Государственный музей истории русской литературы имени В. И. Даля (ГЛИМ), Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока, Российский архив литературы и искусства (РГАЛИ), Российскую государственную библиотеку (РГБ), Российскую национальную библиотеку (РНБ), дорнахский архив «Наследие Р. Штейнера» (Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung).

Чувство глубочайшей признательности я испытываю к Владимиру Владимировичу Нехотину (1960–2022), моему душевному другу и коллеге, моему постоянному, любимому редактору и помощнику в издательских делах. Это чувство смешано с болью и скорбью. Володя Нехотин, редактор и этого сочинения, умер, когда книга уже версталась, и мне безумно жаль, что он не увидит результат нашего общего труда и вдохновения.

Все сделанные полужирным шрифтом выделения, помимо особо оговоренных случаев, принадлежат автору книги.

Приятного и, надеюсь, полезного прочтения.

Моника Спивак

I. Миф об аргонавтах (1900-е): источники и трансформации

1. «СКВОЗЬ НИЦШЕ ЗА ЗОЛОТЫМ РУНОМ!!» О СТРАННОСТЯХ АРГОНАВТИЧЕСКОГО МИФА

Андрей Белый вошел в историю символизма как певец «Золотого Руна», создатель аргонавтического мифа московского символизма и лидер кружка «аргонавтов», собиравшегося у него на квартире в 1900-е годы¹. Однако прежде чем говорить о вкладе Белого в литературную топику Серебряного века, стоит отметить, что всем известный древнегреческий миф о героях, отправившихся на корабле «Арго» в долгое плавание за шкурой волшебного барана, которую надо было по заданию царя Пелия привезти в Элладу, уже имел свои традиции бытования в русской литературе и публицистике XIX–XX веков. Белый их, несомненно, учитывал и от них отталкивался.

1.1. Аргонавтический фон: червонцы и прически

Образ золотого руна употреблялся в сниженном контексте – как метафорическое обозначение богатства и материальных благ. Так, например, в популярном романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» (1867) золотым руном называется легкая добыча карточных аферистов, уверенных в том, что они нашли состоятельного, но простодушного партнера по игре («Компания <...> была в восторге и оставалась в полном убеждении, что нашла для себя в симбирском помещике Язоново золотое руно»), или же лакомое наследство («Родственники со стороны покойной княгини <...> вступились за скудные остатки огромного некогда состояния <...>, и золотое руно баронессы фон Деринг перестало существовать для ее всепоглощающего кармана»²). Сквозь призму иронично поданного сюжета о поисках золотого руна описывает Крестовский и стиль жизни «известных камелий»:

Какая-нибудь Клеманс или Берта пользуется покровительством какого-нибудь златорогого барана. Шкура и шерсть этого барана служат для нее в некотором роде руном Язоновым, и потому Берта сорит себе деньгами направо и налево, кидает их зря, туда и сюда, направо и налево, и справедливо думает, что колхидское дно неисчерпаемо и создано, дабы удовлетворять каждому минутному ее капризу и взбалмошной прихоти. Но вдруг какими-нибудь судьбами златоносный источник иссякает: либо Язон находит Медею, либо руно подверглось чересчур уж неумеренной стрижке – и вот бедный цветок без запаха остается без всякой поливки: Берта сидит на бобах.

Хорошо, если вместо златорогого барана подвернется на выручку златорогий бык либо златохвостый боров, – Берта спасена и снова сорит себе деньгами.

¹ Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.

² Крестовский В. В. Петербургские трущобы (Книга о сытых и голодных): В 2 т. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1990. С. 553, 760.

Но если не наклеывается ни одно из подходящих животных – положение Берты через несколько времени становится критическим до трагизма³.

В аналогичном значении золотое руно и его искатели-аргонавты появляются в судебной публицистике – например, в рассказе известного адвоката А. Ф. Кони о том, как ему пришлось участвовать в разбирательстве запутанного дела о наследстве:

<...> к этому имуществу тянулись жадные руки целой компании искателей Золотого Руна, своего рода аргонавтов <...>. Приговор петербургских присяжных вызвал в Петербурге ропот и шумные толки, искусно подогреваемые и питаемые материальным разочарованием аргонавтов⁴.

С золотым руном иногда сравнивалась прическа. Так, «пышных волос золотое руно» украшает в стихотворении Л. А. Мея «Фринэ» (1855) знаменитую афинскую гетеру, натурщицу Праксителя:

К самой окраине мыса она подошла; не внимая
Шепоту ближней толпы, развязала ремни у сандалий;
Пышных волос золотое руно до земли распустила;
Перевязь персей и пояс лилейной рукой разрешила;
Сбросила ризы с себя и, лицом повернувшись к народу,
Медленно, словно заря, погрузилась в лазурную воду⁵.

А в рассказе И. С. Тургенева «Пунин и Бабурин» (1874) сравнение с золотым руном возникает при юмористическом описании ранее богатой, но утраченной шевелюры:

Пунин был совершенно лыс; ни одного волосика не виднелось на заостренном его черепе, покрытом гладкой и белой кожей. <...>
– Что? – сказал он наконец. – Не правда ли, настоящее яйцо? <...>
а какие были волосы! Золотое руно, подобное тому, за которым аргонавты переплывали морские пучины⁶.

И, конечно же, с аргонавтами, плывущими за золотым руном, ассоциировали себя путешественники, отправлявшиеся в дальние страны. Так, например, «новым аргонавтом», стремящимся «по безднам за золотым руном в недоступную Колхиду», представлял себя в очерках «Фрегат „Паллада“» И. А. Гончаров, участвовавший в 1852–1855 годах (в качестве секретаря вице-адмирала Е. В. Путятина) в военно-морской экспедиции, побывавшей в Англии, Африке, Китае, Японии:

Жизнь моя как-то раздвоилась, или как будто мне дали вдруг две жизни, отвели квартиру в двух мирах. В одном я – скромный чиновник, в форменном фраке, робеющий перед начальническим взглядом, боящийся простуды, заключенный в четырех стенах с несколькими десятками похожих друг на друга лиц, вицмундиров. В другом я – новый аргонавт, в соломенной шляпе, в белой льняной куртке, может быть с табачной жвачкой во рту, стремящийся по безднам за золотым руном в недоступную Колхиду, меняющий ежемесячно климаты, небеса, моря, государства. Там я редактор докладов, отношений

³ Там же. Т. 1. С. 404–405.

⁴ Кони А. Ф. Приемы и задачи прокуратуры (Из воспоминаний судебного деятеля). Пг.: П. П. Сойкин, 1923. С. 72–73.

⁵ Мей Л. А. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1972 (Библиотека поэта). С. 138.

⁶ Тургенев И. С. Пунин и Бабурин // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 9. М.: Наука, 1982. С. 12.

и предписаний; здесь – певец, хотя *ex officio*, похода. Как пережить эту другую жизнь, сделаться гражданином другого мира? Как заменить робость чиновника и апатию русского литератора энергиею мореходца, изнеженность горожанина – загрубелостью матроса? Мне не дано ни других костей, ни новых нерв. А тут вдруг от прогулок в Петергоф и Парголово шагнуть к экватору, отсюда к пределам Южного полюса, от Южного к Северному, переплыть четыре океана, окружить пять материков и мечтать воротиться... <...> Скорей же, скорей в путь! Поэзия дальних странствий исчезает не по дням, а по часам. Мы, может быть, последние путешественники, в смысле аргонавтов: на нас еще, по возвращении, взглянут с участием и завистью⁷.

Все названные выше и устоявшиеся в русском культурном сознании трактовки образов аргонавтического мифа встречаются и в творчестве Андрея Белого.

Так, например, в стихотворении «Золотое Руно» (1903) солнечные блики на поверхности сравниваются с блеском золотых монет высокой пробы:

И на море от солнца
золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
среди всплесков тоски⁸.

То же сравнение переходит в рассказ «Световая сказка» (1903), в котором «после дождя лужи сияли червонцами» и наивные дети-солнцепоклонники чувствовали себя золотодобытчиками. Правда, устойчивую связь золотого руна с богатством Белый переосмысляет, трансформируя материальные ценности в ценности духовного порядка:

Я предлагал собирать горстями золотую водицу и уносить домой. Но золото убегало, и когда приносили домой солнечность, она оказывалась мутной грязью, за которую нас бранили⁹.

Эстетизацию прически, уподобляемой золотому руно, Белый издевательски высмеивает. Так в романе «Москва под ударом» (1926) разоблачается злодей Мандро, спрятавшийся под личиной светского щеголя Луи Дюпердри:

А Луи Дюпердри в своей темно-зеленой визитке с растягом, оглаженный, зеленоногий, на дам загляденье, с румянчиком нежным искусственных кремовых щек, уж не волос – руно завитое, руно золотое крутил, вздернув кончик такой завитой эспаньолки; и губки слагал он, как будто целуя продушенный воздух «Свободной Эстетики» (*Москва*. С. 205).

Не преминул Белый обратиться и к буквалистской трактовке аргонавтической образности – при описании отдыха в Грузии в 1927 году. Сравнивая в книге «Ветер с Кавказа» (1928) свою поездку в Колхиду с путешествием аргонавтов, он придает поэтический ореол и сакральный смысл реальному путешествию, отсылая читателя к своим юношеским чаяниям как к предчувствиям будущего:

Детский стих, «Аргонавты» («искатели новых путей»), четверть века назад мной написанный, лозунгом был; был кружок «Аргонавтов», еще

⁷ Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. СПб.: Наука, 1997. С. 11–13.

⁸ Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 81.

⁹ Андрей Белый. Световая сказка // СГ. С. 240.

молодых символистов; мы верили, что аргонавты причалят в страну «Золотого Руна»; двадцать лет плыли мы по идейным течениям, вдоль островов, очень многих редакций, нигде не задерживаясь, потому что мы плыли вперед и не верили в тихие пристани; но не приплыли, рассеялись к пристаням; я же – приплыл; мы – приплыли, мой спутник и я, – в страну древнюю, в пламенную Колхиду; руна мы не ищем; «руно» – знак всего обновленного мира; но странно, в потопной стране, я нашел свой ландшафт.

Наш Арго, наш Арго,
Готовясь лететь,
Золотыми крылами забил.

<...> вместо руна золотого мы ищем хорошеньких камушков; они – дороже руна; их орнамент открыл перспективу серьезных исканий; «Вперед, поворачивай Арго». Колхида, – лишь вежа¹⁰.

Однако эти случаи использования образа золотого руна в русле устоявшейся традиции можно назвать скорее ситуативными и факультативными, даже случайными. Напротив того, на фоне прежних трактовок аргонавтического мифа новаторство Белого, превратившего золотое руно в эмблему нового литературного течения, выглядит особенно наглядно.

Видимо, ближайшим предшественником московских «аргонавтов» может быть назван, да и то с оговорками, Николай Минский¹¹, вложивший в уста героя поэмы «Холодные слова» (1895) следующую речь:

Я грезил, будто я моряк,
Владелец яхты быстроходной,
Нас несколько друзей. И вот
Из южных стран, из теплых вод
На север едем мы холодный,
Туда, где Полюс спит во льдах,
С руном серебряным в руках.
Туда, гонимы жаждой правды,
Летим, дней новых Аргонавты.
Пустынен путь наш и тяжел.
На месте солнца – отблеск снега,
Да незакатно блещет Вега
И не скрывается Орел¹².

Это, безусловно, следует учитывать, однако, как отмечено С. В. Сапожковым в примечаниях к поэме, «неизвестно, повлиял ли непосредственно на Белого <...> образ „дней новых Аргонавтов“ из поэмы Минского»¹³. К тому же пафос Минского с его апологией «„серебряного“ мертвенного цвета» и «смерти в качестве очистительной и освобождающей дух силы» был Белому чужд. С другой стороны, свойственный юному Белому культ Фридриха Ницше, во

¹⁰ Андрей Белый. Ветер с Кавказа: Впечатления. М.: Федерация; Круг, 1928. С. 38–39.

¹¹ См.: Сапожков С. В. Поэзия и судьба Николая Минского // Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы / Сост., вступит. статья, подгот. текста, прим. А. А. Кобринского и С. В. Сапожкова. СПб.: Академический проект, 2005. С. 7–98 (Новая библиотека поэта).

¹² Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. С. 192.

¹³ Там же. С. 378.

многим вдохновившего его на аргонавтическое мифотворчество, был бесконечно чужд Минскому¹⁴.

Мифотворчество московских символистов подробно рассмотрено в работах А. В. Лаврова¹⁵. Однако нам представляется возможным вернуться к вопросу об особенностях трактовки и трансформации древнегреческого мифа Белым-«аргонавтом» и об источниках, из которых он черпал вдохновение, идеи и образы.

1.2. «Барана мы не искали...»: кружок «аргонавтов»

Молодежь, собиравшаяся в гостиной арбатской квартиры Бугаевых, превратилась в кружок «аргонавтов» в октябре 1903-го, после того как Белый выступил перед ними с докладом «Символизм как миропонимание». Об этом он пишет в «Ракурсе к дневнику»:

Читаю свой реферат «Символизм, как миропонимание» у себя. Он ложится в основу лозунга, провозглашенного Эллисом: «Мы – символисты-аргонавты, ищущие «Золотого Руна» (в пику Брюсову); Эллис провозглашает меня лидером; образуются у меня наши аргонавтические, весьма бурные воскресенья; <...>. Собрания бурные, многочисленные, по 25 человек; ряд дебатов, прений, чтение стихов; все эти собрания – с октября: с места в карьер; <...> задание – связать противоречивость в целое *аргонавтических* исканий <...> (РД. С. 347–348).

В мемуарах о создании кружка говорится так:

<...> я написал стихотворение под заглавием «Золотое Руно», назвав солнце руном; Эллис, прицепившись к нему, назвал нас «аргонавтами»; «аргонавты» не имели никакой организации; в «аргонавтах» ходил тот, кто становился нам близок, часто и не подозревая, что он «аргонавт» <...> (НВ. С. 123).

Оба названных программных произведения – статья «Символизм как миропонимание» и стихотворение «Золотое Руно» – Белый написал летом 1903-го. Стихотворение вошло в текст статьи, опубликованной в 1904 году в журнале «Мир искусства», так что и зачитаны они, очевидно, были вместе. Тем же летом сочинены почти все стихи сборника «Золото в лазури», чуть позже, зимой 1903-го, – рассказ «Световая сказка» и – в начале 1904-го – лирический отрывок в прозе «Аргонавты», сюжет которого восходит к пафосному письму Белого Э. К. Метнеру от 19 апреля 1903 года:

Мое желание солнца все усиливается. Мне хочется ринуться сквозь черную пустоту, поплыть сквозь океан безвременья; но как мне осилить пустоту? <...> построю себе солнечный корабль – Арго. Я – хочу стать аргонавтом. И не я. Многие хотят. Они не знают, а это – так.

Теперь в заливе ожидания стоит флотилия солнечных броненосцев. Аргонавты ринутся к солнцу. Нужны были всякие отчаяния, чтобы разбить их маленькие кумиры, но зато отчаяние обратило их к Солнцу. Они запросились к нему. Они измыслили немислимое. Они подстерegli златотканые солнечные лучи, протянувшиеся к ним сквозь миллионный хаос пустоты, <...> они нарежали листы золотой ткани, употребив ее на обшивку своих крылатых желаний. Получились солнечные корабли, излучающие молниезарные струи. Флотилия таких кораблей стоит теперь в нашем тихом заливе, чтобы с первым

¹⁴ Там же.

¹⁵ Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». С. 137–170; Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы.

попутным ветром устремиться сквозь ужас за золотым руном. Сами они заковали свои черные контуры в золотую кольчугу. Сияющие латники ходят теперь среди людей, возбуждая то насмешки, то страх, то благоговение. Это рыцари ордена Золотого Руна. Их щит – солнце. <...> Это все аргонавты. Они полетят к солнцу. Но вот они взошли на свои корабли. Солнечный порыв зажег озеро. Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни. На носу Арго стоит сияющий латник и трубит отъезд в рог возврата. Чей-то корабль ринулся. Распластанные крылья корабля очертили сияющий зигзаг и ушли ввысь от любопытных взоров. Вот еще. И еще. И все улетели. <...> Путь их далек... Помолимся за них: ведь и мы собираемся вслед за ними. Будем же собирать *солнечность*, чтобы построить свои корабли! (Белый – Метнер. Т. 1. С. 244–245).

А «едва ли не первая интерпретация „аргонавтического“ мифа <...>, который своей образной формой идеально соответствовал дерзновенным и предельно неконкретным, неопределенным мистико-жизнетворческим чаяниям»¹⁶ московских символистов, содержится в более раннем (от 26 марта 1903 года) письме Белого тому же адресату:

Кстати: я и один молодой человек (Л. Л. Кобылинский) собираемся учредить некоторое негласное общество (союз) во имя Ницше – союз «*Аргонавтов*»: цель экзотерическая – изучение литературы, посвящ<енной> Шопенгауэру и Ницше, а также и их самих; цель эзотерическая – путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать *золотое руно* <...> – чувствуете Вы, что звучит в этом сочетании слов, произнесенном в XX столетии русскими студентами, – *аргонавты* сквозь *Ницше* за *золотым руном*!! <...> для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время, когда парус утонет за горизонтом для взора *береговых* жителей, он все *еще* продолжает бороться с волнами, плывя... к неведомому богу... (Белый – Метнер. Т. 1. С. 218).

Тем самым мифология аргонавтизма сформировалась за полгода до того, как было объявлено о собраниях кружка. Поясняя в «Начале века» смысл выбранного названия, Белый указывал, что «кружок <...>, выросший совершенно естественно», «Эллис назвал кружком „аргонавтов“ <...>, приурочив к древнему мифу, повествующему о путешествии на корабле „Арго“ группы героев в мифическую страну (по предположению, в Колхиду): за золотым руном <...>» (НВ. С. 123).

Отсылка к знакомому каждому гимназисту древнегреческому мифу об аргонавтах кажется очевидной. Однако Белый несколько лукавил. Ведь древнегреческий миф под его пером уже к моменту создания кружка претерпел весьма существенную трансформацию. Парирюя в мемуарах критику в свой адрес и обвинения в мистицизме, Белый писал:

Если б мы были мистиками в том смысле, в каком нас изображали потом, а не... «и диалектиками», надо было бы видеть в нашем юношеском кружке «Арго» материалистическую эмпирику и ждать, что мы, наняв барку в Одессе, поплывем к устью реки Риона за отыскиванием пресловутого барана; все знали: барана мы не искали и в Кутаис не ездили, а сидели в Москве <...> (НРДС. С. 45).

¹⁶ Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». С. 141.

Главный семантический сдвиг Белый акцентировал в «Начале века»: «<...> я написал стихотворение под заглавием „Золотое Руно“, назвав солнце руном <...>» (НВ. С. 123). Именно замена шкуры барана (руна) солнцем легла в основу символистского мифа:

Солнце село. Рыданий
полон крик альбатросов:

«Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
Закатилось оно —
золотое, старинное счастье —
золотое руно!»¹⁷;
<...> огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое,
искрясь¹⁸;

<...> построю себе солнечный корабль – Арго. Я – хочу стать аргонавтом.
<...> Аргонавты ринутся к солнцу (*Белый – Метнер*. Т. 1. С. 244)¹⁹;
Сотрудниками моими будут аргонавты, а знаменем – Солнце.
Популярным изложением основ солнечности зажгу я сердца²⁰.

Эта замена привела к полной реструктуризации прежнего сюжета²¹. Греческие герои плывут за золотым руном, потому что хотят забрать шкуру барана и привезти ее в Элладу. Герои Белого понимают плавание за руном как движение вслед за солнцем и по направлению к солнцу:

Летим к горизонту: там занавес красный
сквозит беззакатностью вечного дня.
Скорей к горизонту! Там занавес красный
весь соткан из грез и огня²²;

Зовет за собою
старик аргонавт <...>:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!...»²³;

¹⁷ Стихотворение «Золотое Руно» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 81).

¹⁸ *Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 82.

¹⁹ Письмо Э. К. Метнеру от 19 апреля 1903 г.

²⁰ *Андрей Белый*. Аргонавты // *СГ*. С. 234.

²¹ Контекст исканий Белого и некоторые мотивы, связывающие «аргонавтов» с поисками и открытиями русской литературы конца XIX – начала XX в., см.: Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999 («Современная западная русистика»); Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века: космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003 («Современная западная русистика»).

²² Стихотворение «За солнцем» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 85).

²³ Стихотворение «Золотое Руно» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 81).

К морю спускался седобородый рослый старик. Его кудри метались. Это был великий писатель, отправлявшийся за Солнцем, как аргонавт за руном²⁴.

Древнегреческое руно находится хоть и очень далеко, но все же в определенной точке земного пространства (Колхида). Руно-солнце Белого – вне земной географии, оно ведь небесное светило, которое манит, исчезает (закатывается) и вновь является, что вызывает в душах аргонавтов драматические переживания:

Горячее солнце – кольцо золотое —
твой контур, вонзившийся в тучу, погас.
Горячее солнце – кольцо золотое —
ушло в неизвестность от нас²⁵.

В древнегреческом мифе путь к руно долог, но все же заканчивается выполнением поставленной задачи. Путешествие аргонавтов Белого – это «путь к невозможному» (так озаглавлено одно из программных стихотворений «Золота в лазури»). В нем важно экзистенциальное стремление к возвышенному и недостижимому идеалу:

Не вздыхай... Позабудь...
Мы летим к невозможному рядом.
<...>
Глуше вопли зимы.
Дальше хаос туманный...
Это к Вечности мы
полетели желанной²⁶.

Изменилась и причина, заставившая аргонавтов пуститься в путь. Если греческие герои выполняют поставленное перед ними Пелием задание, то герои Белого действуют в силу внутренней потребности света, из-за присущей их природе устремленности к будущему, из-за, можно сказать, врожденной тяги к идеальному и вечному:

Солнцем сердце зажжено.
Солнце – к вечному стремительность.
Солнце – вечное окно
в золотую ослепительность²⁷;

О Солнце мечтали дети Солнца²⁸;

Мое желание солнца все усиливается. Мне хочется ринуться сквозь черную пустоту <...> построю себе солнечный корабль – Арго. Я – хочу стать аргонавтом (*Белый – Метнер*. Т. 1. С. 244)²⁹.

Цель древнегреческих аргонавтов – не только привезти золотое руно, но и самим вернуться домой. Цель аргонавтов-символистов противоположна. Они стремятся покинуть греш-

²⁴ Андрей Белый. Аргонавты // *СГ*. С. 234.

²⁵ Стихотворение «За солнцем» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 85).

²⁶ Стихотворение «Путь к невозможному» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 90).

²⁷ Стихотворение «Солнце» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 82).

²⁸ Андрей Белый. Световая сказка // *СГ*. С. 240.

²⁹ Письмо Э. К. Метнеру от 19 апреля 1903 г.

ную землю навсегда, чтобы обрести новую, идеальную родину, которая и есть – Солнце. Потому аргонавты ощущают и именуют себя «детьми Солнца»:

Поют о Солнцах дети Солнца, отыскивают в очах друг у друга солнечные знаки безвременья и называют жизнью эти поиски светов. <...> Среди минут мелькают образы, и все несется в полете жизни. Дети Солнца сквозь бездонную тьму хотят ринуться к Солнцу³⁰;

И огненное сердце мое, как ракета, помчалось сквозь хаос небытия к Солнцу, на далекую родину³¹.

И наконец самое, на наш взгляд, главное. Превратив золотое руно из бараньей шкуры в небесное светило, Белый изменил траекторию движения аргонавтов. Если они плывут по морским просторам, то не в Колхиду, но исключительно «за черту горизонта» (*Белый – Метнер*. Т. 1. С. 218)³². Однако чаще они вообще не плывут, а летят по воздуху, вверх, в небо³³, в «голубеющий бархат эфира» («Бальмонту»)³⁴:

«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»³⁵;

Летим к горизонту: там занавес красный
сквозит беззакатностью вечного дня.
Скорей к горизонту! Там занавес красный,
весь соткан из грез и огня³⁶.

Вследствие этого корабль «Арго», предназначенный для того, чтобы перенести символов-мечтателей к солнцу, оказывается не мореходным судном, но летательным аппаратом. «Арго» – крылатый корабль, и отправляется он в путь не из морской гавани, а, к примеру, с вершины горы:

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.
На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,

³⁰ *Андрей Белый*. Световая сказка // *СГ*. С. 239.

³¹ Там же. С. 242.

³² Письмо Э. К. Метнеру от 26 марта 1903 г.

³³ Образ небесного «Арго», возможно, косвенно связан с существовавшим в Южном полушарии созвездии «Корабль Арго» (самая яркая его звезда – Канопус). В XVIII в. оно было упразднено (из-за огромного размера его разделили на несколько других созвездий), однако память о нем отразилась, напр., в поэтических описаниях звездного неба аргонавтом-Гончаровым во «Фрегате „Паллада“»: «Вы ослеплены, объяты сладкими творческими снами... вперяете неподвижный взгляд в небо: там наливается то золотом, то кровью, то изумрудной влагой Канопус, яркое светило корабля Арго, две огромные звезды Центавра» (*Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада». С. 123); «Вы не знаете тропических ночей <...>. Дрожат только звезды. Между Южным Крестом, Канопусом, нашей Медведицей и Орионом, точно золотая пуговица, желтым светом горит Юпитер. Канопус блестит, как брильянт, и в его блеске тонут другие бледные звезды корабля Арго, а все вместе тонет в пучине Млечного Пути. Что это за роскошь!..» (Там же. С. 524).

³⁴ *Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 79.

³⁵ Стихотворение «Золотое Руно» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 81).

³⁶ Стихотворение «За солнцем» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 85).

готовясь лететь, золотыми крылами
забил³⁷;

Крылатый Арго ринется к Солнцу сквозь мировое пространство³⁸;
Арго взмахнул крылами. Арго помчался в голубую вышину³⁹.

1.3. «Аргонавты идеала»: Андрей Белый – Фридрих Ницше – Семен Франк

Подобная трансформация древнегреческого мифа в миф московских символистов была обусловлена не столько безудержной фантазией юного Белого, сколько кругом его актуального чтения. Из кумиров того времени особенно сильно на создание аргонавтического мифа повлиял Ницше⁴⁰. На это сам Белый указывал в уже цитированном выше письме Метнеру от 26 марта 1903 года:

<...> собираемся учредить некоторое негласное общество (союз) во имя Ницше – союз *аргонавтов* <...>; цель эзотерическая – путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать *золотое руно* <...> – чувствуете Вы, что звучит в этом сочетании слов, произнесенном в XX столетии русскими *студентами*, – *аргонавты* сквозь *Ницше* за *золотым руном*!! (Белый – Метнер. Т. 1. С. 218)

Увлечение Ницше Белый датирует рубежом XIX и XX веков: «<...> Ницше влечет меня все сильней и сильней; „Заратустра“ производит теперь лишь головокружительное впечатление (я и прежде читал его, но он не действовал)», – вспоминает он декабрь 1899-го (МБ. С. 53). В записи за январь – март 1900 года Белый отмечает влияние Ницше на стиль своей первой симфонии и подчеркивает, что Ницше для него «в то время – недостижимое совершенство». В 1901-м происходит знакомство Белого с Эллисом, «сходящим с ума при чтении Ницше» (МБ. С. 61; март). «Вторичным увлечением Ницше» ознаменован 1902 год: «<...> я впервые читаю „Заратустру“ в подлиннике; и – упиваюсь ритмами его» (МБ. С. 77; июнь – август).

В «Ракурсе к дневнику» Белый называет конкретные произведения, им прочитанные: «Читаю с бешеным увлечением Ницше („Происхождение трагедии“, „Заратустру“, „По ту сторону добра и зла“, „Веселую науку“, „Странник и его тень“»)» (РД. С. 333; декабрь 1899); «Продолжаю углубляться в Ницше. <...> Пристально изучаю книгу Шестова, посвященную проблеме зла у Толстого и Ницше» (РД. С. 334; март 1900); «Продолжающееся увлечение и чтение Ницше <...>» (РД. С. 334; май 1900); «<...> новый, пристальный пробег по сочинениям Ницше („Генеалогия морали“, „Против Вагнера“, „Помрачение кумиров“ и т. д.)» (РД. С. 336; сентябрь 1900); «<...> новый вспых увлечения Ницше: пристально перечитываю „Also sprach Zarathustra“ (по-немецки)» (РД. С. 343; май 1902), «Новый интерес к Ницше» (РД. С. 344; октябрь 1902).

Из перечисленных Белым книг особого внимания заслуживают «Так говорил Заратустра»⁴¹ и «Веселая наука»⁴². Именно из «Веселой науки», как отмечено А. В. Лавровым, поза-

³⁷ Стихотворение «Золотое Руно» (Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 82).

³⁸ Андрей Белый. Аргонавты // СГ. С. 234.

³⁹ Там же. С. 237.

⁴⁰ См. анализ важнейших аспектов этого влияния: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 103–112; см. также о рецепции идей Ницше в России, в том числе символистами: Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999; Фридрих Ницше и философия в России. СПб.: РХГИ, 1999.

⁴¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю. М. Антоновского. СПб.: Новый журнал иностранной литературы, 1898; Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Девять отрывков / Пер. С. П. Нани; на русск. и нем. яз. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1899.

имствовал Белый само слово «аргонавты» в актуальном для молодых символистов смысле⁴³. Ницше называет так новых людей «еще недосказанного будущего», «чья душа жаждет пережить в полном объеме все те ценности и желания, которые до сих пор были у людей, и объехать все берега этого идеального „средиземноморья“, желающих «почерпнуть знания из приключений своего собственного опыта, как <...> люди, завоевывающие и открывающие идеалы»⁴⁴:

И теперь после того, как мы, аргонавты идеала, были в дороге, <...> несмотря на довольно частые кораблекрушения <...> мы как бы в награду за все перенесенное имеем перед собой еще неоткрытую землю, границ которой еще никто не осмотрел, которая лежит за пределами всех стран и уголков идеала, известных нам до настоящего момента <...>. Перед нами другой идеал, удивительный, искушающий, полный всяких опасностей идеал <...> – идеал духа <...>⁴⁵.

В «Веселой науке» Ницше использует выражение «аргонавты идеала» в весьма значимой конечной позиции: перед эпилогом последней, пятой книги. Тем самым весь ход предшествующих размышлений о новых людях приводит автора к выводу о том, что они и есть аргонавты.

Привлечь внимание Белого к этому определению могла не только сама книга Ницше, но и ее разбор в статье С. Л. Франка «Фр. Ницше и этика „любви к дальнему“», где анализируется «совершенно своеобразный смысл ницшевского аристократизма», в котором «„знать“ и противопоставляемая ей „чернь“ <...> суть не социально-политические, а лишь моральные категории»⁴⁶. Для пояснения своей мысли Франк цитирует слова Заратустры:

«Знать» Заратустры – это избранные люди совсем иного рода:

«О мои братья, я освящаю и заповедую вам новую знать...

Не откуда вы приходите, а куда вы идете, да будет впредь вашей честью. Ваша воля и ваша нога, стремящаяся вперед, за пределы вас самих, – это да будет вашей новой честью!..

О мои братья, не назад должна смотреть ваша знать, а вперед! Изгнанниками должны вы быть из страны отцов и матерей ваших.

Страну детей ваших должны вы любить: эта любовь да будет вашей новой знатностью!»⁴⁷

Потом переходит к обобщению, составленному из монтажа цитат:

«Знать» – это все те, кто перерос окружающую среду, кто разорвал связь с «страной отцов своих» и стремится к «стране своих детей», кто освящен любовью к дальнему и смело идет вперед, «расточая великую душу» и распространяя, как дар, свое влияние на людей. Знать – это герои, «высшие люди», которые, «подобно высоко парящему соколу, озираются вниз на толкотню серых маленьких волн и воль и душ» и стремятся к образу сверхчеловека, предвозвестниками которого на земле они являются⁴⁸.

⁴² Ницше Ф. Веселая наука (La gaya Scienza) / Пер. А. Николаева // Ницше Ф. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Издание М. В. Клюкина, 1901–1903. Т. 7. <б. г.: 1902?>. Белый, видимо, ошибся: он не мог прочитать «Веселую науку» в 1899 г., так как первые ее переводы на русский вышли в 1901–1903 гг.

⁴³ Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 108.

⁴⁴ Ницше Ф. Веселая наука. С. 276–277.

⁴⁵ Там же. С. 177–178.

⁴⁶ Франк С. Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Проблемы идеализма. <М. 1902> / Под ред. М. А. Колерова. М.: М. Колеров и «Три квадрата», 2002. С. 453.

⁴⁷ Там же. С. 453–454.

⁴⁸ Там же. С. 455.

И наконец, заключает:

Это – карлейлевские «герои» или, как Ницше их называет <...>, аргонавты идеала. Только моральная оценка их отличается у Ницше от того значения, которое приписывала им русская социологическая теория⁴⁹.

Статья Франка, содержащая близкие Белому-«аргонавту» идеи, была опубликована в знаменитом сборнике «Проблемы идеализма» (1902). В записи за март 1905-го Белый отмечает: «Возвращаюсь к изучению „Проблем идеализма“» (РД. С. 358). Это дает основание предположить, что первое знакомство со сборником, а значит, и со статьей Франка, в которой упомянуты ницшевские «аргонавты идеала», произошло ранее – как раз когда аргонавтический миф создавался.

Возможно, под воздействием этого образа и сам Ницше стал видеться Белому «аргонавтом идеала», потерпевшим крушение. «Ведь казался же Ницше безумцем, между тем он был только *уплывшим* <...>», – писал он Метнеру 19 апреля 1903 года (*Белый – Метнер*. Т. 1. С. 219). Как «аргонавта идеала» представляет Белый Ницше в статье «Символизм как миропонимание», чтение которой в октябре 1903-го в гостиной Бугаевых дало основание назвать собравшихся «аргонавтами»:

Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это – ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь, – пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо» («Заратустра»)⁵⁰.

Вообще, значительная часть статьи Белого «Символизм как миропонимание» посвящена осмыслению в аргонавтическом ключе жизненного пути Ницше и его уроков:

Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури⁵¹.

Если образ аргонавта встречается у Ницше лишь один раз, то корабли, плывущие к мечте и идеалу, – многократно:

Мы покинули берег и взошли на корабль! Мостки пройдены, – еще немного, берег остался позади! Теперь вперед, мой челн! Океан пред тобой <...>. Горе тебе, если ты затоскуешь о родной земле, где как будто больше было *свободы*, – и нет теперь «земли»!⁵²

О, волшебная красота! Как очаровывает она меня! Как? Уж не там ли, на корабле этом собраны весь покой, все молчание нашего мира? Не там ли среди покоя и тишины находится мое счастье, мое более счастливое я, мое второе, упокоенное я, <...> в виде какого-то среднего бытия, одухотворенного, спокойного, созерцающего, скользящего, парящего, уподобляясь кораблю,

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Андрей Белый. Символизм как миропонимание // *Арабески. Луг зеленый*. С. 182–183.

⁵¹ Там же. С. 183.

⁵² Ницше Ф. Веселая наука. С. 146.

который со своими белыми парусами пролетает над темным морем, как громадная бабочка? Да! Пролетать над бытием!⁵³

Описания плавания сменяются у Ницше прямыми призывами к новым людям в такое плавание пуститься:

Отправляйте ваши корабли в неисследованные моря!⁵⁴;

Нужно открыть еще другой мир, – и даже более чем один мир! На корабли, о философы!⁵⁵;

Но кто открыл землю «человек», открыл также и землю «человеческое будущее». Теперь должны вы быть мореплавателями, отважными и терпеливыми! <...> Море бушует: все в море. Ну что ж! вперед! вы, старые сердца моряков!⁵⁶

Именно такие призывы были подхвачены Белым и в статье «Символизм как миропонимание» («Мы должны плыть и тонуть в лазури»⁵⁷), и в сборнике «Золото в лазури». Ницшевский безмянный корабль (ладья) новых людей превратился у Белого в корабль «Арго».

Новых людей Ницше, как и аргонатов Белого, влекут в плавание внутренняя потребность и внутренняя природа. Они должны:

Иметь тонкие чувства и тонкий вкус; <...> наслаждаться проявлениями сильной, отважной, неустрашимой души; твердо и спокойно совершать свой жизненный путь, идя всегда с готовностью на всякую крайность, как на праздник, и чувствуя жажду к неоткрытым мирам и морям, людям и богам <...>⁵⁸;

<...> не питать к себе никакого страха, не ждать от себя ничего постыдного и лететь, без размышления туда, куда нас, свободных птиц, гонит потребность наша! И куда бы мы тогда ни прилетели, мы будем на свободе, мы будем утопать в солнечном свете⁵⁹.

Цель, к которой стремятся корабли Ницше, столь же географически не определена, как и маршрут беловского «Арго». Она – «на горизонте бесконечности» (так назван один из разделов «Веселой науки»):

Нужно открыть еще другой мир, – и даже более чем один мир!⁶⁰;

Отправляйте ваши корабли в неисследованные моря!⁶¹;

<...> люблю я еще только страну детей моих, неоткрытую, лежащую в самых далеких морях; и пусть ищут и ищут ее мои корабли⁶²;

<...> нам хочется думать, что мы как бы в награду за все перенесенное имеем перед собой еще неоткрытую землю, границ которой еще никто не

⁵³ Там же. С. 88.

⁵⁴ Там же. С. 171.

⁵⁵ Там же. С. 173.

⁵⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 155.

⁵⁷ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 183.

⁵⁸ Ницше Ф. Веселая наука. С. 184.

⁵⁹ Там же. С. 179.

⁶⁰ Там же. С. 173.

⁶¹ Там же. С. 171.

⁶² Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 87.

осмотрел, которая лежит за пределами всех стран и уголков идеала, известных нам до настоящего момента <...>⁶³.

Стремление «за пределы» известного коррелирует с культом Вечности, свойственным как Ницше, так и Белому. «О, как не стремиться мне страстно к Вечности и к брачному кольцу колец – к кольцу возвращения? <...> Ибо я люблю тебя, о Вечность!» – пишет Ницше⁶⁴. Его «стремление» подхватывает Белый:

Серебро, серебро
омывает струей нас звенящей.
Это – к Вечности мы
устремились желанной⁶⁵;

Образ возлюбленной – Вечности —
встретил меня на горах.
Сердце в беспечности.
Гул, прозвучавший в веках.
В жизни загубленной
образ возлюбленной,
образ возлюбленной – Вечности,
с ясной улыбкой на милых устах⁶⁶.

Столь же четкая корреляция существует между стремлением ницшевских аргонавтов к идеалу и культом солнечности:

Ты ищешь? Где же среди окружающей тебя действительности *твой* угол и *твоя* звезда? Где можешь ты улечься на солнышке, чтобы ощущать благоденствие в переизбытке и оправдать свое собственное бытие? <...>. Нет, желания мои заходят еще дальше: я ничего не ищу. Я хочу создать для себя свое собственное солнце⁶⁷;

<...> он видит согревающее, благословляющее, оплодотворяющее, ему только светящее солнце; солнце, независимое от похвалы и порицания, самодовольное, широкое, щедрое на счастье и благоволение, незаметно превращающее злое в доброе; <...> о, если бы явилось еще много таких новых солнц! И злой, и несчастный, и человек-исключение должны иметь свою философию, свое доброе право, свой солнечный свет!⁶⁸

Настойчивый призыв Белого мчаться за солнцем и к солнцу, положенный в основу сюжета отрывка «Аргонавты» («Успокоенный аргонавт уже видел восторг, который в близком будущем охватит человечество при мысли, что есть путь к Солнцу»⁶⁹), также восходит к «диагнозу», поставленному в «Веселой науке» новым людям. Они – «соперники светового луча», рожденные «для воздуха, для чистого воздуха и чтобы лететь, подобно этому лучу, на пылинках эфира, но только не прочь от *солнца*, а прямо к нему!»⁷⁰.

⁶³ Ницше Ф. Веселая наука. С. 277.

⁶⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 166.

⁶⁵ Стихотворение «Путь к невозможному» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 89).

⁶⁶ Стихотворение «Образ Вечности» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 95).

⁶⁷ Ницше Ф. Веселая наука. С. 193–194.

⁶⁸ Ницше Ф. Веселая наука. С. 173.

⁶⁹ Андрей Белый. Аргонавты // *СГ*. С. 238.

⁷⁰ Ницше Ф. Веселая наука. С. 178.

Назвав солнце объектом стремления «аргонавта идеала», Ницше, как чуть позже и Белый, начинает преобразовывать мореплавание в воздухоплавание. Его новый человек «может летать», он рожден, «чтобы лететь <...> на пылинках эфира», «лететь, без размышления туда, куда <...> гонит потребность»⁷¹. Или:

И я приказал ветру поднять меня,
И научился летать так, как птицы⁷²;

Вероятно, существуют огромные невидимые кривые линии и звездные пути, которые *охватывают* и наши столь различные дороги и цели, как ничтожные тропинки <...>⁷³.

Сверхлюди Ницше оказываются крылаты, как птицы, и, как птицы, они хорошо себя чувствуют не на земле, а в воздушной стихии, передвигаются не по воде, а по эфиру. «Разве не само мое отвращение создало мне крылья и силы, угадавшие источник? Поистине, я должен был взлететь на самую высь, чтобы вновь обрести родник радости!» – говорит он устами Заратустры⁷⁴. Ницшевский аргонавт «не может и жить иначе, как в этом светлом, прозрачном, крепком, сильно наэлектризованном воздухе»⁷⁵:

Ему повсюду будет мало воздуха <...>. Но он чувствует в *этом* сильном и ясном элементе свою силу: здесь он может летать! Зачем спускаться ему в те мутные воды, где приходится плавать и барахтаться и испортить окраску своих крыльев! – Нет! <...> мы удовлетворимся единственно для нас возможным: нести свет земле, «быть светочем» земли! И вот для этого нужны нам наши крылья, наше проворство и наша строгость <...>⁷⁶.

Примечательно, что в статье «Символизм как миропонимание» Белый сравнивает Ницше с пионером авиации, создателем и испытателем планеров Отто Лилиенталем, разбившимся в 1896 году, и утверждает, что миссия современных ницшеанцев-аргонавтов – совершить рискованный, грозящей гибелью полет:

Недавно погиб Лилиенталь – воздухоплаватель. Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя – Ницше, Лилиенталья всей культуры. <...> Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, – идти по воздуху⁷⁷.

С мечтой о полете связан и образ гор, важный как для Ницше, так и для Белого. На горных вершинах аргонавты чувствуют себя лучше, чем в низинах, потому что там они ближе к солнцу, потому что оттуда легче взлетать и легче видеть будущее. Образ гор лейтмотивом проходит через «Так говорил Заратустра»⁷⁸, но заявлен и в «Веселой науке»: «Затем ведь мы и живем в горах». Или: «К тому же мы слишком откровенны, слишком злы, слишком избало-

⁷¹ Там же. С. 178–179.

⁷² Там же. С. 283.

⁷³ Там же. С. 168.

⁷⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 70.

⁷⁵ Ницше Ф. Веселая наука. С. 178.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. С. 182.

⁷⁸ См. о написанном Белым «в духе речей Заратустры» дневниковом отрывке за май 1901 г.: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 110.

ваны и слишком хорошо воспитаны; мы предпочитаем поэтому жизнь на горах, <...> жить в минувших или грядущих столетиях <...>»⁷⁹.

«На горах» встречает Белого «образ возлюбленной – Вечности»⁸⁰, «на горах» его лирический герой-аргонавт испытывает радость и вдохновение: «Горы в брачных венцах. / Я в восторге и молод. / У меня на горах / очистительный холод»⁸¹, «на горных вершинах» корабль «Арго», «готовясь лететь, золотыми крылами забил»⁸².

Ключевой для Белого образ «детей Солнца» укоренен в отечественной культуре⁸³ и имеет свои источники⁸⁴. Однако не исключено, что и здесь не обошлось без влияния Ницше, провозгласившего своих героев «людьми без родины», «людьми без отчизны», имея в виду традиционные представления об общественных и семейных узах и приветствуя их разрыв. «Мы дети грядущего, мы могли бы в современной жизни чувствовать себя дома?»⁸⁵ – недоумевает он в «Веселой науке». И продолжает в «Так говорил Заратустра»:

Что вам до родины! *Туда* стремится корабль наш, где *страна детей* наших!⁸⁶;

О братья мои, не назад должна смотреть ваша знать, а *вперед!* Изгнанниками должны вы быть из страны ваших отцов и праотцев! *Страну детей ваших* должны вы любить: эта любовь да будет вашей новой знатью, – страну, еще не открытую, лежащую в самых далеких морях! И пусть ищут и ищут ее ваши паруса! Своими детьми должны вы *искупить* то, что вы дети своих отцов: все прошлое должны вы спасти *этим путем!* Эту новую скрижаль ставлю я над вами!⁸⁷

У обеих темы «страны детей» (у Ницше) или «детей Солнца» (ее инварианта у Белого) сопряжены с темой аргонавтического плавания/полета в неведомый мир, в будущее, к солнцу, которое и для Белого, и для Ницше является истинной духовной родиной.

Особенно остро связь раннего творчества Белого с идеями, сюжетами, языком немецкого философа чувствовал Эллис, стоявший, как отмечалось ранее, у истоков московского аргонавтизма и провозгласивший Белого – в книге «Русские символисты» (1910) – русским Ницше:

Во всей современной Европе, быть может, есть только два имени, стигматически запечатлевшие наше «я», наше разорванное, наше безумное от лучей никогда еще не светившей зари «я», только два имени, ставшие живыми лозунгами, знаменами из крови и плоти того центрального устремления лучших душ современного человечества, заветной целью которого является жажда окончательного выздоровления, призыв к великому чуду преобразования всего «внутреннего человека», к новым путям и новым далям созерцания через переоценку всех ценностей, к иным формам бытия через переоценку самого созерцания, говоря одним словом, к зарождению и развитию нового существа или новой духовной породы существа, новой

⁷⁹ Ницше Ф. Веселая наука. С. 279, 271.

⁸⁰ Стихотворение «Образ Вечности» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 95).

⁸¹ Стихотворение «На горах» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 95).

⁸² Стихотворение «Золотое Руно» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 82).

⁸³ См.: Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века: космическая символика. С. 186–188, 255–256.

⁸⁴ См. ниже раздел «„О, дети Солнца, как они прекрасны!“: родственные узы».

⁸⁵ Ницше Ф. Веселая наука. С. 269.

⁸⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 155.

⁸⁷ Там же. С. 147.

грядущей расы. Два эти имени: Ницше в Западной Европе и А. Белый у нас, в России⁸⁸.

1.4. «Душу вверх кораблю»: «аргонавт» Валерий Брюсов

Созданный Белым миф об аргонавтах-символистах, стремящихся «сквозь Ницше в надежде отыскать *золотое руно*», хоть и не вытеснил другие трактовки древнегреческих образов, но также закрепился в литературе. Здесь отдельный сложный сюжет представляет рецепция аргонавтического мифа Брюсовым, «в пику» которому, как отмечал Белый, и объединились «символисты-аргонавты, ищущие „*Золотого Руна*“» (РД. С. 347–348). Однако в стихотворении 1903 года «Ему же» (то есть К. Д. Бальмонту) Брюсов также сравнивает себя и своих единомышленников с аргонавтами, плывущими в неизвестность, «душу вверх кораблю»:

Нет, мой лучший брат, не прав ты:
Я тебя не разлюблю!
Мы плывем, как аргонавты,
Душу вверх кораблю.

Все мы в деле: у кормила,
Там, где парус, где весло.
Пыль пучины окропила
Наше влажное чело.

Но и в диком крике фурий,
Взором молний озарен,
Заклинатель духов бури,
Ты поешь нам, Арион!

Если нас к земному лону
Донести дано судьбе,
Первый гимн наш – Аполлону,
А второй наш гимн – тебе!

Если ж зыбкий гроб в пучине
Присудили парки нам,
Мы подземной Прозерпине
И таинственным богам

Предадим с молитвой душу, —
А тебя из мглы пучин
Тихо вынесет на сушу
На спине своей – дельфин⁸⁹.

⁸⁸ Эллис. Русские символисты: К. Бальмонт. В. Брюсов. А. Белый. Томск: Водолей, 1996. С. 182.

⁸⁹ Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973. С. 349–350.

То, что стихотворение посвящено певцу солнца Бальмонту, усиливает сходство с трактовкой Белым древнегреческого мифа. И здесь закономерно возникает вопрос о том, кто из поэтов на этом пути был первым.

Если смотреть на даты публикаций, то Брюсов Белого однозначно опередил. Его стихотворение о вверивших душу кораблю аргонавтах было напечатано в составе сборника «Urbi et Orbi» осенью 1903-го, а «Золотое Руно» Андрея Белого увидело свет только в 1904 году, сначала в № 5 журнала «Мир искусства», потом в сборнике «Золото в лазури».

Однако если обратить внимание на время создания произведений, то получается все не так однозначно. Брюсов датирует свое стихотворение 3 августа 1903 года. Но и Белый работал над сборником «Золото в лазури» летом того же года, а стихотворение «Золотое Руно» было написано вообще в апреле 1903-го.

Мог ли Брюсов узнать об аргонавтическом мифотворчестве Белого до того, как стихи были опубликованы? Несомненно, мог. Ведь именно он как редактор готовил «Золото в лазури» к выходу в издательстве «Скорпион», а значит, ознакомился с аргонавтическими стихами Белого еще в рукописи. В письме Брюсову от 16–17 августа 1903 года Белый сообщает: «Посылаю в „Скорпион“ обещанный сборник <...>». В ответном послании (около 20 августа) Брюсов подтверждает: «Стихи получили в целости»⁹⁰. Эти сведения, однако, могут свидетельствовать лишь о том, что Белый и Брюсов пришли к идее приложить греческий миф об аргонавтах к сообществу поэтов-символистов почти одновременно и независимо друг от друга, ведь Брюсов написал свое стихотворение за две недели до того, как получил рукопись «Золота в лазури». Однако есть одно но, позволяющее все же говорить о приоритете Белого. В письме Брюсову от 17 апреля 1903 года Белый уже дает в концентрированном виде полный очерк своей интерпретации аргонавтического мифа, уже называет солнце руном, а себя – аргонавтом, устремляющимся к Вечности на корабле «Арго»:

Когда к Стеньке Разину пришли, чтобы исполнить приговор, он нарисовал лодочку на стене и смеясь сказал, что уплывет в ней из тюрьмы. Глупцы ничего не понимали, а он знал, что делал. Можно всегда быть аргонавтом: можно на заре обрезать солнечные лучи и сшить из них броненосец – броненосец из солнечных струй. Это и будет корабль Арго; он понесется к золотому щиту Вечности – к солнцу – золотому руно...

И вот тот, кто слишком много обсуждает безумную реальность, недостоин приобщиться аргонавтизму – не аргонавт он. Не хочется с ним летать, хочется удивить позитивным: «Не знаю вас, не понимаю...»⁹¹

Думается, что информации, содержащейся в этом письме, было вполне достаточно для того, чтобы Брюсов, еще не знающий о грядущих конфликтах с Белым, понял суть дела и вдохновился на написание стихотворения об аргонавтах.

К тому же мифу Брюсов обратился в финале стихотворения памяти Ивана Коневского «Орфей» (4 декабря 1903 года), сравнив погибшего поэта с Орфеем, певшим аргонавтам, а челн Харона – с кораблем Арго:

<...> Но в смерти веря лире вещей,
Вручив хром<ому> свой обол,
Он с упованьем в челн зловещий,
Как в Арго некогда, – вошел⁹².

⁹⁰ <Брюсов В. Я.> Переписка с Андреем Белым. 1902–1912 / Вступит. статья и публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // ЛН. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 364, 365.

⁹¹ ЛН. Т. 85. С. 355.

⁹² <Брюсов В. Я.> Переписка с Ив. Коневским (1898–1901) / Вступит. статья А. В. Лаврова; публ. и коммент. А. В. Лаврова,

А также – в стихотворении «Орфей и аргонавты» (1904), где Брюсов сохраняет гораздо большую, чем Белый, верность древнегреческому сюжету: перечисляет многочисленных участников похода, распределяет между ними функции по управлению кораблем, а золотое руно – так же, как в мифе, оставляет всего лишь ценным предметом, который необходимо добыть и патриотически «вернуть Отчизне»:

Боги позволили, Арго достроен,
Отдан канат произволу зыбей.
Станешь ли ты между смелых, как воин,
Скал чарователь, Орфей?

Тифис, держи неуклонно кормило!
Мели выглядывай, зоркий Линкей!
Тиграм и камням довольно служила
Лира твоя, о Орфей!

Мощен Геракл, благороден Менотий,
Мудр многоопытный старец Нелей, —
Ты же провидел в священной дремоте
Путь предстоящий, Орфей!

Слава Язону! руно золотое
Жаждет вернуть он отчизне своей.
В день, когда вышли на подвиг герои,
Будь им сподвижник, Орфей!

Славь им восторг достижимой награды,
Думами темных гребцов овладей
И навсегда заклони Симплегады
Гимном волшебным, Орфей!⁹³

В 1906 году на обеде в честь выхода первого номера журнала «Золотое Руно» Брюсов, желая подчеркнуть, что символизм завоевал себе место на литературной сцене и тем самым достиг заветной цели, заявил, что золотое руно «уже вырвано в Колхиде у злого дракона, уже стало достоянием родной страны»⁹⁴.

Характерно и то, что для Брюсова во всех трех стихотворениях главным аргонавтическим героем является духовный лидер, певец Орфей⁹⁵ (или Арион) или кормщик Язон, которые Белым-мифологом были совершенно проигнорированы. Но поразительно при этом, что в той же речи 1906 года Брюсов говорит об «Арго» как о крылатом корабле, заимствуя образ у

В. Я. Мордерер и А. Е. Парниса // *ЛН*. Т. 98. Кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1991. С. 552; см. также вариант: *Брюсов В. Я. Собрание сочинений*: В 7 т. Т. 3. М., 1973. С. 280–281.

⁹³ *Брюсов В. Я. Собрание сочинений*: В 7 т. Т. 1. С. 394–395.

⁹⁴ *Лавров А. В. «Золотое Руно» // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания*. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 460.

⁹⁵ Любимый Брюсовым Орфей присутствует и в других его стихотворениях, не связанных непосредственно с аргонавтическим сюжетом.

Белого⁹⁶, а себя причисляет к аргонавтам-символистам, не забывая при этом подчеркнуть, что был на этом пути первопроходцем и вождем:

Тринадцать лет тому назад, осенью 1893 года я работал над изданием тоненькой, крохотной книжки, носившей бессильное и дерзкое название «Русские символисты». <...> Началась борьба, сначала незаметная, потом замеченная лишь для того, чтобы тоже подвергнуться всякого рода нападкам. И длилась она 13 лет, все разрастаясь, захватывая все более обширные пространства, привлекая все более значительное число сторонников.

Сегодня <...> я сознаю наконец, что борьба, в которой я имел честь участвовать вместе со своими сотоварищами, была не бесплодной, была не безнадежной. <...> За каким Золотым Руном едем мы. Если за тем, за которым 13 лет назад выехали мы в утлой лодочке, – то оно уже вырвано в Колхиде у злого дракона, уже стало достоянием родной страны. <...> Неужели дело нового издания только распространять идеи, высказанные раньше другими? О, тогда ваш Арго будет не крылатым кораблем – а громадным склепом <...>⁹⁷.

Наиболее точно аргонавтический дух Брюсов передал за год до этого выступления в стихотворении «К народу» (1905), где возникает «быстрокрылый Арго», на котором поэты мечтали устремиться в лазурную высь («до сапфириного мира»). Однако об этой мечте Брюсов пишет как о юношеском заблуждении, как о том прошлом, от которого он сознательно и бесповоротно отказался:

Давно я оставил высоты,
Где я и отважные товарищи мои,
Мы строили быстрокрылый Арго, —
Птицу пустынных полетов, —
Мечтая перелететь на хребте ее
Пропасть от нашего крайнего края
До сапфириного мира безвестной вершины.
Давно я с тобой, в твоём теченьи, народ <...>⁹⁸.

Зато А. А. Блок в полной мере уловил пафос Белого и подхватил его. К юношеским стихам Блока московские символисты относились «восторженно <...>, считая поэта своим, „аргонавтом“»⁹⁹. В мемуарах Белый воспроизвел и прокомментировал его самое аргонавтическое стихотворение (оно было прислано в письме от 9 апреля 1904 года¹⁰⁰):

<...> он посетил «воскресенья» мои (в свою бытность в Москве); и, вернувшись в Петербург, он прислал мне стихи, посвященные «Арго» с эпиграфом из стихов «Аргонавты» (моих) и написанные как гимн аргонавтам:

Наш Арго, наш Арго,

⁹⁶ Не исключено, что с процитированным выше письмом Белого Брюсову от 17 апреля 1903 г. мог быть связан и образ «лодочки» (из брюсовской речи), на которой аргонавты вышли в путь за символизмом.

⁹⁷ Лавров А. В. «Золотое Руно». С. 459–460.

⁹⁸ Брюсов В. Я. Собрание сочинений. Т. 3. С. 286–287.

⁹⁹ Андрей Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступит. статья, сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Автограф, 1997. С. 54.

¹⁰⁰ См.: Белый – Блок. С. 143–144; 147 (прим.).

Готовясь лететь, золотыми крылами
Забил.

<...> Вот стихи Блока:

НАШ АРГО

Андрею Белому

Сторожим у входа в терем,
Верные рабы.
Страстно верим, выси мерим,
Вечно ждем трубы.

Вечно – завтра. У решетки
Каждый день и час
Славословит голос четкий
Одного из нас.

Воздух полон вздыханий,
Грозových надежд.
Высь горит от несмыканий
Воспаленных вежд.

Ангел розовый укажет,
Скажет: «Вот она:
Бисер нижеет, в нити вяжет —
Вечная Весна».

В светлый миг услышим звуки
Отходящих бурь.
Молча свяжем вместе руки,
Отлетим в лазурь¹⁰¹.

Белый подчеркнул, что стихотворение было «пронизано аргонавтическим воздухом» и отражало «переживанья искателей Золотого Руна»¹⁰². Его последние строки – «Молча свяжем вместе руки, / Отлетим в лазурь» – свидетельствуют о приятии и развитии беловской идеи полета в небо к солнцу-руну.

1.5. «Где же ты, золотое руно?»: от Эллиса до Мандельштама

Естественно, что эстафету Белого попробовал подхватить и Эллис-поэт – «соавтор» аргонавтического мифа московских символистов и его фанатичный пропагандист («„Аргонавты“ имели печать: ее Эллис в экстазе прикладывал ко всему, что ему говорило: к стихам, к пере-

¹⁰¹ Андрей Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 54–55.

¹⁰² Там же. С. 55.

плетам, к рукописям»¹⁰³). В стихотворении «Арго» (1905) он хоть и держится за греческий миф (корабль остается мореходным судном, а аргонавты – истомившейся в долгом пути командой мореплавателей), но вносит в него серьезные коррективы: экипаж «Арго» мечтает увидеть зарю, а чаемым золотым руном оказывается, как и у Белого, «солнечный щит», сначала отражающийся «в волнах» и потом «погрузившийся на дно».

В волнах солнечный щит отражается,
вечно плыть мы устали давно;
на ходу быстрый Арго качается,
то Борей гонит наше судно.
В волнах солнечный щит отражается...

Чьи-то слезы смочили канаты упругие,
за кормою – струи серебра...
«Ах, увижу ль зарю снова, други, я,
или бросить нам якорь пора?»
Чьи-то слезы смочили канаты упругие...

Стонет ветер... Безмолвно столпилась на палубе
Аргонавтов печальных семья...
Стонет ветер, нет отзыва горестной жалобе...
«Где вы, где вы, иные края?!»
Нет ответа их горестной, горестной жалобе...

Что? стоим? То Нептун своей дланью могучею
держит зыбкое наше судно...
Словно тогою, небо закуталось тучею,
солнца щит погрузился на дно.
Взор слезою наполнился жгучею...
Где же ты, золотое руно?¹⁰⁴

Это стихотворение открывало поэтический сборник Эллиса, подводящий итоги его творчеству 1905–1913 годов, и дало сборнику название – «Арго»¹⁰⁵. В предисловии говорится о чувстве потерянного Рая, поисках новых путей жизни и искусства. «Утратив мерцание чистой мечты, душа не вернется на землю, ибо на земле нет ничего, чего не было бы в царстве грезы», – утверждает Эллис. Золотое руно видится ему как символ той мечты, к которой аргонавтическая душа некогда устремлялась, но (в отличие от Брюсова, полагавшего, что золотое руно уже добыто) не достигла, а потому погрузилась в пучину отчаяния:

Тогда лишь встанет перед ней <душой> во всей своей неотразимой правде сознание, что она заблудилась безнадежно, что не обрести ей золотого руна, что прикован к месту и вечно будет стоять ее волшебный корабль Арго, что призрачным и ложным был весь ее путь с самого начала, и бодлеровское «Il est trop tard!»¹⁰⁶ и безумный смех Заратустры прозвучат над ней¹⁰⁷.

¹⁰³ Там же. С. 54.

¹⁰⁴ Эллис. Стихотворения. Томск: Водолей, 1996. С. 105. В написанной позднее поэме «Мария» (1912) солнце также оказывается золотым руном: «Уж облака – без пастыря барашки – / одели мглою золото-руно <...>» (Там же. С. 179).

¹⁰⁵ Эллис. Арго. Две книги стихов и поэма. М.: Мусагет, 1914.

¹⁰⁶ «Уже слишком поздно!» (франц.), из стихотворения Бодлера «Часы» («L'Horloge»), в стихотворном переводе самого

Еще более робко трактует модную тему С. А. Соколов, владелец издательства «Гриф» и поэт, публиковавшийся под псевдонимом Кречетов. В стихотворении «Аргонавты» из сборника «Алая книга» (1907) он вроде бы попытался воплотить заветы Белого, устремив корабли героев «к заколдованным странам» «от старого плена»:

Мертвы и холодны равнины морские,
И небо завешено бледным туманом,
И ночи и дни вековая стихия
Стремит корабли к заколдованным странам.

Раскинуть широко простор изумрудный.
Шумит за кормой жемчужовая пена,
И веяньем влажным нас ветер попутный
Уносит все дальше от старого плена.

Однако, воспевая полет, Соколов-Кречетов не решается оторвать корабли от морской поверхности и направить их ввысь, да и «золотое руно» понимает весьма приземленно, прагматично, в духе Брюсова – как награду путешественникам за проявленные доблести:

Нестрашны нам бури и отдых неведом.
Нам любо лететь над бездонной пустыней.
Чертят корабли неизведанным следом
Свободные шири безбрежности синей.

Отважным награда – руно золотое.
Над теми, кто ищет, невластна измена.
Неси нас к победе, о море святое!
Шумы за кормой, жемчужовая пена!¹⁰⁸

Более неожиданно, чем Блок, Эллис и Соколов, в этом ряду смотрится Михаил Кузмин, не имевший никакого отношения к кружку «аргонавтов». Однако в повести «Крылья», опубликованной в 1906 году в журнале «Весы», в соблазнительных речах наставников юного героя выражена, как кажется, вся суть аргонавтического влечения к неопределенно-прекрасному и возвышенному, бесконечно-далекому и одновременно искони родному¹⁰⁹:

<...> есть пра-отчизна, залитая солнцем и свободой, с прекрасными и смелыми людьми, и туда, через моря, через туман и мрак, мы идем, аргонавты!

Эллиса – «О, поздно, слишком поздно!» (*Бодлэр Ш.* Цветы зла. М.: Заратустра, 1908. С. 212).

¹⁰⁷ Эллис. Стихотворения. Томск: Водолей, 1996. С. 104.

¹⁰⁸ Кречетов С. Алая книга. Стихотворения. М.: Гриф, 1907. С. 41. Приношу благодарность А. Л. Соболеву за указание на этот текст.

¹⁰⁹ Ср. также в финальном стихотворении цикла «Харикл из Милета», где устремленный к солнцу герой называет себя аргонавтом: «Солнце, ты слышишь меня? я клянуся великою / клятвой: / Отныне буду смел и скор. <...> / Радостный буду герой, без сомнений, упреков и / страха, / Орлиный взор лишь солнце зрит. / Я аргонавт, Одиссей, через темные пропасти моря / В златую даль чудес иду» (*Кузмин М. А.* Стихотворения / Вступит. статья, сост., подгот. текста и прим. Н. А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000. С. 606 (Новая библиотека поэта)). Цикл при жизни Кузмина не публиковался, автографы датируются августом – сентябрем 1904 г. (Там же. С. 779–780). О влиянии первых опытов Белого на зрелого, совершенно самостоятельного в выборе сюжетов и тем Кузмина говорить как-то не принято. Скорее всего, это параллельные поиски и открытия. Однако теоретически Кузмин мог прочитать стихотворение «Золотое Руно», включенное в статью Белого «Символизм как миропонимание». Ср. запись за июнь 1904 г.: «<...> выходит моя статья „Символизм, как миропонимание“ в „Мире искусства“» (*РД.* С. 352).

И в самой неслыханной новизне мы узнаем древнейшие корни, и в самых невиданных сияньях мы чуем отчизну!¹¹⁰

Или:

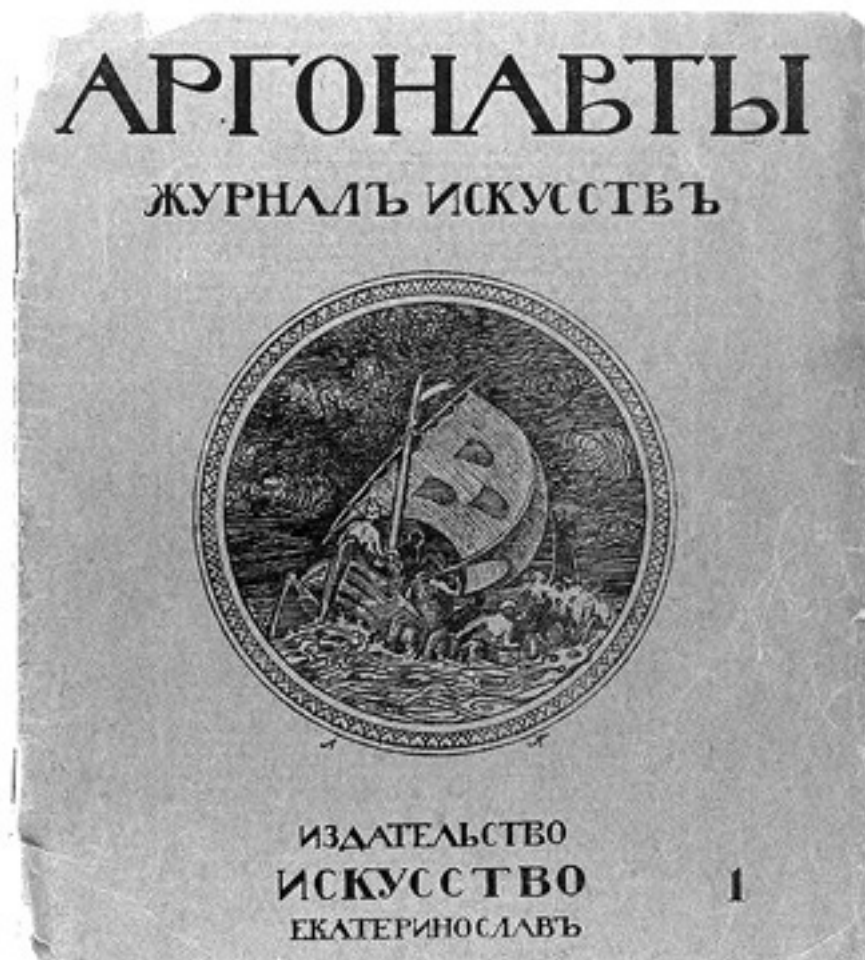
<...> серое море, скалы, зовущее вдаль золотистое небо, аргonautы в поисках золотого руна, – все, пугающее в своей новизне и небывалости и где вдруг узнаешь древнейшую любовь и отчизну!¹¹¹.



*Золотое Руно. Журнал художественно-литературный и критический. М., 1906. № 2.
Марка Е. Е. Лансере*

¹¹⁰ Кузмин М. А. Крылья // Кузмин М. А. Проза / Ред., прим. и вступит. статья В. Маркова. Berkeley, 1984. С. 181–321 (Modern Russian Literature and Culture Studies and Texts. Vol. 14).

¹¹¹ Там же. С. 320.



Аргонавты. Журнал искусств. Екатеринослав. 1918. № 1. Обложка Л. К.



Аргонавты. Литературно-художественные сборники. Киев, 1914. Кн. 1. Обложка М. П. Денисова



Аргonautы. Иллюстрированный сборник по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни. Пг., 1923. № 1. Марка С. В. Чехонина

Московский журнал «Золотое Руно» (1906–1909), выпускавшийся купцом и меценатом Н. П. Рябушинским¹¹², откровенно позаимствовал название из одноименного стихотворения («<...> название „Золотое Руно“ Соколов подсказал Рябушинскому, памятуя об „Арго“¹¹³), фактически реализовав пророчество из прозаического отрывка «Аргonautы», герой которого, «вертя тростью», высказывал свои планы: «Буду издавать журнал „Золотое Руно“»¹¹⁴. В издательском манифесте, открывавшем первый номер, авторы именовались «искателями золотого руна», призванными завоевать «свободное, яркое, озаренное солнцем творчество», сохранить «Вечные ценности» и служить главной из них – «Искусству»:

¹¹² Лавров А. В. «Золотое Руно». С. 457–485.

¹¹³ Андрей Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 53 (С. А. Соколов был редактором литературно-критического отдела журнала «Золотое Руно»).

¹¹⁴ Андрей Белый. Аргonautы // СГ. С. 234.

В грозное время мы выступаем в путь. Кругом кипит бешеным водоворотом обновляющаяся жизнь. Мы сочувствуем всем, кто работает для обновления жизни, мы не отрицаем ни одной из задач современности, но мы твердо верим, что жить без Красоты нельзя и, вместе со свободными учреждениями, надо завоевать для наших потомков свободное, яркое, озаренное солнцем творчество, влекомое неутомимым исканьем, и сохранить для них Вечные ценности, выкованные рядом поколений. И во имя той же новой грядущей жизни, мы, искатели золотого руна, развертываем наше знамя:

Искусство – вечно, ибо основано на непреходящем, на том, что отринуть – нельзя.

Искусство – едино, ибо единый его источник – душа.

Искусство – символично, ибо носит в себе символ, – отражение Вечного во временном.

Искусство – свободно, ибо создается свободным творческим порывом¹¹⁵.

Николай Рябушинский вложил немалые средства в оформление журнала¹¹⁶, платил щедрые гонорары писателям и художникам первого ряда, однако это стало причиной жестокой и высокомерной критики со стороны коллег по литературно-художественному цеху и неблагодарных авторов. В отзывах о журнале обвинения в безвкусице, отсутствии новых идей и вторичности (по сравнению с первопроходцами символизма) непременно перемежались с выпадами против богатого издателя. Даже на обеде в честь выхода первого номера Брюсов в упомянутой выше речи не преминул упрекнуть Рябушинского за роскошь журнала (особенно режущую глаз при сравнении с первыми изданиями символистов) и усомнился в его высокодуховных, истинно аргонавтических устремлениях. Прочитываем показательные строки еще раз:

Сегодня наконец я присутствую при спуске в воду только что оснащенного, богато убранного, роскошного корабля Арго, который Язон вручает именно нам, столь разным по своим убеждениям политическим, философским и религиозным, но объединенным именно под знаменем нового искусства. И видя перед собой это чудо строительного искусства, его золотые паруса, его красивые флаги, я сознаю наконец, что борьба <...> была не безнадежной. Но, вступая на борт этого корабля, я задаю себе вопрос: куда же поведет нас наш кормщик. За каким Золотым Руном едем мы. Если за тем, за которым 13 лет назад выехали мы в утлой лодочке, – то оно уже вырвано в Колхиде у злого дракона, уже стало достоянием родной страны. Неужели же задача нового Арго только развозить по гаваням и пристаням пряжи золотого руна и распределять его по рукам. Неужели дело нового издания только распространять идеи, высказанные раньше другими? О, тогда ваш Арго будет не крылатым кораблем – а громадным склепом, мраморным

¹¹⁵ Золотое Руно: Журнал художественный, литературный и критический. 1906. № 1. С. 4.

¹¹⁶ Марка «Золотого Руна», выполненная по эскизу Е. Е. Лансере, как кажется, больше ориентирована на росписи античных ваз, нежели на идеи московских символистов. Примечательно, что в «литературно-художественном сборнике» «Аргонавты» (Киев, 1914. Кн. 1, 2) прямо указано, что обложка художника М. П. Денисова нарисована «по мотиву архаической вазы». Без глубокого погружения в античность и архаику оформлена монограммистом Л. К. обложка «журнала искусств» «Аргонавты» (Екатеринослав. 1918. №№ 1–4) – корабль в штормящем море (о последнем, четвертом номере см.: *Нестерец П. «Аргонавты» // Зоря: Літературно-науковий та політично-громадський ілюстрований журнал (Дніпропетровськ). 1931. № 6. С. 16*). В этом плане любопытно сравнить их с маркой «иллюстрированного сборника по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни» «Аргонавты» (Пг., 1923; вышел лишь один номер) работы С. В. Чехонина – на ней к бороздящему пучины моря кораблю пририсованы огромные лебединые крылья (см. илл. на с. 54).

саркофагом, которому, как пергамским гробницам, будут удивляться в музеях, но в котором будет пышно погребена новая поэзия¹¹⁷.

Претенциозное название журнала в сочетании с обеспеченностью Рябушинского актуализировало совсем не тот смысл образа, на который рассчитывали издатель и его сподвижники. «Золотое Руно» стало восприниматься не как символ веры людей нового искусства, а по старинке – как символ презренного богатства. Так Белый описывает реакцию на выход журнала в мемуарах «Начало века»:

<...> появился первый номер никчемно-«великолепного» «Золотого Руна», вызвавшего в публике ассоциации, обратные эллисовским: «Золотое Руно» – издатель-капиталист, которого-де можно «стричь» <...> (НВ. С. 124).

Примечательно, что образ «искателей золотого руна» как ироническое именование искателей легкой наживы И. А. Бунин распространил и на Белого с Брюсовым, и на весь круг писателей-символистов, получавших гонорары и зарплаты у купцов-меценатов:

«Скорпион» существовал (под редакцией Брюсова) на деньги некоего Полякова¹¹⁸, богатого московского купчика, из тех, что уже кончали университеты и тянулись ко всяким искусствам <...>. Кутил этот Поляков чуть не каждую ночь напропалую и весьма сытно кормил-поил по ресторанам и Брюсова, и всю прочую братию московских декадентов, символистов, «магов», «аргонавтов», искателей «золотого руна»¹¹⁹.

Наиболее интересно аргонавтический миф московских символистов преломился в творчестве О. Э. Мандельштама, в стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...», написанном в 1917-м в голодном революционном Крыму:

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
– Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

¹¹⁷ Лавров А. В. «Золотое Руно». С. 459–460.

¹¹⁸ Поляков Сергей Александрович (1874–1943) – переводчик, владелец издательства «Скорпион» и издатель журнала «Весы».

¹¹⁹ Бунин И. А. Заметки (о начале литературной деятельности и современниках) // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: Наследие, 1998. С. 312.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена —
Не Елена – другая, – как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный¹²⁰.

Стихотворение наполнено мемуарными деталями (посещение в Алуште дачи В. А. и С. Ю. Судейкиных), реалиями крымской жизни¹²¹, мифологическими образами¹²². Насыщено оно также аргонавтической цветовой палитрой и символикой (золото, мед, вино). Открыто аргонавтическая тема вводится в последней строфе щемяще-ностальгическим возгласом-вопросом: «Золотое руно, где же ты, золотое руно?» Ответ на этот вопрос Мандельштам не дает, но его, думается, следует искать у Эллиса и Белого. Мандельштам почти дословно повторяет заключительную строку стихотворения Эллиса «Арго», приведенного выше:

Словно тогою, небо закуталось тучею,
солнца щит погрузился на дно.
Взор слезою наполнился жгучею...
Где же ты, золотое руно?¹²³

Однако, как кажется, цитируя Эллиса, Мандельштам включил в стихотворение и собственно беловский контекст аргонавтических исканий. Загадочное восклицание «Золотое руно, где же ты, золотое руно?» созвучно вселенскому предзакатному плачу из стихотворения «Золотое Руно»:

Встали груди утесов
среди трепещущей солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
полон крик альбатросов:

«Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
Закатилось оно —
золотое, старинное счастье —
золотое руно!»¹²⁴

¹²⁰ Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 116.

¹²¹ Левин Ю. И. Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность. Сб. статей / Под ред. О. А. Лекманова. М.: Радикс, 1995. С. 81–83 (Записки Мандельштамовского общества. № 7); Казарин В. П., Новикова М. А., Криштоф Е. Г. Стихотворение О. Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» // Знамя. 2012. № 5. С. 203–212.

¹²² В литературе о Мандельштаме неоднократно писали о его вольном обращении с мифологическими сюжетами и образами: если подходить буквально, то Пенелопа не вышивала, а ткала, а за руном плавал не Одиссей, а Язон. В этом плане любопытно включение Одиссея в число аргонавтов Кузминым: «Я аргонавт, Одиссей...» (Кузмин М. А. Стихотворения. С. 606).

¹²³ Эллис. Стихотворения. Томск: Водолей, 1996. С. 105.

¹²⁴ Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 81.

Аргонавты Белого и Эллиса стенают по одному и тому же поводу: золотое руно-солнце, цель и смысл аргонавтического плавания, исчезло из виду, а вместе с ним и жизнь потеряла смысл. Аргонавты Белого и Эллиса решают одну и ту же дилемму: отказаться от недостижимой, но влекущей цели или продолжить путь. «Ах, увижу ль зарю снова, други, я, / или бросить нам якорь пора?» – растерянно вопрошают герои Эллиса. Герои Белого призывают продолжить полет: «За солнцем, за солнцем, свободу любя, / умчимся в эфир / голубой!...»¹²⁵ Мандельштам в отличие от Белого и Эллиса возвращает своего героя в спокойную родную гавань, домой.

Не исключено, что потерянное золотое руно Мандельштам понимал «по Андрею Белому» – как «золотое старинное счастье». А если так, то и вопрос «Золотое руно, где же ты, золотое руно?» можно переформулировать в вопрос о том, куда это самое старинное счастье делось. В 1917 году он был весьма актуален¹²⁶.

1.6. «Старая шлюпка, в которой он плыл»: «аргонавт» Задонятов

Период аргонавтической экзальтации длился у Белого очень недолгое время¹²⁷. Проследившая в эссе «Почему я стал символистом...» (1928) процесс своего идейного развития, писатель находит «зерна» аргонавтизма еще в своем гимназическом мироощущении, а расцвет относит к периоду студенчества:

Теория знания символизма еще далеко не ясна, но я переживаю весь пафос искания ее и утверждения ее: она – должна быть; она – золотое руно, к которому чалит мой «Арго».

В этот период я волю: жить мне с людьми и строить с ними коммуны исканий, лабораторию опытов новой жизни... в Символе, или «третьем», возникающем среди нас как ведущий импульс; тут-то и начинается миф об «Арго», подбирающем аргонавтов к далекому плаванью; в «Арго» я мыслил сидящим «Орфея» – знак Христа: под маской культуры (для первых христиан – знак Рыбы)¹²⁸.

Однако меньше чем через год после образования в 1903-м кружка «аргонавтов» Белый начинает – если верить его анализу – разочаровываться в «аргонавтическом разглагольствовании»¹²⁹ и вскоре диагностирует «крах с „Арго“»¹³⁰:

Поданный друзьям солнечный шар был... съеден.
Растерзанные, солнечные части
Сосут дрожаще жадными губами...
Подите прочь!.. и т. д.

Летом 1903 года пишу: «Наш Арго... готовясь лететь, золотыми крылами забил». А зимой (1903–1904 года) пишу рассказ об аргонавтах, где полет их есть уже полет в пустоту смерти (рассказ – «Иронический»); между летом

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Иную, изначальную сторону аргонавтического мифа Мандельштам обыгрывает в стихотворении «Голубые глаза и горячая лобная кость...», написанном в январе 1934 г. сразу после смерти Белого и посвященного его памяти. См. об этом в наст. изд. раздел «„Каково тебе там – в пустоте...“: Аргонавтический миф в стихах О. Э. Мандельштама памяти Андрея Белого».

¹²⁷ Этот подраздел перенесен сюда из нашей прежней монографии «Андрей Белый – мистик и советский писатель» из-за его созвучности с тематикой данной главы.

¹²⁸ *Почему я стал символистом...* С. 437.

¹²⁹ Там же. С. 440.

¹³⁰ Там же. С. 450.

1903-го и весной 1904-го – рост долго таимого узнавания, что аргонавтическое «*свяжем руки*» есть лишь – кричанье «*за круглым столом*», ведущее к безобразию распыления проблем конкретного символизма в его соборной фазе (коммуне) от незнания социального ритма и непонимания моих усилий этот ритм поддержать <...>.

Я переживаю: надлом – непомерный, усталость – смертельную; и у меня вырывается вскрик: стихотворение «*Безумец*» (последнее цикла «*Золото в лазури*»).

Неужели меня
Никогда не узнают?¹³¹

В общем, Белый признал, что к середине 1900-х его «утопиям о мистерии, многострунности в органически развертываемой новой общественности, к которой должен причалить „*Арго*“ символизма», был нанесен сокрушительный удар. Тем не менее, встав в 1912 году на путь антропософии, он попытался доказать, что антропософия и есть закономерное углубление теории и мироощущения символизма, причем именно в его аргонавтическом изводе¹³². Несомненно, с высоты открывшихся новых истин юношеская мифология предстала в ином, не столь возвышенном виде: «*Арго*» уже не прекрасный крылатый корабль, а всего лишь «суденышко, отстраиваемое наспех из ветхого материала»¹³³. Однако полностью распротиться с прежними идеалами Белый не мог и, видимо, не хотел¹³⁴.

В свое последнее художественное произведение, роман «*Москва*», Белый инкорпорировал не только полученный антропософский опыт, не только историю своих любовных страстей¹³⁵, но и символистское прошлое, правда, весьма специфически (можно даже сказать – издевательски) поданное и осмысленное:

День ото дня – увеличивалось море ночи, раскачивалась неизвестными мраками старая шлюпка, в которой он плыл (и которую он называл своим «*Арго*») за солнцем; а солнце, «*Руно Золотое*», закатывалось неизвестными мраками, чтоб, раскачав его, выбросить (*Москва*. С. 146).

Символистская природа этих горестных размышлений очевидна – они по сути являются переложением стихотворных и прозаических текстов из сборника «*Золото в лазури*» и более всего напоминают речи «старика-аргонавта» из стихотворения «*Золотое Руно*»:

¹³¹ *Почему я стал символистом...* С. 437. Белый цитирует как свои стихотворения («*Золотое Руно*», «*Возврат*», «*Безумец*»), так и стихотворения Блока «*Сторожим у входа в терем...*» (1904), «*Все кричали у круглых столов...*» (1902).

¹³² Собственно, этой задаче и посвящено эссе «*Почему я стал символистом...*». Однако те же мысли Белый высказывал и ранее, в письмах и статьях.

¹³³ *Почему я стал символистом...* С. 430.

¹³⁴ К воспоминаниям об аргонавтическом прошлом и переосмыслению мифа о золотом руно Белый обращается в «*Ветре с Кавказа*», описывая впечатления от Колхиды, полученные во время путешествия в 1927 г. Ср. уже приводившуюся ранее цитату: «*Детский стих, „Аргонавты“ („искатели новых путей“), четверть века назад мной написанный, лозунгом был; был кружок „Аргонавтов“, еще молодых символистов; мы верили, что аргонавты причалят в страну „Золотого Руна“; двадцать лет плыли мы по идейным течениям, вдоль островов, очень многих редакций, нигде не задерживаясь, потому что мы плыли вперед и не верили в тихие пристани; но не приплыли, рассеялись к пристаням; я же – приплыл; мы – приплыли, мой спутник и я, – в страну древнюю, в пламенную Колхиду; руна мы не ищем; „руно“ – знак всего обновленного мира; но странно, в потопной стране, я нашел свой ландшафт. Наш Арго, наш Арго, Готовясь лететь, Золотыми крылами забил» (*Андрей Белый. Ветер с Кавказа: Впечатления*. М.: Федерация; Круг, 1928. С. 238). Или: «*Перегорбленный клин, круто сброшенный с верха приоблачного вблизи нас, еще ниже слетающий к морю, стоит в бездне света, крича своим пламенем древней Колхиды – туда, в шири вод, обращаясь к плескучей ладье, может быть, аргонавтов, качаемой в зыбь:– Руно золотое есмь я! Но ладья, разрезающая воды моря, – без паруса; это – моторная лодка; и в ней – краснофлотцы, наверное» (Там же. С. 136).**

¹³⁵ См. об этом: *Спивак М.* Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 251–289 (глава «„Как сладко с тобою мне быть...“: автобиографический подтекст в романе „Москва“»).

«Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
Закатилось оно —
золотое, старинное счастье —
золотое руно!»
<...>
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»¹³⁶

Однако процитированные аргонавтические строки написаны много позже, чем тексты «Золота в лазури», уже после того, как закончился и аргонавтизм Белого, и русский символизм начала XX века вообще. Этот пронзительный лирический пассаж Белый вставляет в роман «Москва» как внутренний монолог отнюдь не самого симпатичного персонажа – профессора Задопятова, ученого бездарного, официозного и весьма далекого от веяний символизма. По сюжету Задопятов является давним кумиром и любовником жены профессора Коробкина. Аргонавтические трагические предчувствия и высокий символистский пафос овладевают стариком Задопятовым по причинам, вполне анекдотическим – из страха перед гневом собственной жены, заподозрившей измену: «Боялся ее лютой ревности он» (*Москва*. С. 145). Если к этому добавить еще то, что дама, являющаяся одновременно любовницей Задопятова и супругой Коробкина – Василиса Сергеевна Коробкина, – частично «списана» с матери Белого Александры Дмитриевны Бугаевой, то зрелище получается совсем неприглядным.

И тем не менее этих «компрометирующих» и снижающих обстоятельств недостаточно для того, чтобы расценивать аргонавтический монолог горе-любовника как откровенную и однозначную издевку Белого над собственным символистским прошлым.

Задопятов в романе ничтожен, смешон, даже отвратителен, но он не является злодеем. И Белый предоставляет своему герою возможность развития, изменения в лучшую сторону. По ходу действия тональность описания персонажа меняется и Задопятов начинает вызывать у читателя уже не отвращение и насмешку, а все больше – сострадание, жалость и даже уважение. Очеловечивает и облагораживает Задопятова несчастье, случившееся по его же вине с прежде нелюбимой, монструозной женой Анной Павловной: известие об измене мужа привело ее к параличу, потере речи, приковало к креслу, превратив из важной «профессорши» в уродливое, мычащее, истекающее слюной беспомощное тело:

<...> лежала на спинке ее голова <...> в тяжелой улыбке кривел ее рот;
от губы отвисающей – слюни тянулись; блеск углубившихся глаз вырывался из
бреда мясов и мутящихся звуков, которыми оповещала окрестности.

Грустно сказать: стало время ее – развалиньем; занятие – мычаньем
(*Москва*. С. 262).

Задопятов становится преданной, заботливой, самоотверженной сиделкой своей супруги:

Не устраивая вахтпарадов своим убеждениям, над нею проделывал все,
отстранивши сестру милосердия он; убежденно по саду катал; и – обласкивал
мысленно:

- Жenuшка.
- Женка.

¹³⁶ Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 81.

Была же не «женкой», а «женицей», вздутой, лиловой и потною: пала, как в битве (*Москва*. С. 264).

То, что другим кажется «смадным телом», для него – источник любви, жизни и счастья. Он видит теперь жену «духовным» взором:

Мычанью Никита Васильевич не верил: по редким подслухам он знал, что сознание «ее» – изострилось и что – не корова она, а – весьма «*Анна Павловна*» (*Москва*. С. 264).

Новое, «духовное» видение ведет Задопятова к осознанию недостойности прежнего существования, к переосмыслению прежних ценностей – и к перерождению:

<...> куда это каменность делась? Он весь пробыстрел; и – казался мешком, из которого вытек «*душок*», но в котором воспрянул жизненьш <...>.

Над креслом себя изживал не Никитой Васильевичем, а «*Китюшей*», которого верно б она воспитала в «*Никиту*», а не в «*Задопятова*», выставленного во всех книжных лавках России (четыре распукленьких тома: плохая бумага; обложка – серявая); вздувшись томами, он взлопнул; полез из разлопины «*пупс*», отрываясь от жиряков знаменитого пуза, откуда доселе урчал он и тщетно толкался; а вот почитатели – «*пупса*» не знали; и – знать не хотели; ходили к сплошным жирякам: к юбилейным речам; почитатели ждали статьи о Бальзаке от «*нашего достопочтенного старца*»; он – вместо статьи подтирал ее слюни, из лейки левкой поливал иль – возился с хорошеньким «*Итиком*».

«*Итик*» захаживать стал, – белокурый мальчонок: трех лет <...>.

Но – спросим себя:

Неужели Никита Васильевич вместо общения с профессором словесности и переписки с Брандесом и Полем Буайе, предпочел вместе с «*Итиком*» делать на лавочке торт из песочку. Ведь – да (*Москва*. С. 265–266).

Радикальное перерождение Задопятова Белый описывает как впадение в детство. Вопреки напрашивающемуся медицинскому диагнозу автор романа оценивает этот «регресс» как процесс духовного очищения, оздоровления:

Вместе с тем: закипала какая-то новая мысль (может – первая самостоятельная), оттесняя – все прочее: Гольцев, Кареев, Якушкин, Мачтет, Алексей Веселовский, Чупров, Виноградов и Пыпин, – куда все девались? «*Душок*», точно газ оболочки раздряпанной, – вышел; остался – чехол: он болтался – на «*пупсе*». <...>

Ему оставалось прожить лет – пять-шесть – лет под семьдесят: и девятилетним мальчонком окончиться; лучше впасть в детство, чем в жир знаменитости.

Омолодила – любовь (*Москва*. С. 266).

Процесс превращения из «почтенного старца» в «пупса» показан в романе хоть и гротескно, но с исключительным сочувствием и пониманием. Это не курьез, не аномалия, не итог жизни «недостойного» героя Задопятова. Возвращение в детство рассматривается Белым как «рецепт» общечеловеческий:

Так – мы. <...> путь наш протянут – пред нами, несемся в обратную сторону, чтобы, родившись старцами – «*пупсами*», кануть лет эдак под семьдесят: в смерть (*Москва*. С. 267).

Аргонавтический «прорыв» в мироощущении Задопятава может, на наш взгляд, интерпретироваться – если прибегнуть к образу из «Братьев Карамазовых» – как символистская и символическая «луковка», дающая «плохому» герою, искажившему в себе человеческий лик, шанс к его восстановлению. В фабуле «Москвы» заболевшая жена выявляет в герое то лучшее, что в нем было сокрыто и могло развиваться. И здесь принципиально важно, что в сценах, изображающих отношения Задопятава с больной, парализованной и ужасно уродливой женой, содержатся символистские, аргонавтические аллюзии, развиваются темы и образы, заданные в аргонавтическом видении Задопятава.

Например, в той же цветовой гамме, что и аргонавтическое видение Задопятава, для которого «солнце, „Руно Золотое“, закатывалось неизвестными мраками», выдержано описание одеяния прикованной к креслу Анны Павловны:

<...> в крапчатом желтом капоте; прикрытая кружевом черным лежала на спинке ее голова; а тяжелые ноги закрылись клетчатым пледом (*Москва*. С. 262).

Анна Павловна и предстает для Задопятава своего рода «закатывающимся в мрак» «Золотым Руном». Это, конечно, не чистый вариант «золота в лазури», но близкий к нему: золото несколько потускнело – до желтизны, а лазурь, наоборот, сгустилась – до тьмы, до черноты, до траура по уходящей жизни. Это неудивительно, так как и в аргонавтическом видении Задопятава золотой цвет погружен не в лазурь, а во мрак, в ночь, в черноту. Тем не менее любопытно, что напоследок Белый все же добавляет в описание профессорши синий «небесный» штришок – для большего сближения с традиционной «золотолазурной» цветовой гаммой: клетчатый плед, покрывавший «тяжелые ноги», оказывается при ближайшем рассмотрении не просто клетчатым, а – «синеклетчатым»: «Поправил на ней синеклетчатый плед» (*Москва*. С. 265).

Символически, аргонавтически значимыми представляются не только цвета, в которых выдержано описание Анны Павловны, но и настойчиво, даже навязчиво подчеркиваемая форма ее обездвиженного тела – шарообразная: «<...> вразлет парусины глядела колясочка-кресло на ясных колесиках; в кресле из тряпок какие-то дулись шары» (*Москва*. С. 261); «Очень грузно вдавилась в коляску, как шар» (*Москва*. С. 262); «Сопровождали – коляску, в которой лежали „шары“» (*Москва*. С. 267).

Акцентируя шарообразную «вспученность» тела, Белый навязывает два ряда ассоциаций. С одной стороны, это ассоциации низкие, трупные – жена сравнивается с мертвым животным: «Не вставала: лежала коровой» (*Москва*. С. 267); «<...> шаром вздуло ее, точно павшую лошадь; над нею жужукали мухи; в тяжелой улыбке кривел ее рот; от губы отвисающей – слюни тянулись; блеск углубившихся глаз вырывался из бреда мясов и мутящихся звуков, которыми оповещала окрестности» (*Москва*. С. 264).

Но с другой стороны, это, как ни парадоксально, ассоциации солнечные. Шар, называемый «Анною Павловной», как и шар, называемый солнцем, – катится. Это единственная форма перемещения, оставленная героине, – в кресле-коляске «на ясных колесиках» и с помощью Задопятава: «<...> убежденно по саду катал; и – обласкивал мысленно <...>. Катил ее к берегу <...>» (*Москва*. С. 264)¹³⁷.

¹³⁷ Ср. в стихотворении «Возврат» из сборника «Золото в лазури»: «Стоит над миром солнца шар янтарный» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 141). Строки из стихотворения «Возврат» Белый цитировал в эссе «Почему я стал символистом...» (см. выше, в начале подраздела) как доказательство профанации, падения аргонавтической идеи, ведь солнце превратилось из высокого духовного идеала в объект гастрономического вожделения, плотского наслаждения: «<...> Венчая пир, с улыбкой роковою / вокруг излучая трепет светозарный, / мой верный гном несет над головою / на круглом блюде солнца шар янтарный. / <...> / В очах блеснул огонь звериной страсти. / С налитыми, кровавыми челами / разорванные солнечные части / сосут дрожаще-жадными губами. / Иной, окончив солнечное блюдо, / за лишний кус ведет глумливо торги. / На льду огнисто-блещущей грудой / отражена картина диких оргий» (*Стихотворения и поэмы*. Т. 1. С. 141–142).

Катить коляску с вспученным шаром, «называемым „Анною Павловной“», трудно старику и физически, и морально, что усиленно подчеркивается: «С громчайшими дыхами, пот отирая свободной рукою, катал ее в сад: закрипели колесики гравием: – Если бы встала» (*Москва*. С. 264); «<...> пришепывал старый артритик, рукою добойную тяжесть катя, а другой отирая испарину» (*Москва*. С. 265); «Никита ж Васильич с пыхтеньем катил – вверх и вверх свое бремя» (*Москва*. С. 271).

Но несение тяжкого бремени подается как форма добровольного служения – ради жены Задопьятов решительно отказывается и от прежней любовницы, и от науки: «Я, – старый артритик: пора мне исполнить свой долг перед нею: хотя б перед смертью» (*Москва*. С. 262).

Для него это служение становится источником счастья и света, источником самой жизни, к которой он возрождается под благодатным, «солнечным» воздействием шара-жены:

Отер слюни: вкатил ее в тень, сознавая, что кончилось «то» зломученье, что все же живет в новом счастье он, слюни стирал у Аннушки, Аннушку в кресле катая (*Москва*. С. 263).

Если ранний аргонавт Белого, влекомый солнцем, воспарял в небесные выси и шири, то аргонавт Задопьятов воспаряет к вершинам духовным, расширяет горизонты сознания:

<...> в падеже своем в нем совершила восстание к жизни; вознесши седины, катил – под лиловую штору; и – нет: катил в жизнь; лишь де юре катимый предмет, она двигалась силой вещей в расширение сознания, его за собой увлекая (*Москва*. С. 263).

Можно сказать, что «шар, называемый „Анною Павловной“», как и шар солнечный, движется любовью. Ср., например, строку Данте – «Любовь, что движет Солнце и другие звезды», – использованную Вячеславом Ивановым в сборнике «Кормчие звезды» в качестве эпиграфа к стихотворению «Дух». В данном случае, подобно солнцу, Анна Павловна движется любовью старика-аргонанта Задопьятова:

Он любил безнадежной любовью катимый, раздувшийся шар, называемый «Анною Павловной»; в горьких заботах и в хлопотах над сослагательной жизнью катимого шара, над «бы», – стал прекрасен (*Москва*. С. 266).

В дополнение к золотолазурной цветовой гамме, к солнечноподобной шарообразной форме и солнечноподобному перемещению Анны Павловны в пространстве Белый вводит множество мелких «солнечных» деталей, непосредственно указывающих на сродство небесного светила и лежащей в коляске жены.

Солнечная атрибутика присваивается прежде всего глазам парализованной Анны Павловны. Они блестят, светятся, лучатся и тянутся к небесному корреляту:

Он – испуганным пукликом бросился к креслу: склонился и видел: «она» *посмотрела живыми глазами*; он просто не мог видеть глаз, на него обращенных: такая любовь в них светилась:

– Что, Аннушка?

– Бы! <...>

– На солнышко хочешь? (*Москва*. С. 262–263)

Или:

<...> блеск углубившихся глаз вырывался из бреда мясов и мутящихся звуков, которыми оповещала окрестности (*Москва*. С. 262).

Или:

Ее мысли душили, лучая из глаз <...> приподымалась глазом, с которого сняли очко, над своими *мясами* к далекому солнышку (*Москва*. С. 264).

Просвеченность солнцем и протянутость к солнцу оказывается свойственна не только зору, но и, казалось бы, самым «животным» составляющим телесного облика:

<...> из кресла напучились в солнечный блеск – животы (*Москва*. С. 262).

Или:

<...> слюни, блиставшие солнцем, пустив, Задопятава встретила (*Москва*. С. 272).

Примечательно и то, что единственными словами, которые Задопятаву удалось разобрать в нечленораздельном ее «мыке», были слова огненные, солнечные:

Раз раздалось совершенно отчетливо:

– Гырр...

– Что такое?

– Гыры! Догадался: – Гори!

Говорила: – Горит.

А хотела сказать: *все – сгорит* (*Москва*. С. 264).

Безусловно, «шар, называемый „*Анною Павловной*“», – это не тот «солнца шар янтарный», который гордо «стоит над миром», это не то прекрасное «Солнце Любви», которому поклонялись и которое воспевали Вл. Соловьев, Бальмонт, Иванов, Белый-символист... Но все же это именно символистское, аргонавтическое солнце, правда, подвергнувшееся «возрастным», временным и, если угодно, эпохальным изменениям. Это солнце закатное – «закатившееся неизвестными мраками», низвергнувшееся в «море ночи»...

Метафорический образ закатывающегося, низвергающегося, падающего солнца почти буквально реализуется в романном действии:

Никита Васильевич на крутосклоне колясочку выпустил: и – покатила.

Толстое тело пред ним, промычавши, – низринулось: под ноги!

Где-то внизу – приподпрыгнуло, перелетев на пригорок с разлету: над крутью – к реке; миг один: Анна Павловна – бряк под обрыв (может, – так было б лучше!); колясочка передрожав над отвесами, укоренилась в песке, закрепись над рекой с перевешенным телом <...> ринулась в бездну колясочка (*Москва*. С. 271).

Чуть ранее дается и описание реки, над которой зависла колясочка:

<...> здесь коловертными быстриями, заклокотушив, неслоь протечение – внизу, сквозь ольшину, где воды тенели и в прочернь и в празелень; рыба стекалась руном в это место (*Москва*. С. 265).

В обеих цитатах прозрачны аргонавтические вкрапления: «крутосклон» отсылает к небосклону, «коловертные быстри» – к солнцевороту, а рыба, которая «стекалась руном в это место», – к руно золотому...

В общем, – бездна верхняя и нижняя, небо вверху и небо внизу... И зависший над бездной, готовый низринуться, «шар, называемый „*Анною Павловной*“» – в дополнение к этой гротескно-символистской картине.

Для повествователя, выступающего здесь носителем «здорового смысла», летальный исход («бряк под обрыв») рассматривается как возможный и даже вполне приемлемый выход – «может, – так было б лучше!». Задопятов же

засеменил, рот в испуге открыв и себе на бегу помогая короткими ручками. <...> Старый пузан протаращился взором в пространство: орал благим матом он:

– Аннушка!

– Боже! (*Москва. С. 271*)

Реакция Задопятова вполне аргонавтическая: он бежит за колясочкой, как старик-аргонавт за солнцем. И получает заслуженную «солнечную» награду за любовь и преданность:

Анна же Павловна, свесясь в обрыв головою и слюни, блиставшие солнцем, пустив, Задопятова встретила – взглядом и мыком без слов:

– Бы! (*Москва. С. 272*)

В этом эпизоде романа обнаруживается не только «золотолазурная» символика, но и типичная для позднего Белого контаминация «знаков» символизма со «знаками» антропософского присутствия. К последним относится, например, указание на «расширение сознания» героя, спровоцированное Анной Павловной: «<...> она двигалась силой вещей в расширение сознания, его за собой увлекая» (*Москва. С. 263*).

Этого же эффекта – расширения сознания – упорно добивался и сам Белый, проходя под руководством Штейнера школу эзотерического ученичества.

Антропософски маркировано и возвращение Задопятова назад, в детство. Аналогичный процесс культивирует в себе автор «Котика Летаева», о чем сообщает в предисловии к повести:

<...> самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство; я с разорванным мозгом смотрю, как дымятся мне клубы событий, как бегут они вспять. <...> передо мной – первое сознание детства; и мы – обнимаемся:

– «Здравствуй ты, странное!» (*КЛ. С. 24–26*)

И наконец, к антропософским категориям относится, на наш взгляд, результат духовной эволюции Задопятова – «воспрянувший» в «почтенном старце» «жизненьши», «пупс». В антропософской прозе Белого аналогом «пупса» является «младенец», которого писатель упорно и любовно в себе «рождает» и взращивает. Этот внутренний «младенец» как раз и служит для Белого-антропософа знаком рождения в нем нового, духовного сознания, символом «большого „Я“»: «Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза и сломало все – до первой вспышки сознания» (*КЛ. С. 26*). Ту же функцию выполняет и «пупс» Задопятова, точнее – в Задопятове.

<...> в мешке, называвшемся лет шестьдесят «Задопятовым», связан был маленький очаровательный «пупс», вылезавший теперь, чтоб бежать в «детский сад», Задопятов был – зобом на теле.

Кто мог это думать? <...>

Она!

Она – знала; она – не была; или – проще: от слова «была» оставалась одна половина; а именно: бы.

Сослагательное наклонение (*Москва. С. 265–266*).

То, что в сюжетной линии «Задопятов – Анна Павловна» в сниженном и трансформированном виде реализован сюжет аргонавтического мифа, представляется очевидным. Можно сказать, что Белый-романист дает прямые отсылки к поэтическим образам из сборника «Золото в лазури». Менее очевидной, но все же заслуживающей упоминания кажется корре-

ляция между заключенной в темницу плоти, находящейся на грани жизни и смерти и похожей на труп животного Анны Павловны («<...> шаром вздуло ее, точно павшую лошадь; над нею жужулкали мухи») и – загадочной «Анны» из «Симфонии (2-й, драматической)», совершенно бестелесной, бесплотной, уже перешедшей в иной, духовный мир героини. Впрочем, и героиней «симфоническую» Анну назвать трудно, она не действует, но трижды появляется на кладбище Новодевичьего монастыря (которое у Белого – место упокоения тел и грядущего Воскресения) в виде значимой могильной надписи – как лейтмотив, как тема в вариациях:

Роса пала на часовню серого камня, где были высечены слова: «Мир тебе, Анна, супруга моя».

И снова:

Старинная часовня из серого камня вырисовывалась среди могил темным очертанием, и уже роса покрывала каменные слова: «Мир тебе, Анна, супруга моя!»...

И наконец, последний раз:

Ветер шумел металлическими венками, да часы медленно отбивали время. <...>

Роса пала на часовню серого камня; там были высечены слова: «Мир тебе, Анна, супруга моя!»¹³⁸

Последний пассаж – ударный, им заканчивается «Симфония». При этом не раскрывается, чья эта окутанная атмосферой любви могила, остается лишь догадываться, кем были Анна и ее супруг в жизни. С некоторой долей риска, но все же, как кажется, можно предположить, что Белый, повествуя в романе «Москва» о старике-аргонавте Задопятове и его умирающей, но солнечной супруге Анне Павловне (для него – «Анны», «Аннушки»), помнил о загадочном финале своей «Симфонии», проникнутой духом аргонавтизма, и косвенно отсылал к нему читателя.

¹³⁸ *Симфонии*. С. 143, 144, 193.

2. «СОЛНЕЧНЫЙ ГРАД» АНДРЕЯ БЕЛОГО С КАМПАНЕЛЛОЙ И БЕЗ КАМПАНЕЛЛЫ

2.1. «У меня – лозунг свой»: между Верой Джонстон и Максимом Ковалевским

<...> так близко к нам Солнце, что, собственно говоря, мы на Солнце...
<...> вот Солнечный град Кампанеллы спустился, вот мы – в граде Солнца!
По слову мечтателя вступим мы в Солнечный Град. Его Царствию да не будет
конца! —

так пафосно завершается эссе Андрея Белого «Утопия», опубликованное в 1921 году под псевдонимом *Alter ego* в журнале «Записки мечтателей»¹³⁹. Это, пожалуй, самое выразительное и концептуальное высказывание Белого, связанное с именем Томмазо Кампанеллы (1568–1639), автора знаменитого утопического сочинения «*Civitas solis*» (1602; опубликовано в 1623 году).

В устных выступлениях, черновиках и печатных работах Белого имя Кампанеллы возникает только с 1918 года¹⁴⁰. Вместе с тем образ Солнечного града без упоминания Кампанеллы появляется гораздо раньше, еще в 1900-е, и проходит через все его творчество¹⁴¹.

Например, в симфонии «Кубок метелей» «белый снеговой челн» уплывает «в солнечный град вдоль снеговых волн»¹⁴². Москва эпохи аргонавтических чаяний, по позднейшему признанию писателя, видится ему «городом Солнца»¹⁴³. В статье «Театр и современная драма» (1907) он провозглашает: «Солнечный град новой жизни – *Civitas solis*: вот колоссальный, живой символ»¹⁴⁴.

Активно используя солнечную образность вообще и словосочетание «Солнечный град» в частности¹⁴⁵, Белый-символист, однако, имя автора «*Civitas solis*» нигде не называет. Более того, между мистическим Солнечным градом Белого и коммунистическим *Civitas solis* Кампанеллы очень мало общего: Белый-аргонавт, в отличие от Кампанеллы, решительно не интересуется ни общественным устройством, ни формой правления, ни хозяйственным укладом жизни. Как кажется, «Солнечный град» Андрея Белого с «*Civitas solis*» Кампанеллы роднит лишь общее название. Но и с ним серьезная проблема. Ведь в первом русском издании 1906

¹³⁹ <Андрей Белый>. Утопия // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 144 (под псевдонимом *Alter ego*). См. также в кн.: Андрей Белый. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916–1927 гг. / Сост., подгот. текста, вступит. статья Е. В. Глухой, Д. О. Торшилова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 939–945 (ЛН. Т. 111); *Несобранное*. Кн. 2. С. 367–372 и прим. 923–925.

¹⁴⁰ См.: Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л.: Наука, 1980. С. 29–79; Глухова Е. В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / Отв. ред. А. Л. Топорков. М.: Индрик, 2015. С. 146–170.

¹⁴¹ См.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170; Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы; Глухова Е. В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода; Серезина С. А. Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. Вып. 3 (47). Иваново, 2015. С. 115–129.

¹⁴² *Симфонии*. С. 408.

¹⁴³ *Почему я стал символистом...* С. 437.

¹⁴⁴ Андрей Белый. Театр и современная драма // Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 279. Статья вошла в сборник «Арабески» (М.: Мусaget, 1911) – см. переиздание: *Арабески. Луг зеленый*. С. 31.

¹⁴⁵ Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». С. 137–170; Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 90–309.

года «Civitas solis» переведено А. Г. Генкелем как «Государство Солнца»¹⁴⁶. Так Белый свою утопическую мечту не называл ни разу, ни в период аргонавтизма, ни после.

Тогда откуда же пришел к Белому «живой символ» «новой жизни», его Солнечный град?

Нам представляется, что ответ на этот вопрос находится в статье известного социолога, юриста, либерального общественного деятеля Максима Максимовича Ковалевского (1851–1916) «Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла», опубликованной в журнале «Вопросы философии и психологии» в 1896 году¹⁴⁷. Это одна из первых фундаментальных работ о Кампанелле на русском языке. И именно в ней «Civitas solis» переводится не как «Государство Солнца», даже не как «Город Солнца», а как «Солнечный град».

Знакомство Белого с этой работой М. М. Ковалевского несомненно.

Во-первых, журнал «Вопросы философии и психологии» был в семейной библиотеке Бугаевых, и с его освоения началось выработка Белым самостоятельного мировоззрения. Он так вспоминал свое «отроческое» времяпрепровождение:

Весенний денек; перелетают от крыши соседнего дома из рваных туманов вороны: на крышу соседнего дома <...>; я – начитанный отрок, ведущий дневник, застаю в кабинете отца втихомолку читающим книги – себя: над «Вопросами Философии» я. Перевод Веры Джонстон «Отрывки из Упанишад». Начинаю читать (ЗЧ. С. 449).

Интерес к этому первому в России философскому журналу пробудился у Белого в 1896 году, когда ему было 16 лет:

<...> уже тайком от папы забираюсь к нему в кабинет и читаю доступные моему пониманию философские книги, «Вопросы философии и психологии»; начинают интересовать проблемы гипнотизма, спиритизма и оккультизма; производят потрясающее впечатление «Отрывки из Упанишад» и «Тао» Лаодзы <...> (МБ. С. 41).

Этот интерес сохранялся на протяжении многих лет, что отмечено и в «Материале к биографии», и в «Ракурсе к дневнику». Так, в записи за 1899 год Белый указывает, что читает «жадно „Вопросы философии и психологии“ (Грота, Лопатина, Соловьева, Трубецкого и др.)» (РД. С. 329). В записи за 1900-й – что начинает «упорно штудировать ряд статей в „Вопросах философии и психологии“ (между прочим статьи С. Н. Трубецкого „О конкретном идеализме“» (МБ. С. 56). В 1903-м – что вновь «усиленно читает „Вопросы Философии и Психологии“» (МБ. С. 95), а в 1904 году – что опять «старательнейше делает пробег по старым номерам „Вопросов философии и психологии“, перечитывая напечатанные там статьи по психологии <...>» (РД. С. 350).

Во-вторых, номер «Вопросов философии и психологии» со статьей Максима Ковалевского (№ 31) Белый никак не мог пропустить. Ведь именно здесь были напечатаны те материалы, которыми он был увлечен. Это и упомянутая в записи за 1900 год работа С. Н. Трубецкого «Основания идеализма»¹⁴⁸. Это и «Отрывки из Упанишад» в переводе Веры Джонстон¹⁴⁹, с которыми Белый познакомился в 1896-м и которые вспоминал как определившие его будущий путь:

¹⁴⁶ Кампанелла Т. Государство Солнца (Civitas solis) / Пер. с латинского с биографическим очерком, примечаниями и дополнениями А. Г. Генкеля. СПб.: Издание журнала «Всемирный вестник», 1906.

¹⁴⁷ Ковалевский М. М. Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла // Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 31 (1). С. 131–168.

¹⁴⁸ Трубецкой С. Н. Основания идеализма // Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 31 (1). С. 72–106 (продолжение работы печаталось в №№ 32–35).

¹⁴⁹ Джонстон В. Отрывки из Упанишад // Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 31 (1). С. 1–34.

<...> не книгами определяются вкусы – событием: «Упанишадами», разорвавшими стены; нашел зерно жизни, развил пелену воспитанья <...> «Упанишады» наполнили душу, как чашу, теплом. Устремление более поздних годов родилось в миге чтения <...> (ЗЧ. С. 454).

И наконец, в-третьих: трудно представить, что Белый не заметил статью Ковалевского, так как ее автора он хорошо знал с детства. Ковалевский был многолетним другом его отца, шафером матери на свадьбе его родителей, частым гостем бугаевского дома.

Сколько слов о добром и вечном сыпалось вокруг меня; сеялись семена; я ими был засыпан. Среди кого я рос? У кого сидел на коленях? У Максима Ковалевского: сидел, и поражался мягкостью его живота <...>, —

вспоминал Белый (НРДС. С. 41). С едкой иронией вспоминал он впоследствии, как «ребенком прислушивался к словам Ковалевского» (НВ. С. 11), приходившего «во фраке, неся шапо-клак (не Евангелие), чтобы провозгласить – „Кон-сти-ту-ци-я!“» (НРДС. С. 106). Через него, писал Белый, «основы конституционного строя и позитивистического мировоззрения восприняты были мной <...>. Я всосал это все в себя еще с карачек: на то „мы“ – профессорский круг, чтоб младенцы у „нас“ не так ползали, как у всех прочих, а конституционно и позитивистически» (НРДС. С. 107).

Именно так, «конституционно и позитивистически», была написана и статья М. М. Ковалевского «Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла». В центре внимания социолога был сложившийся на закате Ренессанса «идеал светского государства, ставящего себе целью не подготовку христианских душ к вечной обители, а земное благосостояние народных масс» и открывающего «путь торжеству народных интересов»¹⁵⁰. Ковалевский подробно сопоставил воззрения Джованни Ботеро (ок. 1544 – 1617) – итальянского мыслителя, политического писателя («Государственное благо», 1589; «Универсальные реляции», 1593–1594), предвестника «описательной социологии»¹⁵¹ – и Кампанеллы.

Если основная забота Ботеро направлена на эффективное соблюдение «государственного блага», то учение Кампанеллы, как отмечалось в статье, было призвано «революционировать в будущем весь строй социальной и политической нравственности и выдвинуть вперед новый идеал – совершенного равенства материальных благ и господства общественной правды»¹⁵². В понимании либерала Ковалевского «„Солнечный град“ <...> не фантазия, ставящая себе целью аллегорическое изображение царства разума, и не образец идеального, неосуществимого в мире государства, а мотивированная конституция, написанная будущим правителем небольшой республики горцев, в которой слабое развитие мануфактур и торговли и преобладание земледельческих интересов воспрепятствовали росту капитализма, где нет поэтому серьезных социальных контрастов, бедности и богатства, и внутренний мир нарушается чаще родовыми усобицами и фискальным гнетом, чем столкновениями труда и капитала»¹⁵³.

Однако сама проблематика статьи Ковалевского едва ли могла заинтересовать Белого. В поздних мемуарах он признавался, что социализм тогда виделся ему «до крайности упрощенным», и винил в том профессорскую среду:

<...> он <социализм> мне подан в сплетении с либеральными заскоками Ковалевских, которым цену я знаю; в то время и либералы, и консерваторы

¹⁵⁰ Ковалевский М. М. Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла. С. 131.

¹⁵¹ Там же. С. 134.

¹⁵² Там же. С. 143.

¹⁵³ Там же. С. 155.

заслоняют от меня политический горизонт; от рабочего и крестьянского движения я отрезан бытом, незнанием фактов и неимением времени изучить то, что мне кажется лишь малым участком культуры <...> (НВ. С. 451–452).

Несмотря на очевидную несправедливость и советскую ангажированность, это высказывание Белого в основе своей верно. Политические и социологические идеи не могли удовлетворить юношу, который мечтал о теургическом преображении мира, а не о рецептах достижения общественного блага. Думается, что Белый прельстился не идеями Кампанеллы в пересказе Ковалевского, а лишь заглавием утопического трактата – «Солнечный град». Оно коррелировало с образами «невидимого града Китежа», «града небесного Иерусалима» и, главное, совершенно органически встраивалось в аргонавтическую утопию, построенную на культе солнца.

Любопытно, что идея заимствовать у Кампанеллы название трактата могла быть подсказана Белому самим Ковалевским. Социолог полемизировал с попытками ряда ученых «связать учение Кампанеллы с порядками древних инков, сделавшихся известными в Европе благодаря завоеваниям Пизарро»¹⁵⁴, и увидеть в *Civitas solis* черты Куско – главного города империи инков, в центре которого так же стоял Храм Солнца. Ковалевский был решительным противником этой гипотезы, но допускал возможность заимствования Кампанеллой эффективного названия из «распространенных в Италии описаний Нового Света»¹⁵⁵.

Белому подобная практика заимствования тоже была не чужда. В работе «Почему я стал символистом...» писатель свидетельствует (если, конечно, верить Белому), что аналогичным образом в его лексикон в это же время пришли слова «символ» и «символизм»:

<...> мне открыт выбор слов нового словаря: словаря искусств; и между прочим: мне попадает слово символ, как знак соединения «этого» и «того» в третье их, вскрытое в «само» моего самосознающего «Я»; слова «символ» и «символизм» я механически заимствую от французских символистов, не имея никакого представления о их лозунгах; мне до них и нет дела; у меня – лозунг свой <...>¹⁵⁶.

По-видимому, с «Солнечным градом» Белый поступил так же, взяв понравившийся образ, но наполнив его содержанием, совершенно не связанным с социальной утопией Кампанеллы.

Источников солнечной образности Белого-«аргонавта» слишком много, чтобы здесь все их подробно анализировать: это и литература, и философия, и мифология (Бальмонт, Ибсен, Соловьев, Ницше и многие другие). Однако на один из возможных источников все же хочется указать – прежде всего потому, что обнаружить его Белый мог в том же № 31 журнала «Вопросы философии и психологии», в котором нашел «Солнечный град». В упоминавшихся «Отрывках из Упанишад» в переводе Джонстон говорится:

Солнце – жизнь, Месяц – тело. Все имеющее форму есть тело, все бесформенное – жизнь. Ибо форма есть тело... <...> Итак, полагающие благочестие в омовениях и жертвах наследуют мир месяца. Воистину они снова вернутся в земной мир... Но <...> служением Вечному и знанием, ища Сущности, другие наследуют Солнце. Ибо оно есть отечество жизни, бессмертный, бесстрашный и выпренный путь. Оттуда они не возвращаются больше в этот мир. Оно есть окончательная цель¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Ковалевский М. М. Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. С. 145.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Почему я стал символистом... С. 428.

¹⁵⁷ Джонстон В. Отрывки из Упанишад. С. 16.

В этих положениях в концентрированном виде уже содержится ядро аргонавтической утопии Андрея Белого. Будущий писатель мог соединить идею Упанишад о том, что Солнце – это родина («отечество»), «бессмертный, бесстрашный и выпренный путь» и «окончательная цель», с заглавием трактата Кампанеллы, столь удачно и поэтически переведенным на русский язык Максимом Ковалевским, то есть – с образом утопического Солнечного града.

2.2. «Остров Цитеры» или «*Civitas solis*»: между *Ватто* и *Кампанеллой*

«Солнечный град» оказался подходящим символом не только для Белого-«аргонавта», но и для Белого-антропософа. Изменившиеся под влиянием лекций Р. Штейнера и занятий оккультной практикой представления о природе человека и мира лишь обогатили содержание образа¹⁵⁸. Вернувшись в 1916 году из Дорнаха в Москву, Белый ощутил себя миссионером, призванным открыть людям глаза на причины мировой войны и мирового кризиса, а также доказать, что спасение человечества – в «духовной науке» антропософии. Она, согласно Белому, будет способствовать расширению сознания и приблизит чаемый Солнечный град, опустит его «в сердце».

Собственно, об этом и эссе «Утопия», где Белый рассказывает об антропософской космогонии и своем «фантазийном» видении природы человека:

<...> тела силовые (эфирные) – стебли *цветов* (тел физических), соединяющие нас при помощи корня с родимую почву солнца; так видимое нами физически солнце есть, так сказать, ваза с цветами; иль – проще: светило дневное – есть символ лишь пересечения многих стеблей (тел эфирных) в связавшем их корне; светило дневное и есть символ корня; мы в корне – солнчане. Что делает корень? Он черпает влагу; и далее поднимается влага в сосудах стебля – до цветка; так в астральное тело, в наш корень телесный, вбирается капелька влаги – души, поднимаясь стеблем – иль мощною линией ритма эфирного тела – в цветочек; в материю; в теле, в строении тела, отображен рост растения; голова, корень тела, струит влагу мысли по стеблю (по стану) к цветам; лепестки – наши ноги.

Мы думаем, будто свободно мы ходим ногами; но это иллюзия; носит нас ветер духовности; на огромных стеблях раскачались мы; у марсианина тело – «растение» с более выросшим стеблем стихийности; у венерянина тело – с коротким сравнительно стеблем, и оттого «цветы» этих стеблей (тела минеральные их) не встречаются; «марсианин» качается выше; а «венерянин» качается ниже.

И корень – астральное тело – прокол в мир душевный; душа – это влага, струимая стеблем к цветам; но та влага – осадки развеванной атмосферы вокруг, пролитые дождем; и потом – испарение снова листьями растения; душа в нас живет лишь «момент», и – ничтожной частицею; вся она, наша душа, существует вне нас.

Что есть смерть? Упадение семени. Но – куда? На родимую почву под знаком; и – зарывается в почву; так падает семя – плод жизни – из чашечки (тела) под стебель – в астральное тело: астральное тело само есть «поверхность свеченья» души; в отхожденьи на родину пересекаем мы сферу

¹⁵⁸ См.: Глухова Е. В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода; Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 168–179.

луны, пересекаем мы сферы Меркурия, сферы Венеры; и – падаем в Солнце – сквозь солнце.

Из семени прорастает впоследствии стебель; на стебле опять раскрывается чашечка: перевоплощение – закон.

Наше тело реальный цветок жизни солнца; цветочек растения – отражение в зеркале солнечной силы стихии; цветы – это символы ритмов стихийного тела, которое в нас¹⁵⁹.

Завершающая эти построения апелляция к Кампанелле в последнем абзаце выглядит, на первый взгляд, немотивированно, ведь имя автора «Civitas solis» ранее в эссе не упоминалось, да и сходство между астральной утопией Белого и государством Кампанеллы найти не просто.

Хранящийся в РГАЛИ автограф «Утопии» позволяет прояснить замысел произведения и его эволюцию. Оказывается, что посвященный Кампанелле заключительный абзац (он приведен в начале раздела) первоначально не планировался и что отсылку к Кампанелле Белый хотел добавить одновременно с отсылкой к... Антуану Ватто.

Основная часть автографа – от заголовка до возгласа «Осуществится „фантазия“»¹⁶⁰ – написана черными чернилами практически без помарок (похоже, что этот текст был переписан начисто с какого-то другого, неизвестного нам черновика). Однако поверх чернильных записей идет достаточно плотный слой карандашной правки, очевидно – позднейшего происхождения. Карандашные вставки и зачеркивания носят преимущественно стилистический характер: Белый заменяет слова синонимического ряда, выбирая наиболее выразительные, корректирует синтаксис, делая предложения более сжатыми и интонационно насыщенными.

Принципиальны в позднейшей правке два добавления: в начале и в конце текста.

Первое добавление не вошло в окончательный текст эссе и не было опубликовано в «Записках мечтателей». Это небольшое (страница карандашного текста) «Вступление к „Утопиям“», в котором Белый рассуждает о том, кто такие мечтатели (тема была поднята им ранее в программной статье, открывающей первый номер журнала, а здесь развита), объясняет (весьма экстравагантно), почему подписал «Утопию» псевдонимом Alter ego, и сравнивает мечты о будущем с «Отплытием на остров Цитеру» – знаменитой картиной Антуана Ватто (1684–1721) «L' Embarquement pour Cythère» («Le Pèlerinage à l' île de Cythère»; 1717)¹⁶¹. По непонятным причинам «Вступление к „Утопиям“» откололось от эссе и попало в другую архивную папку¹⁶².

Приведем это «Вступление» полностью.

¹⁵⁹ Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 143.

¹⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 1–13.

¹⁶¹ Существовавшая в двух вариантах (см.: Якимович А. Антуан Ватто и французское эпикурейство // Собрание: Искусство и культура. 2008. № 2 (17). С. 36–39), эта картина по-разному именовалась и трактовалась почитателями и исследователями творчества Ватто, и в соответствии с этим по-разному переводилось на русский язык ее название: как путешествие или паломничество, как отплытие к острову Цитеры/Киферы, на остров Цитеру/Киферу, или как высадка на него, или даже как с него отплытие. Белый в «Истории становления самосознающей души» пишет об «отчаливании в страну „Цитеры“» (ИССД. Кн. 2. С. 56), что наиболее точно выражает его понимание изображенного. Мы остановились на «Отплытии...» вслед за Г. Ивановым, А. Бенуа и Н. Пуниным. См.: Иванов Г. Отплытие на о. Цитеру. Поэзы. Книга первая. СПб.: Ego, 1912; Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т. 4. СПб.: Шиповник, <1915–1916>. С. 282, 284, 287 (раздел «Французская живопись с XVI по XVIII век», глава XIV «Жан Антуан Ватто»); История западно-европейского искусства. III–XX вв. Краткий курс / Под ред. проф. Н. Н. Пунина. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 344.

¹⁶² РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 6.

Записки «Мечтателя»

Вступление к «Утопиям»

Как известно, мечты порождают в морях целый остров [зачеркнуто: в волнах океана таинственный остров¹⁶³] – Цитеру, где новая жизнь восстает населением, там – города, как и здесь; там – мечтатели; даже, как кажется, там издаются «Записки мечтателей»; я – Мечтатель «Записок», я – плод порожденья писателей из «Записок мечтателей», их – *alter ego*: не думайте, будто я – псевдоним одного из «писателей», существовавших доселе; и я – не гомункул; я – есмь: проживаю, как вы, в Петрограде, на Кирочной, в доме таком-то: спросите *Егорова*¹⁶⁴. Нет, не думайте, что и Его=ровь – Его=Орь=овь (не – Дух времени, и не «Я» его); просто Егоров Я; псевдоним выбираю себе – *Alter ego*; [зачеркнуто: но я возник в 1919] действительно: я возник в январе – из «Цитеры», из мысли «мечтателей», замышлявших «Записки»; и вот осадился – на Кирочной; ныне служу, как и все; а в свободное время пишу. Мне нет места нигде: я надеюсь – «Редакция» не отвергнет меня.
Егоров (Alter ego).

Второе карандашное добавление в текст публикации вошло. Это и есть те заключительные строки эссе, в которых упоминается Кампанелла как автор утопического сочинения о Городе Солнца:

Осуществится «фантазия»¹⁶⁵. Я, утверждая ее, порождаю Коперника будущей эры, которого миссия – доказать, что так близко к нам Солнце, что, собственно говоря, мы на Солнце, что, собственно говоря, непонятно, как мы не сгорели досель; тут мы вспыхнем; и в миг сгорания вскрикнет мечтатель: вот Солнечный град Кампанеллы спустился, вот мы – в граде Солнца!

По слову мечтателя вступим мы в Солнечный Град.

Его Царствию да не будет конца!¹⁶⁶

Автограф «Утопии» не датирован, но в «Ракурсе к дневнику» (РД. С. 451) Белый отмечает, что пишет «статью <...> для „Записок Мечтателей“ под псевдонимом „Alter Ego“» в апреле 1919-го. Хотя принято датировать создание этого эссе 1920-м, но и запись в «Ракурсе к дневнику» ошибкой не является. Скорее всего, основной (чернильный) текст «Утопии» был создан в апреле 1919-го. А через год Белый внес карандашом стилистическую правку, дописал вступление про Вагто и заключительный абзац про Кампанеллу. Таким образом, он, видимо, решил вставить свою антропософскую утопию в историко-культурный контекст, «окаймить» ее знаковыми утопиями прошлого. А к утопиям прошлого он относил не только «*Civitas solis*» Кампанеллы, но и «*L' Embarquement pour Cythère*» французского художника.

¹⁶³ Воспроизводим здесь лишь те зачеркивания, которые кажутся существенными для данной темы. Курсивом переданы подчеркивания в автографе.

¹⁶⁴ Егорова – девичья фамилия матери Андрея Белого.

¹⁶⁵ Последняя фраза, написанная чернилами. Далее – карандашом.

¹⁶⁶ Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 144.



А. Ватто. Отплытие на остров Цитеру. 1717. Лувр (Париж)



А. Ватто. Отплытие на остров Цитеру. 1718. Шарлоттенбург (Берлин)

Белый обратил внимание на Ватто еще в 1906 году, в Париже, где в Лувре увидел картину «L' Embarquement pour Cythère»¹⁶⁷. Тогда, вспоминал он, «Мане и Моне своей краской

¹⁶⁷ Строго говоря, название луврской картины – «Le Pèlerinage à l' île de Cythère». Ее второй авторский вариант – «L' Embarquement pour Cythère» (ок. 1718) – находится в Берлине, во дворце Шарлоттенбург.

связались – с Ватто» (*МДР*. С. 135). Доминирующую цветовую гамму художника (голубую или темно-зеленую) и его близость к поэзии Верлена, положенной на музыку Габриелем Форэ, обсуждал с Белым Петр д' Альгейм в «Доме Песни»:

«И – главное: упомяните Гонкуров, – бросал он <...> Непременно их с Верленом сплетите: он близок Ватто, потому что Мари¹⁶⁸ вам споет Габриэля Форэ: текст Верлена... <...>. Кстати, помните, что тон Ватто – голубой». Я же думал, что – темно-зеленый (*НВ*. С. 435).

Или:

А указания сыпались градом: при встречах с д' Альгеймом <...> прихватите Верлена, связавши с Ватто его; помните, что Ватто – голубой <...>; Ватто ощущал, например, я зеленым, темнозеленым, – не голубым; получал же почти приказы: считайте Ватто голубым¹⁶⁹.

В статье «Песнь жизни», вошедшей в сборник «Арабески» (1911)¹⁷⁰, Белый сближает Ватто еще и с Бердслеем: «Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто»¹⁷¹. Развивая темы, поднятые ранее в беседах с д' Альгеймом, писатель упорно подчеркивает визионерский характер творчества Ватто и его актуальность для духовных исканий современности:

По-новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в «*Harlequin jaloux*»: но когда в «*Embarquement pour Cythère*» убегают песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности только одну видим грезу, как, например, в «*Les Plaisirs du bal*». И жизнь здесь – песня без слов, как были песнями без слов – «*Romances sans paroles*» Верлена. Тут Верлен, положенный на музыку Форэ, напоминает бледно-голубого Ватто¹⁷².

Трактовка художественного мира Ватто, данная в статье «Песнь жизни», фактически идентична той, что представлена во «Вступлении к „Утопиям“». В обоих текстах стремление к острову Цитеры воспринимается Белым как тоска по «стране мечты», утопии:

<...> все времена и все пространства – превратились в ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури: страна, где небо и земля – одно, и пока создавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто «*Embarquement pour Cythère*» стала девизом творчества, и XVII век в утопиях ожил опять. Этот неосознанный еще трепет есть сознание окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты¹⁷³.

Эта мысль, оказавшаяся для Белого крайне важной, получает развитие в «Истории становления самосознающей души» (1926–1931), где писатель доказывает, что «растущим томлением по стране „Утопии“ смягчается вторая половина 18 столетия» и что в движении «от Вольтера к Шатобриану, к Ватто» отражается «тяга эпохи, тяга к оздоровлению всех зара-

¹⁶⁸ М. А. Оленина-д' Альгейм.

¹⁶⁹ *НВ*. Берлинская редакция. С. 432–433.

¹⁷⁰ Статья написана по материалам лекции, с которой Белый выступал в ноябре 1908 г.

¹⁷¹ *Арабески*. Луг зеленый. С. 45.

¹⁷² *Арабески*. Луг зеленый. С. 45. Правильно: «*Romances sans paroles*».

¹⁷³ Там же.

женных ариманической болезнью века». Это, по утверждению Белого, «знак того, что работа импульса, переваливая через рассуждающую душу силами музыки, начинает приближаться к душе ощущающей для работы самосознающего „Я“»¹⁷⁴:

А оазы, расцветающие по-новому участки культуры второй половины 18 столетия, ее меняющие по-новому и делающие ее предвестницей начинающегося романтизма, – дух музыки, извлекающий «*утопию*» и налет «*мифа*» на самой чувственности; это – тот вздох «*сентиментализма*», который в черство-чувственных душах 18-го столетия, в душах, искаженных ариманизацией двух с половиной столетий вызывал томление по «*сказке*», по отчаливанию в страну «*Цитеры*», томление, переданное на рубеже двух столетий Вагто; <...> все эти путешествия герцогинь и княгинь из Парижа и Петрограда под «*кущи*» Фонтенбло, Трианона или Царского – есть тяга к *оазам*, к растительности, пока еще искусственно разводимой, вокруг вновь образованного озера излитой в душу музыки; музыка это – импульсом чрезвычайно оживляемая самосознающая душа, движимая через пустыни души рассуждающей к пределам души ощущающей, души мифов и сказок¹⁷⁵.

При такой интерпретации Вагто упоминание о таинственном острове Цитеры во «Вступлении к „Утопии“» вполне логично: ведь материал предназначался для журнала «Записки мечтателей» и был написан от лица одного из мечтателей. Как «фантазия» мечтателя представлена Белым та утопия, которая следует за текстом «Вступления». Логично это и для Белого-мистика, рассматривающего творчество Вагто как важный этап стадийного развития импульса самосознающего «Я», ведущего человечество через романтизм и символизм к духовному прозрению в антропософии или от души рассуждающей к душе ощущающей – и далее к душе самосознающей. По мысли Белого, мечты об «отчаливании» к острову Цитеры пресуществляются в мечты о Солнечном граде, представленном в «Утопии» Белого в специфически антропософской интерпретации.

Появление отсылки к «*Civitas solis*» Кампанеллы в финале «Утопии» во многом объяснимо политической конъюнктурой. Как известно, В. И. Ленин в хрестоматийной статье «Три источника и три составных части марксизма» (1913) указал на то, что «первоначальный социализм был *утопическим* социализмом»¹⁷⁶. Вместе с утопическими социалистами и Кампанелла оказался в числе авторов, идеологически близких новой власти. В 1918 году Петроградским советом рабочих и красноармейских депутатов переиздается «*Civitas solis*» (в старом переводе А. Г. Генкеля и с тем же названием – «Государство Солнца»¹⁷⁷), а в следующем – биография Кампанеллы, написанная авторитетным французским социалистом Полем Лафаргом¹⁷⁸.

Имя Кампанеллы было выбито на «Памятнике-обелиске выдающимся мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся» (наряду с именами Маркса, Энгельса и других «избранных» – всего 19 фамилий), открытом в московском Александровском саду к годовщине Октябрьской революции в соответствии с ленинским планом монументальной пропаганды. Да и вообще, по воспоминаниям А. В. Луначарского, именно описанные в «*Civitas solis*»

¹⁷⁴ ИССД. Кн. 2. С. 57.

¹⁷⁵ Там же. С. 56.

¹⁷⁶ Ленин В. И. Три источника, три составных части марксизма // Ленин В. И. Полное собрание сочинений: В 55 т. 5-е изд. Т. 23. М.: Политиздат, 1973. С. 46.

¹⁷⁷ Кампанелла Т. Государство Солнца (*Civitas solis*) / Пер. с латинского с биографическим очерком, примечаниями и дополнениями А. Г. Генкеля. СПб.: Издание Петроградского Совета Рабочих и Красноармейских Депутатов, 1918.

¹⁷⁸ Лафарг П. Кампанелла: Страница истории социализма. Пг.: Издание Петроградского Совета Рабочих и Красноармейских Депутатов, 1919 (на обложке 1920). Первое издание: Лафарг П. Фома Кампанелла. СПб., 1899.

наглядные методы воспитания граждан вдохновили Ленина весной 1918-го на создание этого плана:

Анатолий Васильевич, – сказал мне Ленин, – <...> Давно уже передо мною носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство – словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же. <...> Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой. <...> Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла. Вот почему я говорю, главным образом, о скульпторах и поэтах. <...> Пока мы должны все делать скромно. <...> Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры¹⁷⁹.

Видимо, только после революции Белый впервые прочел (или внимательно перечел?) «Государство Солнца» и познакомился с биографией автора¹⁸⁰. Тогда и произошла встреча Солнечного града Андрея Белого с Civitas solis Кампанеллы. Ведь Кампанелла давал Белому счастливую возможность выдать свою аргонавтическую и антропософскую утопию за утопию социалистическую, свой Солнечный град за признанный советской властью Civitas solis.

Такую попытку Белый предпринял 2 мая 1920 года на заседании петроградской Вольной философской ассоциации «Солнечный град (Беседа об Интернационале)». Хотя имя Кампанеллы не значилось в афише заседания, но именно ему Белый посвятил большую часть вступительной речи¹⁸¹. Возможно, вольфильское заседание и вдохновило Белого на вставку в финале эссе «Утопия». В любом случае автограф «Утопии» показывает, что гимн Кампанелле попал в «Утопию» Белого в результате позднейшей правки.

Остается лишь предполагать, почему дополнение 1920 года о Кампанелле было учтено при публикации «Утопии» в «Записках мечтателей», а «Вступление» о Ватто – нет. Не исключено, что галантная живопись Ватто – в отличие от «Civitas solis» Кампанеллы, признанного советской властью предтечей современного коммунизма, – не подходила к политическому моменту.

2.3. «Кампанеллу-то все же оставьте...»: роман «Москва»

Последняя «публичная» встреча Солнечного града Андрея Белого с Civitas solis Кампанеллы произошла в романе «Москва». Во второй части первого тома, в «Москве под ударом», Белый воспроизводит странный разговор между положительным, но духовно неглубоким революционером Киерко и Лизашей, мировосприятие которой родственно юношескому аргонавтизму и символизму автора романа. Во время прогулки Лизаша наслаждается красотой

¹⁷⁹ Луначарский А. В. Ленин о монументальной пропаганде // Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления. М.: Советская Россия, 1968. С. 168.

¹⁸⁰ Сделанные Белым записки опубликованы, см.: Глухова Е. В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода. С. 163–165.

¹⁸¹ См. ее публикацию и анализ: Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме. С. 43–46; Белоус В. Г. Вольфила, 1919–1924: В 2 кн. М.: Модест Колеров и «Три квадрата», 2005. Кн. 2. С. 435–442.

и солнечностью окружающего мира, Киерко же, не обращая внимания на природу, просвещает спутницу общественно-политическими речами:

Николай Николаевич Киерко раз увел в поле: про экономический фактор развития ей проповедовать:

– Массы...

– Карл Маркс говорит!..

Из лазоревых далей навстречу им золотохохлый бежал жеребенок.

– Смотрите-ка, – остановила (*Москва*. С. 320).

Душа Лизаши стремится к солнцу, но Киерко в соответствии с идеологическими требованиями 1920-х «переводит» аргонавтическую утопию на язык научного коммунизма:

Ясней открывалась картина ее проживания в доме Мандро: этот «дом» и есть класс, придавивший, измучивший – в ней человека; «русалочка» – классовый выродок; выбеги к солнцу из дома Мандро оказались стремленьем к внеклассовой жизни; и – знала теперь: через все – человечество катится к солнцу (*Москва*. С. 321).

Мистический Солнечный град в упрощенном восприятии Киерко превращается в социалистический *Civitas solis* Кампанеллы. Именно так пытается он переформулировать мечты Лизаши о будущем, однако и Кампанелла уже не подходит для новой жизни: «Конечно же, ну-те, – то есть социализм... Кампанеллу-то все же оставьте: и птичьего там молока не ищите» (*Москва*. С. 321).

Более того, Киерко призван излечить Лизашу от духовных томлений по утопии вообще.

<...> в Лизаше среди хаоса болезненных, чисто декадентских, переживаний есть и нечто, роднящее ее с утопиями о социалистическом городе Солнца; приняв участие в несчастье Лизаши, Киерко дружески с ней сближается и старается выпрямить в ней до марксизма ее утопические представления (*Москва*. С. 761), —

пересказывает Белый в предисловии к «Маскам» суть этой сюжетной линии.

Как известно, в романе «Москва» Белый пытался одновременно и угодить новым идеологическим требованиям, и сохранить верность себе – «аргонавту», символисту и антропософу. Лизаша убеждена в том, что «человечество катится к солнцу». Революционер Киерко представляет идеологически правильную точку зрения на солнечную утопию. Так на чьей же стороне Белый?

Как справедливо отмечено М. Йовановичем, «марксист Киерко не понимает главного в движении душ Коробкина, Мандро и его дочери. Он выступает по сути <...> как пропагандист, стремящийся перевоспитать своих подопечных»¹⁸², но этого автор романа не может ему позволить, ведь Киерко «на самом деле далек от всяких проявлений „душевного“ <...> у него „стальная душа“ и <...> он „жестокосердый“, иными словами, он находится по ту сторону истинной драмы, происходящей в кругу Коробкина, Мандро и Лизаши»¹⁸³. В конце романа Коробкин отказывается доверить революционеру Киерко свое открытие и оказывается, что им «не по пути». Между Киерко и Лизашей также «происходит разрыв, который представляется наиболее естественным итогом их взаимоотношений». По мнению М. Йовановича, героиня «должна вернуться к жизни лишь в коробкинском кругу, в кругу его „коммуны“»¹⁸⁴.

¹⁸² Йованович М. Диалектика добра и зла в московской диалогии А. Белого // Йованович М. Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2004. С. 469.

¹⁸³ Йованович М. Диалектика добра и зла в московской диалогии А. Белого. С. 470.

¹⁸⁴ Там же. С. 468.

Ясный ответ на вопрос о том, на чьей стороне автор романа, дается в сцене последней встречи осознавшего себя Коробкина с его двойником злодеем Мандро. Их умопостигаемое воссоединение происходит не в *Civitas solis* Кампанеллы, не в коммунистическом будущем, предрекаемом пропагандистом Киерко, а в том духовном, незримом Солнечном граде, который грезился Белому с начала 1900-х и контуры которого определились в период вступления на путь антропософии:

Профессор, схвативши за руку, другую выбрасывая, как с копьем <...>

Солнечнописные стены! Лимонно вспоенная стая домов бледным гелио-городом нежилась – персиковым, ананасным, перловым, изливчатым; синей стены эта белая лепень. И светописи из зеленого и золотого стекла!

И ломая историю пятками, лупит из будущего к первым мигам сознания,

– Мандро, —

– Эдуард!

А профессор, отбросясь мехами назад, спрятав руки в меха, поджимая ладони к микитке и выбросив в свет свет седин, поворачивает ноздрей на Мандро; и – поревывает:

– В корне взять, – уже нет затхлых стен: дышишь воздухом!

В странном восторге вручая друг другу, они, – близнецы, проходящие друг через друга —

– (сквозь атомы) – звездным дождем электронов! —

– забыли, став братьями **в солнечном городе**, в недрах разбухшего мига, что им так недавно друг в друга не верилось (*Москва*. С. 722).

Показательно, что и в итоговых мемуарах Белый выражает негативное отношение к предложенному Кампанеллой мироустройству. В воспоминаниях «На рубеже двух столетий» писатель неожиданно демонстрирует знание того, что, казалось бы, упорно не замечал в послереволюционные годы – тиранический характер Государства Солнца. С властью правителя *Civitas solis* Белый неожиданно сравнивает порядки в университете и в профессорских семьях, где погруженными в науку безвольными мужьями управляли властные жены:

<...> в результате отбора вынашивалась «тиранша», которой вручалась власть неограниченная и тупая над данным участком славнейшего «Города Солнца»: университет – Город Солнца (*МДР*. С. 473).

В предисловии к «кучинской редакции» «Начала века» он вообще призывает не поддаваться «логическим заблуждениям Кампанеллы на том основании, что он – первый поставил нас перед картиной социалистической жизни» (*НВ*. С. 529).

Итак, разрабатывая идеи аргонавтической утопии Солнечного града, Белый первоначально взял у Кампанеллы лишь название, не удостоив автора «*Civitas solis*» даже упоминания. В послереволюционные годы Кампанелла появляется в его текстах. Белый выдает утописта за единомышленника, но заимствует не собственно коммунистические идеи, а то, что можно было перетолковать в антропософском духе. В конце жизни Белый, сохранивший верность прежним идеалам, вновь попытался от Кампанеллы отстраниться и показать: «Солнечный град» отдельно, а «*Civitas solis*» Кампанеллы – отдельно.

3. «О, ДЕТИ СОЛНЦА, КАК ОНИ ПРЕКРАСНЫ!» РОДСТВЕННЫЕ УЗЫ

3.1. «Поют о Солнцах дети Солнца»: *Андрей Белый и Константин Бальмонт*

Остановимся теперь на собственно солярной части аргонавтического мифа, развиваемого московскими символистами. Белому и его «аргонатам» солнце виделось настоящей, духовной родиной: «И огненное сердце мое, как ракета, помчалось сквозь хаос небытия к Солнцу, на далекую родину»¹⁸⁵. А сами они осознавали себя «детьми Солнца». Например, в программном стихотворении «Золотое Руно»:

Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
Закатилось оно —
золотое, старинное счастье —
золотое руно!¹⁸⁶

Или – в рассказе «Световая сказка»:

Поют о Солнцах дети Солнца, отыскивают в очах друг у друга солнечные знаки безвременья и называют жизнью эти поиски светов. <...> Среди минут мелькают образы, и все несется в полете жизни. Дети Солнца сквозь бездонную тьму хотят ринуться к Солнцу¹⁸⁷.

Наиболее близок в использовании солнечной символики Андрей Белый к К. Д. Бальмонту¹⁸⁸. «Дети Солнца» появляются у Бальмонта практически в том же смысловом ореоле, что и у Белого. Например, в стихотворении «Гимн Солнцу», открывающем сборник «Только любовь» (1903), небесное светило воспевается как отец всего живого: «Жизни податель, / Бог и Создатель, / Страшный сжигающий Свет <...>»¹⁸⁹. А если так, то естественно, что далее (во втором стихотворении цикла) появляются и «дети солнца».

И много раз лик Мира изменялся,
И много протекло могучих рек,
Но громко голос Солнца раздавался,
И песню крови слышал человек.

«О, дети Солнца, как они прекрасны!»
Тот возглас перешел из уст в уста.
В те дни лобзанья вечно были страстны,

¹⁸⁵ Андрей Белый. Световая сказка // *СГ*. С. 242.

¹⁸⁶ Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 81.

¹⁸⁷ Андрей Белый. Световая сказка // *СГ*. С. 239.

¹⁸⁸ См. большой корпус примеров солярной символики в поэзии русского символизма, их сопоставление и анализ см.: Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999; Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века: космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.

¹⁸⁹ Бальмонт К. Только любовь. Семицветник. М.: Гриф, 1903. С. 3; Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Книжный клуб «Книговек», 2010. Т. 2: Полное собрание стихов 1909–1914. Кн. 4–7. С. 7.

В лице красива каждая черта¹⁹⁰.

Образ «детей Солнца» возникает в том же сборнике в стихотворении «Тише, тише»:

Дети Солнца, не забудьте голос меркнувшего брата,
Я люблю в вас ваше утро, вашу смелость и мечты,
Но и к вам придет мгновенье охлажденья и заката, —
В первый миг и в миг последний будьте, будьте, как цветы¹⁹¹.

А также – в стихотворении «Город Золотых Ворот» из сборника «Литургия красоты» (1905)¹⁹², где «детьми Солнца» оказываются атланты:

Сон волшебный. Мне приснился древний Город Вод,
Что иначе звался – Город Золотых Ворот.
В незапамятное время, далеко от нас,
Люди Утра в нем явили свой пурпурный час.

Люди Утра, Дети Солнца, Духи Страсти, в нем
Обвенчали Деву-Воду с золотым Огнем.

Деву-Воду, что, зачавши от лучей Огня,
Остается вечно-светлой, девственность храня.

Дети Страсти это знали, строя Город Вод,
Воздвигая стройный Город Золотых Ворот.
<...>
Оттого-то Дети Солнца, в торжестве своем,
Башней гордою венчали каждый храм и дом <...>¹⁹³.

Если в культе Солнца и солнечности Бальмонт – несомненный предшественник Белого, то в вопросе о «детях Солнца» все не так однозначно. Стихотворение «Тише, тише» было опубликовано в «Альманахе книгоиздательства „Гриф“»¹⁹⁴ (появился во второй половине апреля 1903-го) и – вместе со стихотворением «Гимн Солнцу» – в сборнике «Только любовь», вышедшем в ноябре 1903-го. По свидетельству самого Бальмонта, «эта книга возникла на берегу Балтийского моря, в Меррекуле, в летние дни и ночи 1903-го года»¹⁹⁵.

Сборник «Золото в лазури» был напечатан в апреле 1904-го, но работать над ним Белый начал за год до публикации. Вспоминая апрель – май 1903-го, он отмечал:

Много пишу стихов из цикла «Золото в Лазури» (РД. С. 346);
<...> в этот период я пишу много <...> начало целого цикла, вошедшего уже потом в «Золото в лазури». В этом цикле впервые начинается для меня культ «солнечного золота» и настроений, связанных с ним <...> (МБ. С. 76).

¹⁹⁰ Бальмонт К. Только любовь. С. 5; Бальмонт К. Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 8.

¹⁹¹ Бальмонт К. Только любовь. С. 139; Бальмонт К. Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 73.

¹⁹² Бальмонт К. Литургия красоты. Стихийные гимны. М.: Гриф, 1905. С. 129–130.

¹⁹³ Бальмонт К. Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 169. Меррекуль (сейчас Meriküla) – курортная местность к западу от Нарвы.

¹⁹⁴ Альманах книгоиздательства «Гриф». М.: Гриф, 1903. С. 9.

¹⁹⁵ Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. 4: Только любовь. М.: Скорпион, 1913. С. 8.

В начатый в апреле цикл «Золото в лазури» (одноименный названию книги) вошло и стихотворение «Золотое Руно», в котором появляются «дети Солнца». Основной же корпус стихотворений сборника также был создан летом 1903-го в имении Серебряный Колодезь: «<...> максимум стихотворений падает на июль» (РД. С. 347). Договариваясь в конце июля с В. Я. Брюсовым об отправке рукописи в издательство «Скорпион», Белый настойчиво просил выпустить «сборник в течение осени, ибо позднее его не имеет смысла издавать»¹⁹⁶. Брюсов обещал «напечатать книгу <...> к ноябрю»¹⁹⁷, но произошла задержка.

Рассказ «Световая сказка», где действуют «дети Солнца», был опубликован в «Альманхе „Гриф“» в 1904-м, но Белый также датировал его 1903 годом – декабрем, «(кажется, если не ранее)» (РД. С. 349).

Получается, что – если верить свидетельствам поэтов – «дети Солнца» появились у них практически одновременно.

«Дети Солнца» встречаются не только у Белого и Бальмонта. «Дети правды и солнца» фигурируют в стихах А. М. Добролюбова, опубликованных в 1900 году¹⁹⁸, несомненно, знакомых Бальмонту и Белому, но вряд ли оказавших на них сильное влияние. «Дети Солнца» появляются у Вяч. Иванова, например, в трагедии «Тантал» (1904)¹⁹⁹. Или – в заглавии пьесы М. Горького, поставленной в 1905-м.

Вопрос об источниках этого образа многократно поднимался в критике и литературоведении – в основном, применительно к Горькому²⁰⁰. Указывались комедия Э. Ростана «Сирано де Бержерак»²⁰¹ (Горький опубликовал на нее рецензию в 1900 году²⁰²), научно-популярная книга немецкого астронома Германа Клейна «Астрономические вечера»²⁰³, прочитанная Горьким в 1902-м (под впечатлением от книги Горький и Л. Н. Андреев собирались сочинить пьесу «Астроном»²⁰⁴) и др.

О том, что Горький для своих «Детей солнца» «взял название от Бальмонта», писал еще в 1905-м А. Р. Кугель²⁰⁵. Но откуда же взял «детей Солнца» Бальмонт? По этому поводу также высказывались предположения, – как, на наш взгляд, неоспоримые (например, что «дети Солнца» Бальмонта стали ответом на стихотворение Д. С. Мережковского «Дети ночи»²⁰⁶), так и сомнительные (например, что Бальмонт, как и Горький, вдохновился «Астрономическими

¹⁹⁶ <Брюсов В. Я.> Переписка с Андреем Белым. С. 360.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Добролюбов А. Собрание стихов. М.: Скорпион, 1900; Добролюбов А. Собрание стихов // Ранние символисты: Минский Н.; Добролюбов А. Стихотворения и поэмы / Вступит. статья, сост., прим. А. А. Кобринского, С. В. Сапожкова. СПб.: Академический проект, 2005. С. 507 (Новая библиотека поэта).

¹⁹⁹ Иванов Вяч. Тантал // Северные цветы ассирийские. Альманах IV книгоиздательства «Скорпион». М.: Скорпион, 1905. С. 197–245; Иванов Вяч. Тантал // Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 69.

²⁰⁰ Голубев В. З. К вопросу о литературных источниках пьесы «Дети солнца» // М. Горький: Материалы и исследования. Т. III. Л.: АН СССР. 1941. С. 274–287; Юзовский Ю. Литературная полемика в пьесах Горького // Вопросы литературы. 1957. № 3. С. 112–138; Долгополов Л. К. Вокруг «Детей солнца» // М. Горький и его современники / Под ред. К. Д. Муратовой. Л.: Наука, 1968. С. 79–109.

²⁰¹ Ростан Э. Сирано де Бержерак (Поэт). Героическая комедия в 5 актах / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М.: Издание С. Рассохина, 1898.

²⁰² Горький М. Сирано де Бержерак // Нижегородский листок. 1900. № 4. 5 января.

²⁰³ Клейн Г. Астрономические вечера / Пер. с нем. под ред. К. П. Пятницкого. СПб.: Знание, 1900. С. 181.

²⁰⁴ Архив А. М. Горького. Т. IV: Письма к К. П. Пятницкому. М.: ГИХЛ, 1954. С. 79, 143.

²⁰⁵ <Кугель А. Р.> Ното Novus. Заметки // Театр и искусство. 1905. № 42/43. С. 679.

²⁰⁶ Хансен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 218.

вечерами»: «Упоминаний книги Клейна не найдено, но она пользовалась огромной популярностью в то время, и не исключено, что поэт был с нею знаком»²⁰⁷.

3.2. «*Чувства солнца к человеку*»: *Ф. М. Достоевский и В. В. Розанов*

Однако, на наш взгляд, самым близким и важным источником «детей Солнца» у Бальмонта и Белого является визионерский рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека», опубликованный в «Дневнике писателя» за 1877 год²⁰⁸.

Напомним, что в рассказе разочаровавшийся в жизни герой («смешной человек», по мнению обывателя) решает на самоубийство. Однако перед тем, как осуществить задуманное, он видит сон, переносящий его в другую реальность и открывающий «истину»: «<...> неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? <...> о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!»²⁰⁹ После смерти (приснившейся) герой «вдруг прозрел» и обнаружил, что летит к далекой, манящей его звезде:

<...> была глубокая ночь, и никогда, никогда еще не было такой темноты!
Мы неслись в пространстве уже далеко от земли. <...> совершалось все так,
как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через
законы бытия и рассудка <...> я вдруг почувствовал, что <...> путь наш имеет
цель, неизвестную и таинственную²¹⁰.

Целью полета оказывается Солнце, причем не просто солнце, а Солнце-родина, которую герой узнал «всем существом», потому что «сладкое, зовущее чувство зазвучало восторгом в душе»: «<...> родная сила света, того же, который родил меня, отозвалась в моем сердце <...>»²¹¹. Это Солнце предстало перед взором героя как двойник земли, на котором воплотился альтернативный путь развития, не мрачный, а светлый:

Я <...> стал на этой другой земле в ярком свете солнечного, прелестного как рай дня. Я стоял, кажется, на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле Греческий архипелаг <...>. О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их <...> как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками²¹².

Истина открылась герою, когда он «увидел и узнал людей счастливой земли этой»²¹³, познакомился с их образом жизни, с тем, как они чувствовали, мыслили, любили:

²⁰⁷ *Куприяновский П. В.* Поэтический космос Константина Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. Вып. 3. С. 5–6.

²⁰⁸ *Достоевский Ф. М.* Сон смешного человека. Фантастический рассказ // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. Л.: Наука, 1983. С. 104–119.

²⁰⁹ Там же. С. 109.

²¹⁰ Там же. С. 110–111.

²¹¹ *Достоевский Ф. М.* Сон смешного человека. С. 111.

²¹² Там же. С. 112.

²¹³ Там же.

Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. <...> Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. <...> Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем. <...> Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной²¹⁴.

«Дети солнца, дети своего солнца, – о, как они были прекрасны!» – восклицает «смешной человек» при первой встрече с людьми иной планеты²¹⁵. Это определение – «дети солнца» – использует Белый, а Бальмонт восторженную реплику героя Достоевского практически дословно повторяет в «Гимне Солнцу»:

«О, дети Солнца, как они прекрасны!» —
Тот возглас перешел из уст в уста²¹⁶.

Стоит отметить и еще один текст Достоевского, в котором появляются «дети Солнца». Это «видение золотого века» в романе «Подросток» (1875): Версикову снится сон, который переносит его в мир, сходный с тем, что изображен на картине Клода Лоррена («по каталогу – „Асис и Галатея“; я же называл ее всегда „Золотым веком“»²¹⁷). Топографически это тот же «уголок Греческого архипелага», что и в «Сне смешного человека», только действие отдалено от настоящего не пространством, а временем, оно происходит «за три тысячи лет назад». Герой романа, как и герой рассказа, очарован солнечным пейзажем: «<...> голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце – словами не передашь»²¹⁸. И он так же ощущает, что попал на свою настоящую родину:

Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми...²¹⁹

Главным же впечатлением от «земного рая человечества» оказываются «прекрасные люди», такие же, как в «Сне смешного человека»:

О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость²²⁰.

²¹⁴ Там же. С. 112–114.

²¹⁵ Там же. С. 112.

²¹⁶ Бальмонт К. Д. Только любовь. С. 5; Бальмонт К. Д. Собрание сочинений. Т. 2. С. 8.

²¹⁷ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 13: Подросток. Л.: Наука, 1975. С. 375.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Достоевский Ф. М. Подросток. С. 375.

Они так же оказываются прекрасными «детьми Солнца»: «Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей...»²²¹ Отличие лишь в формулировке: в романе она менее афористична.

Нет необходимости доказывать знакомство Бальмонта со «Сном смешного человека» – ведь он дословно воспроизводит цитату²²². Знакомство Белого²²³ с рассказом и романом подтверждается его автобиографическими записями. «Читаю <...> „Дневник писателя“ Достоевского» (РД. С. 336), «<...> перечитываю дневник Достоевского» (МБ. С. 67), – вспоминал он соответственно ноябрь 1900-го и июнь 1901-го. В записи за декабрь 1902-го он отмечал: «Из произведений Достоевского, кроме любимейших „Братьев Карамазовых“ и „Идиота“, в эту зиму особенно мне говорит „Подросток“» (МБ. С. 83).

Обращению обоих поэтов к «Сну смешного человека» и «Подростку» именно в 1903-м могло способствовать одно немаловажное обстоятельство. Именно эти произведения Достоевского пропагандировал В. В. Розанов. В заметке к 20-летию со дня смерти Достоевского, опубликованной 28 января 1901 года в газете «Новое время», он сетовал:

Так, одно из самых поразительных созданий Достоевского, «Сон смешного человека» (в «Дневнике писателя»), и находящееся с ним в связи «Видение золотого века» (в «Подростке») едва ли были в нашей критике хотя бы названы, а не только разобраны. Обществу эти творения вовсе почти неизвестны²²⁴.

Трудно сказать про Бальмонта, но Белый, познакомившийся с произведениями Розанова в 1898 году и переживавший в декабре 1900-го «возвращение к Розанову» (РД. С. 336), его совету явно последовал.

Однако главную роль в пропаганде мечты Достоевского о «золотом веке» сыграл скандальный двухтомник Розанова «Семейный вопрос в России»²²⁵: он вышел в марте 1903-го. В приложении ко второму тому Розанов поместил «Сон смешного человека» (с небольшими сокращениями, не затрагивающими солнечной утопии), снабдив текст пространными комментариями и проиллюстрировав росписями египетских пирамид²²⁶.

Розанов провел рискованные параллели между жизнью «детей солнца», описанной у Достоевского, и мирозерцанием древнего человека, нашедшим отражение в сюжетах и образах настенной росписи пирамид. Розанова интересовали взаимоотношения людей (любовь, семья), а также взаимосвязь человеческого мира и природного. И особенно – «чувства солнца к человеку». Это «чувство солнца» он анализировал, сравнивая текст Достоевского с рисунками, на которых «светило явлено живым и разумеющим и простирающим к человеку руки»²²⁷:

²²¹ Там же.

²²² На то, что ключ к пониманию стихов сборника «Только любовь» следует искать в творчестве Ф. М. Достоевского, недвусмысленно указывает эпиграф к книге («Я всему молось»), взятый из реплики Кириллова, героя романа «Бесы» (1871–1872). О своем отношении к Достоевскому Бальмонт неоднократно писал сам. Некоторые соображения о рецепции Бальмонтом Достоевского см.: Белов С. В. К. Бальмонт о Достоевском // Литературная Грузия. 1978. № 9. С. 105–111; Серолян А. С. Бальмонт – дитя достоевской эпохи // Политематический сетевой электронный журнал КубГАУ. 2012. № 80 (06) [электронный ресурс]. URL: <http://ej.kubagro.ru/2012/06/pdf/>.

²²³ Об отношении Белого к Ф. М. Достоевскому см.: Лавров А. В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации / Сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. М.: Советский писатель, 1988. С. 131–150.

²²⁴ Розанов В. В. 28 января 1881 – 1901 г. (о Ф. М. Достоевском) // Розанов В. В. Собрание сочинений / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. Т. 5: Около церковных стен. М.: Республика, 1995. С. 130–131.

²²⁵ Розанов В. В. Семейный вопрос в России: В 2 т. СПб.: Типография М. Меркушева, 1903.

²²⁶ О влиянии Розанова на футуристов и, что особенно для нас важно, о влиянии «Сна смешного человека» в розановской трактовке на В. В. Маяковского см.: Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Изд. 2-е, доп. М.: РГГУ, 2004. С. 132–250.

²²⁷ См. упоминание Белого о знакомстве с сочинением Розанова, в котором «произведения Достоевского <...> сопоставлены с... египетской графикой, как плоды одинаковых переживаний и бурь» (Андрей Белый. На перевале. I. Кризис жизни.

<...> никому, кроме как египтянам, не пришло на ум: вообразить, что эти лучи оканчиваются крошечными деликатными ручками, которые уже только остается облобызать человеку, когда они ласкают его щеку, ласкают цветы его цветников. Тогда вдруг – мир очеловечился. Как на прозрачном транспаранте, с водяными знаками, разумный обитатель земли, прозрел разум, обитающий во вселенной: и ласка, и любовь, и мудрость – все есть на земле, но, более того, есть все это в бездонных глубинах неба²²⁸.

«Действительно прекрасные и счастливые лица» на одном из рисунков он описывает словами «смешного человека»: «„Дети солнца, дети своего солнца – как они были прекрасны“, – только и можем мы сказать при взгляде на изображение»²²⁹.

Сравнение солнечной темы у Розанова, Бальмонта и Белого – тема отдельного исследования. Здесь же важно то, что Розанов (которого читали все) привлек внимание современников к рассказу Достоевского уже самим фактом его републикации и выявления в нем «чувства солнца к человеку» как доминанты. Но еще большее значение для того, чтобы образ «детей Солнца» оказался «на слуху» у поэтов-символистов, имело заглавие финального раздела книги «Семейный вопрос в России»²³⁰. Розанов вынес в заголовок ту самую цитату из «Сна смешного человека», которую уже весной – летом 1903 года Бальмонт и Белый возьмут на вооружение: «ДЕТИ СОЛНЦА... КАК ОНИ БЫЛИ ПРЕКРАСНЫ!..»

Пб.: Алконост, 1918. С. 25.

²²⁸ Розанов В. В. Собрание сочинений / Под общ. ред. А. Н. Николукина. Т. 18: Семейный вопрос в России. М.: Республика, 2004. С. 674.

²²⁹ Там же. С. 675.

²³⁰ Там же. С. 659.

4. «ЭКСПЕРИМЕНТЫ В КРАСКАХ, ИЗВЕСТНЫЕ СЕЙЧАС ПОД НАЗВАНИЯМИ „СИМФОНИЙ“» АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ДЖЕЙМС УИСТЛЕР²³¹

Весною 1902 года вышло в свет произведение неизвестного автора под необычным заглавием «Драматическая симфония». Впрочем, загадочным прозвучало и самое имя автора *Андрей Белый*, а издание книги в «декадентском» «Скорпионе» довершило в глазах читающей публики характеристику этого странного явления на литературном небосклоне. <...>. «Симфония драматическая», как первый в литературе и притом сразу удавшийся опыт нового формального творчества, надолго сохранит свою свежесть, и год издания этой первой книги Андрея Белого должен быть отмечен не только как год появления на свет его музыки, но и как момент рождения своеобразной поэтической формы, —

вспоминал спустя десять лет после описываемого события заклятый друг, а впоследствии заклятый враг Белого Эмилий Метнер²³².

Как известно, первой по времени создания была не «Драматическая», а «Северная симфония». Белый приступил к работе в декабре 1899-го и закончил ее в 1900-м, воплотив в этом еще вполне юношеском творении основные тенденции «симфонического» жанра. Но в печати автор, действительно, дебютировал «Симфонией (2-й, драматической)», которая сразу принесла ему скандальную известность, упроченную выпуском еще трех «Симфоний» (ранее написанной первой и последующими третьей и четвертой²³³). За Белым закрепился «патент» на создание нового жанра – «того промежуточного между стихами и прозой вида творчества», который «представляют его *симфонии*»²³⁴.

Симфонии Белого поражали содержанием и формой, а квинтэссенцией новаторства стало само их жанровое обозначение, заявленное в заглавии.

Л. Л. Гервер, изучая «музыкальную мифологию в творчестве русских поэтов», пришла к выводу, что «симфония» – «это не столько название нового жанра (устойчивые признаки которого так и не сложились), сколько „знак качества“: сказать „симфония“ – значит уравнивать литературное сочинение с наивысшей ступенью высшего из искусств»²³⁵.

Кроме того, заглавие «симфоний» аккумулировало важнейшие тенденции экспериментального искусства (европейского и отечественного) последних десятилетий XIX века. Как заметил А. В. Лавров, «„Северная симфония“ несет на себе зримые следы различных художественных влияний – романтической музыки Грига, живописи Беклина и прерафаэлитов, сказок Андерсена, немецких романтических баллад, драм Ибсена, символистской образности Метерлинка, новейшей русской поэзии (в частности, Бальмонта)»²³⁶. Этот перечень «влияний» необходимо, на наш взгляд, дополнить именем Уистлера: американский художник-новатор –

²³¹ В соавторстве с М. П. Одесским.

²³² Метнер Э. Маленький юбилей одной «странной» книги (1902–1912) // Труды и дни. 1912. № 2. С. 27–29. См. в кн.: Андрей Белый: pro et contra / Сост., вступит. статья, коммент. А. В. Лаврова. СПб.: РХГИ, 2004. С. 340–341.

²³³ Андрей Белый. Симфония (2-я, драматическая). М.: Скорпион, 1902; Андрей Белый. Северная симфония (1-я, героическая). М.: Скорпион, 1904; Андрей Белый. Возврат. III симфония. М.: Гриф, 1905; Андрей Белый. Кубок метелей. Четвертая симфония. М.: Скорпион, 1908.

²³⁴ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Андрей Белый: pro et contra. С. 489.

²³⁵ Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первая половина XX века). М.: Индрик, 2001. С. 195–196.

²³⁶ Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 60.

как впоследствии и Белый – практиковал экстравагантный перенос музыкальной терминологии на заглавия произведений, относящихся к другому виду искусства.

Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834–1903) родился в США, в десятилетнем возрасте был привезен родителями в Россию, откуда спустя пять лет, после смерти отца, вернулся на родину. В 1855-м Уистлер, уже осознавший свое призвание быть художником, приезжает в Париж. Но и там не задерживается: после отказа комиссии принять картину на Салон 1859 года он отправляется в Лондон, где встречается с Данте Габриэлем Россетти, придумавшим, кстати, знаменитую монограмму-подпись Уистлера – бабочку²³⁷. В 1863-м Уистлер, вернувшись во Францию, выставляется в Салоне отверженных, где его живопись – наряду с «Завтраком на траве» Э. Мане – вызвала «неистовую ругань и насмешки»²³⁸. В последующие годы жизнь художника – жизнь богемная, полная взлетов, падений и скандалов, – протекала между Парижем и Лондоном²³⁹.

Уистлер, будучи подлинным новатором, имел пристрастие к эпатированию «обывателей». Установка на эстетическое новаторство и на эпатаж, в частности, выражалась в том, что художник планомерно обозначал свои живописные циклы посредством музыкальных терминов. В популярной переводной брошюре об Уистлере сообщалось:

Он в большей мере установил единство искусств. Не будучи музыкантом, посредством живописи угадал миссию музыки и почти перешел из области одного искусства в другое²⁴⁰.

В творческом наследии Уистлера имеются серии ноктюрнов, композиций, гармоний, этюдов, капризов и, что в нашем случае особенно важно, симфоний (см. илл. на вкладке). «Симфоническая» трилогия включает полотна: «Симфония в белом № 1: девушка в белом» (1862), «Симфония в белом № 2: девушка в белом» (1864) и «Симфония в белом № 3» (1865–1867). На всех трех картинах изображены героини, которые одеты в белое платье, и во всех трех случаях художник рисовал одну модель – рыжеволосую ирландку Джоанну Хиффернан. К трем «Симфониям в белом» примыкают другие симфонии: «Симфония в сером и зеленом» (1866–1867), «Симфония в сером» (1871). Однако эти картины – пейзажи, в их названиях отсутствуют порядковые номера и указания на белый цвет.

Впервые Уистлер апробировал музыкальную терминологию именно в «симфонической» серии – с подсказки критика Поля Манца, который в рецензии на Салон отверженных удачно прозвал картину «Девушка в белом» – «Симфонией в белом»²⁴¹. Манца явно вдохновили «музыкальные» заглавия, модные в тогдашней французской литературе, прежде всего – стихотворение Теофиля Готье «Симфония в белом мажоре» («*Symphonie en blanc majeur*») из его сборника «Эмали и камеи» (1852)²⁴². Для Готье, «заблудившегося в литературе живописца»²⁴³,

²³⁷ Некрасова Е. А. Джеймс Мак Нейль Уистлер // *Уистлер Дж. М. Н.* Изящное искусство создавать себе врагов. М.: Искусство, 1970. С. 19.

²³⁸ Там же. С. 8.

²³⁹ См., напр.: *МакДоналд М. Ф.* Джеймс МакНилл Уистлер // *Уистлер и Россия.* М.: СканРус, 2006.

²⁴⁰ *Вуд М.* Уистлер. М.; СПб.; Киев; Одесса, 1910. С. 16 (Художественная библиотека).

²⁴¹ *Некрасова Е. А.* Джеймс Мак Нейль Уистлер. С. 8.

²⁴² В 1914 г. сборник Готье вышел в переводе Н. С. Гумилева. Примечательно, что, переводя «*Symphonie en blanc majeur*» («Симфония ярко-белого»), Гумилев – используя словосочетание «цветок метелей» – вопреки своей обыкновенной точности, не столько передает французский оригинал («*peigne moullée en globe*»), сколько отсылает к заглавию четвертой симфонии Белого «Кубок метелей».

²⁴³ *Лансон Г.* История французской литературы: Современная эпоха. М.: Издание Ю. И. Лепковского, 1909. С. 110.

такое заглавие было закономерно: в стихотворениях, составивших сборник, он постоянно играл на нарушении границ разных искусств²⁴⁴.

«Уистлеру это понравилось, и он принял это название»²⁴⁵, распространив прием на другие музыкальные жанры. Однако эксперимент понравился далеко не всем: «М-р Уистлер продолжает свои эксперименты в красках, известные сейчас под названиями „Симфоний“. Встает вопрос, можно ли эти произведения высоко оценить – иначе, чем фокусы...»²⁴⁶

В трактате «Изящное искусство создавать себе врагов» (1890) Уистлер формулирует продуманную теорию, которая мотивирует применение музыкальной номенклатуры в живописи:

Почему мне нельзя называть мои работы «симфониями», «композициями», «гармониями» или «ноктюрнами»? Я знаю, что многие хорошие люди считают мою номенклатуру забавной, а меня самого «эксцентричным». <...> Огромное большинство англичан не могут и не хотят воспринимать картину как картину – независимо от того, что она, как предполагается, может рассказать. <...> Как музыка является поэзией слуха, так живопись – поэзия зрения, и сюжет никак не связан с гармонией звуков или красок. <...> Искусство должно быть независимым от всех трескучих эффектов, должно держаться самостоятельно и воздействовать на художественное чувство слуха или зрения, не смешивая это с совершенно чуждыми ей эмоциями, такими, как благочестие, жалость, любовь, патриотизм и т. п. Все это не имеет никакого отношения к нему, и вот почему я настаиваю на том, чтобы называть свои работы «композициями» и «гармониями»²⁴⁷.

Другими словами, «симфонии» и другие музыкальные термины должны, по убеждению Уистлера, служить освобождению живописи от традиционного «содержания» во имя «эстетского» наслаждения формой.

Типологическое сходство Уистлера с Андреем Белым – автором четырех литературных симфоний – очевидно. Русский писатель выбрал для своих опытов заглавие по тому же принципу, что и ранее Уистлер: живописное/литературное произведение было отнесено к музыкальному «симфоническому» жанру.

Соблазнительно, однако, предположить, что сходство симфоний Уистлера с симфониями Андрея Белого объясняется не только типологически, но и генетически.

Имя Уистлера в текстах Белого нам не встретилось, но вряд ли возможно допустить, будто писатель его не знал. В России художник получил известность во второй половине 1890-х²⁴⁸, то есть именно в период интенсивного эстетического самообразования Белого и работы над первыми симфониями.

Юный Борис Бугаев мог узнать об этой знаковой фигуре от Ольги Михайловны Соловьевой, дружба с которой началась в середине 1890-х и продолжалась вплоть до ее самоубийства в 1903 году. Художница, переводчица, «эстетка», она «бесконечно много читала, выискивая новинки <...>; вглядывалась во все новое: Уайльд, Ницше, Рэскин, Гурмон, Верлэн, Маллармэ, – стояли перед ней, выстроенные во фронт <...>. Чтение, переводы, живопись,

²⁴⁴ См.: Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни: Сборник. М.: Радуга, 1989. С. 14–17.

²⁴⁵ Некрасова Е. А. Джемс Мак Нейль Уистлер. С. 8.

²⁴⁶ Уистлер Дж. М. Н. Изящное искусство создавать себе врагов. С. 243.

²⁴⁷ Там же. С. 179–181.

²⁴⁸ Вязова Е. С. «Вистлерианство» в России рубежа XIX–XX веков // Уистлер и Россия. С. 86–117.

незабывание театра, концертов, пристальное прослеживание новых иллюстрированных журналов „Югенд“, „Студио“, поздней „Мира Искусства“ <...>» (НРДС. С. 351–352).

К своим эстетическим увлечениям О. М. Соловьева приобщила и будущего автора симфоний:

<...> из ее именно рук, – вспоминал Белый, – я стал получать оформляющую мое сознание художественную пищу. <...> передо мною возникли в первый же год посещения Соловьевых: прерафаэлиты, Боттичелли, импрессионисты, Левитан, Куинджи, Нестеров (потом – Врубель, Якунчикова и будущие деятели «Мира Искусства»); вспыхнул сознательный интерес к выставкам, Третьяковской галерее; ряд альбомов, журналов с изображениями итальянцев и новейших художников в сведениях с моими тайными упражнениями в «глазе» и «наукой увидеть» столь же бурно развил культуру изобразительных искусств, сколь оформил мои симпатии к символистам; она заинтересовала меня вскоре Бодлэром, Верлэном, Метерлинком, Уайльдом, Ницше, Рэскиным, Пеладаном, Гюисмансом... (НРДС. С. 353)

Практически все названные представители новейшего искусства были связаны с Уистлером. Так, Бодлер стал одним из первых горячих поклонников творчества художника, и в частности «Симфоний в белом». Они вместе позировали для знаменитой картины Анри Фантен-Латура «В честь Делакруа» (1864). Уистлер посещал «литературные вторники» Стефана Малларме. Со своей стороны, поэт внес серьезный вклад в популяризацию идей Уистлера во Франции, переведя с английского его эстетический манифест – знаменитую «Лекцию в десять часов» («Ten O’Clock Lecture»; 1885).

Оскар Уайльд долгие годы восхвалял живопись Уистлера, анализировал эстетические теории²⁴⁹, даже подражал ему в увлечении Востоком, в манере причесываться и одеваться. Правда, в конце концов Уайльд, не выдержав насмешек, публичных обвинений в плагиате и агрессивного тщеславия художника, рассорился с ним. Но и ссора двух эстетов оставила в культуре памятный след, оказавшись достоянием прессы и заняв «подобающее место» в уистлеровском «Изящном искусстве создавать себе врагов». Не остался в долгу и Уайльд. По мнению исследователей, он вывел бывшего кумира в нескольких произведениях, в том числе, – в образе художника, сделавшего злополучный портрет Дориана Грея и убитого им²⁵⁰.

Как представляется, в качестве реплики в диалоге с Уистлером можно интерпретировать стихотворение Уайльда «Симфония в желтом» («Symphony in Yellow», 1889):

Ползет, как желтый мотылек,
Высокий омнибус с моста,
Кругом прохожих суета —
Как мошки, вьются вдоль дорог.

Покинув сумрачный причал,
Баржа уносит желтый стог.
Как шелка желтого поток,
Туман дома запеленал.

²⁴⁹ Одно из эссе Уайльда («Отношение костюма к живописи», 1885) имеет подзаголовок, изящно апеллирующей к «музыкальным» приемам художника – «Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера» («A Note in Black and White on Mr. Whistler’s Lecture»).

²⁵⁰ См., напр.: *Тетельман А. И.* Искусство и жизнь в произведениях Оскара Уайльда // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых ученых. Казань: КазГУ, 2004. С. 219–224.

И с желтых вязов листьев рой
У Темпла пасмурно шумит,
Мерцает Темза, как нефрит,
Зеленоватой желтизной²⁵¹.

Принято указывать на «явную связь» этого текста со стихотворением Готье «Симфония в белом мажоре», которое Уайльд восторженно упоминал, рассуждая об импрессионистах в диалоге «Критик как художник» (1890)²⁵²:

Мне чрезвычайно нравятся многие парижские и лондонские художники-импрессионисты. Этой школе пока все еще присущи тонкость и достоинство. Порой ее композиции и цветовые сочетания приводят на память недостижимую красоту бессмертного творения Готье, его «Мажорно-белой симфонии» – этого безукоризненного шедевра красочности и музыкальности, быть может, навеявшего и стиль, и названия некоторых лучших импрессионистских полотен²⁵³.

Но Уайльд, говоря о «названиях некоторых лучших импрессионистских полотен», явно имел в виду прежде всего музыкально-живописные эксперименты друга-врага Уистлера. А выбор в пользу «желтого тона» его стихотворной симфонии мог диктоваться не только живым впечатлением от осенней Темзы, но и быть реакцией на стиль оформления выставки офортов Уистлера 1883 года:

...в основном желтый цвет: стены белые, с желтыми занавесками, пол, покрытый желтыми циновками, и бледно-желтая обивка мебели, желтые цветы в желтых горшках, бело-желтые ливреи на служителях, помощники и почитатели в желтых галстуках, и сам Уистлер – в желтых носках²⁵⁴.

Равным образом, «желтый мотылек» («a yellow butterfly») Уайльда перекликался с подписью-монограммой Уистлера, присутствующей на всех его картинах (на выставке 1883 года художник раздавал посетителям желтых бабочек²⁵⁵).

Неизвестно, было ли стихотворение Уайльда знакомо Белому, но и оно – вместе с «Симфонией в белом мажоре» Готье – может быть учтено в ряду произведений-предшественников его симфоний.

Джон Рескин, в отличие от Уайльда, не только не попал под обаяние Уистлера, но и, напротив, оказался среди его гонителей. В обзоре художественной жизни 1877 года маститый искусствовед охарактеризовал работы Уистлера как мазки, непонятно разбросанные по полотну и производящие эффект горшка с краской, выплеснутой в лицо публике (речь шла о знаменитой впоследствии картине «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета», 1875). Оскорбленный художник подал иск в суд – громкое дело завершилось победой Уистлера и «Ватерлоо для Рескина»²⁵⁶. Художник, правда, почти разорился из-за судебных издержек, но опять-таки взял реванш, изложив историю конфликта в «Изящном искусстве создавать себе врагов», где вывел Рескина в качестве основного «антигероя».

²⁵¹ Цит. в современном переводе И. Копостинской: Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 2. С. 39.

²⁵² См. прим. В. П. Мурат в кн.: Уайльд О. Избранные произведения. Т. 2. С. 478.

²⁵³ Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избранные произведения. Т. 2. С. 213.

²⁵⁴ Некрасова Е. А. Джемс Мак Нейль Уистлер. С. 20–21. Современный исследователь творчества Уистлера симптоматически назвал выставку 1883 г. «симфонией в желтом» (Вязова Е. С. «Вистлерианство» в России рубежа XIX–XX веков. С. 90).

²⁵⁵ Некрасова Е. А. Джемс Мак Нейль Уистлер. С. 21.

²⁵⁶ См., напр.: Вуд М. Уистлер. С. 38–50.

Важно и то, что западная (а вслед за ней российская) критика рассматривала Уистлера как художника, близкого как к прерафаэлитам, так и к импрессионистам. О. М. Соловьева увлекалась прерафаэлитами и современной живописью, занималась переводами Рескина²⁵⁷, интересовалась Уайльдом, Бодлером, Малларме, а потому едва ли от ее внимания ускользнул феномен Уистлера.

Как известно, семья Соловьевых вообще сыграла решающую роль в превращении профессорского сына Бориса Бугаева в писателя-символиста Андрея Белого. Именно под влиянием Соловьевых развились его литературные и эстетические вкусы, именно у Соловьевых его первые «симфонические» опыты прошли апробацию, получили поддержку и, что называется, «путевку в жизнь». Именно у Соловьевых был придуман псевдоним Андрей Белый, впервые возникший на обложке «Драматической симфонии». Не исключено, что там же, в квартире Соловьевых, Белый нашел и музыкальное заглавие для произведений того экспериментального жанра, который он ввел в историю отечественной литературы как «симфонии».

Что же касается «деятелей „Мира Искусства“» (НРДС. С. 353), столь пленявших Белого в период работы над «симфониями», то для них «Уистлер был фигурой знаковой как носитель эстетической системы, которую они проповедовали и которой следовали»²⁵⁸. Именно они «завезли» в Россию работы Уистлера и моду на него.

В 1897 году С. П. Дягилев организовал в музее Училища барона Штиглица выставку английских и немецких акварелистов, где впервые экспонировался Уистлер. Дягилев сразу же объявил его «великим английским художником» и принялся рекламировать:

... хотя вещей его немного и они полного представления о Уистлере не дают, все же его маленькая пастель и очаровательный акварельный портрет нам кажутся чуть ли не лучшими вещами на выставке. Техника и поразительная гармония тонов видна даже в этих маленьких вещах²⁵⁹.

Дягилеву вторил И. Э. Грабарь:

<...> природа наделила его таким божественным даром видеть краски, гармонизировать, понимать красоту формы, линии, общего, какого после Веласкеса не было ни у кого²⁶⁰.

Естественно, оппоненты нового искусства с раздражением восприняли и выставку в целом, и новую звезду на российском небосклоне – Уистлера. Маститый В. В. Стасов негодовал:

Этого рода художества я не понимаю и ему не в состоянии сочувствовать. <...> англичанин Вистлер, считаемый некоторыми за гениальнейшего художника нашего поколения, вместо картин пишет только, как он сам называет, «красочные симфонии» в белом, голубом или ином тоне, и ничего дальше знать не хочет. Это одно из печальных заблуждений, одно из

²⁵⁷ См.: Рескин (J. Ruskin). Искусство и действительность (Избранные страницы) / Пер. О. М. Соловьевой. М.: Типо-литография т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1900.

²⁵⁸ Андреева Г. Б. «Колыбель незаурядного таланта» // Уистлер и Россия. С. 76.

²⁵⁹ С. Д. Выставка английских и немецких акварелистов // Новости и биржевая газета (СПб.). 1897. 2 марта. № 60. См. републикацию: Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. С. 63.

²⁶⁰ Грабарь И. Упадок или возрождение? Очерки современных течений в искусстве // Нива. Ежемесячные литературные приложения к журналу. 1897. № 2. Стб. 295–314.

жалких безобразий нашего века. Вистлер прямо так-таки говорит и пишет: «Сюжет не имеет ничего общего с гармонией звуков и красок». Но ведь не всякий способен исповедывать такую ограниченность мысли, такую скудость понимания²⁶¹.

В скорой стасовской отповеди русскому вистлерианству поражает осведомленность в творчестве и теоретических воззрениях художника. Так, он цитирует афоризмы из трактата «Изящное искусство создавать себе врагов». Однако в данном случае важнее другое: «красочные симфонии», на которые нападает Стасов, не были выставлены у Штиглица, значит, они уже функционировали в российском сознании как «визитная карточка» Уистлера.

В обобщающем сочинении «Искусство XIX века» (1901) критик-демократ снова выразил отрицательное отношение к художественным экспериментам Уистлера, прежде всего (что примечательно) – к «музыкальным» названиям картин:

Считая, что он начинает «новую» эру живописи, Уистлер затеял называть свои картины-портреты тоже «новыми» именами. Для нового вина нужны, мол, новые мехи. Еще первую картину свою в новом роде он назвал довольно смиренно: «Femme blanche» <...>. Но следующие свои картины он стал прямо называть в печатных каталогах выставок своих: «аранжировками» в том или другом тоне, «нотами», «симфониями», «ноктюрнами», «вариациями», опять-таки в том или другом тоне. <...>. Другие подобные же аранжировки являлись «в тельном и сером цвете», «в коричневом и золотом цвете», вариации «в сером и зеленом цвете», гармонии «в сером и персиковом цвете», симфонии «в голубом и розовом», ноты «оранжевые», «серые», «голубые с опалом» и т. д. Это было ново, но нелепо и бессмысленно. Названия были взяты из области музыки, но не имели уже ничего общего с их смыслом и назначением²⁶².

Стараясь развенчать систему Уистлера и доказать непригодность «музыкальных» терминов для изобразительного искусства, Стасов совершил пространный экскурс в музыковедение:

В музыке автор называет свое сочинение «симфонией H-moll» или «C-dur», «сонатой B-moll» или «Fis-dur», «вариациями Cis-moll», «прелюдией E-moll» и т. д., но *тон* во всем этом никак не играет первой и главной роли. <...> когда требуется обозначить самую сущность, содержание, характер и натуру дела, автор называет свою симфонию или сонату – «героической», «драматической», «патетической», «пасторальной» и проч., «симфонической поэмой», «легендой», «балладой» и т. д., и такие названия вполне правильны, резонны, законны и нужны. Как же возможно значение всего содержания вкладывать в один «тон»? Это не идет для музыки и столько же не идет и для живописи. Но ни Уистлер, ни его фанатические ревнители об этом и не думают и с восхищением повторяют за ним его нелепые, модные теперь прозвища²⁶³.

Однако «фанатические ревнители» Уистлера не вняли увещаниям Стасова, а, напротив, превратили Уистлера в эмблематическую фигуру. В 1899 году, по горделивым воспоминаниям А. Н. Бенуа, Дягилевым была устроена «русскому искусству на радость и на страх врагам» новая «грандиозная международная выставка, на которой впервые наша публика рядом с произведениями русских мастеров могла видеть первоклассные картины» Ренуара, Дега, Уистлера

²⁶¹ Стасов В. В. Выставки // Новости и биржевая газета. 1897. 4 апреля. № 93. См. републикацию: Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 3. С. 199.

²⁶² Стасов В. В. Искусство XIX века // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 3. С. 612–613.

²⁶³ Там же. С. 613.

и др.²⁶⁴ И опять Дягилев, Грабарь и их единомышленники продолжали упорно прославлять Уистлера, а противники нового искусства разносили в пух и прах «подворье прокаженных»²⁶⁵, их «декадентского старосту» Дягилева²⁶⁶ и, конечно же, их кумира Уистлера. Даже И. Е. Репин, ранее Уистлеру симпатизировавший, написал открытое письмо, где бранил мирискусников за декадентство, западничество и подражательность:

Г. Грабарь кичится тем, что уразумел сумеречный тон Вистлера – все долой, что не в сумеречном тоне! Молодой человек с образованием, с энергией, много выдавший, и такая узкость, такая ограниченность!²⁶⁷

Разумеется, пропаганда столь важного для художественной программы «Мира искусства» мастера велась прежде всего на страницах дягилевского журнала²⁶⁸. В статье-манифесте «Сложные вопросы», открывающей первый номер, формулировалась концепция «самоцельности» и «свободы» нового искусства, закономерности же его становления иллюстрировались фактами биографии Уистлера, в очередной раз названного «одним из величайших художников наших дней». Особое внимание в этой статье было уделено рассказу о Рескине, объявившем «войну» Уистлеру и постаравшемся «заклеймить его своим авторитетом». Излагая перипетии судебного процесса, во время которого «в лице обвиняемого публики увидела апостольскую фигуру Рескина», а «в лице обвинителя нервную, подергивающуюся, раздражительную фигурку Уистлера», Дягилев полностью принял сторону художника. Более того, судебный процесс «Уистлер против Рескина», объявленный «одним из интереснейших судебных процессов нашего века», использовался как модель, выявляющая механизмы и диалектику извечной борьбы новейших и консервативных тенденций в искусстве:

Какая путаница, какое смешение понятий, направлений, мыслей, в одну эпоху, в один и тот же день. <...> А как любопытны также для характеристики всей этой путаницы некоторые эпизоды из художественной жизни Англии за последние полвека. В 50-ом году, почти при первом появлении картин английских прерафаэлитов, произошло то, что происходит с каждым выдающимся событием, что было с появлением Глинки, Вагнера и Берлиоза, – словом, вышел скандал. Все были возмущены дерзостью молодых художников, осмелившихся иметь свои эстетические взгляды и желавших проповедовать их, а знаменитый Диккенс разразился вдруг молниеносной статьей <...>. Это громовое послание вызвало резкий протест одного из самых крупных эстетов нашего века – Джона Рескина <...>. Но шалостям судьбы нет конца, и этот передовой борец, уже успевший неосторожно занять почетное место в ряду признанных знаменитостей, уступил свою прежнюю рискованную роль тому, который осмелился потревожить его упрочившееся учение. Здесь подтвердился опять тот страшный закон, что период непризнания, период борьбы есть период истинного творчества; с момента триумфа – остается почтенное место в истории. Итак, роли переменялись и в 78 году

²⁶⁴ *Бенца А.* Возникновение «Мира искусства». Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры, 1928. С. 49 (Из прошлого русского искусства). На Первой международной выставке журнала «Мир искусства» русскому зрителю были показаны две картины Уистлера («Девочка в голубом», «Марина») и еще – портрет Уистлера работы Дж. Болдини (1895). См.: Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». СПб., 1899. И портрет Уистлера, и представленные на выставке работы были вскоре воспроизведены в журнале «Мир искусства» (1899. № 16/17).

²⁶⁵ Так называлась статья В. В. Стасова о Первой международной выставке журнала «Мир искусства» (1899). См.: *Стасов В. В.* «Подворье прокаженных» // *Новости и биржевая газета.* 1899. Февраль. № 39 (републикация: *Стасов В. В.* Избранные сочинения. Т. 3. С. 257).

²⁶⁶ Там же. С. 258.

²⁶⁷ *Репин И. Е.* По адресу «Мира искусства» // *Мир искусства.* 1899. № 10. С. 3.

²⁶⁸ Ср.: *Вязова Е. С.* «Вистлерианство» в России рубежа XIX–XX веков. С. 88.

Рескин, невольно заняв место Диккенса, объявил войну Уистлеру, одному из величайших художников наших дней²⁶⁹.

Кампания по защите и пропаганде Уистлера как представителя модернистских тенденций в европейском искусстве продолжалась и в последующих номерах журнала: «Стыдно бросать грязь туда, куда ее достаточно набросали господа, ненавидящие Дега и Ропса, Пювиса, и Беклина, и Уистлера», – заявлял И. Грабарь²⁷⁰, а Дягилев перепечатал открытое письмо И. Е. Репина с критикой Уистлера, чтобы ниже язвительно парировать выпады мэтра. Имя Уистлера регулярно упоминалось в обзорах европейской художественной жизни, занимавших заметное место в журнале²⁷¹. Причем показательно, что фиксировалось не только присутствие работ Уистлера на тех или иных выставках, но и их отсутствие (тоже значимое), а также написанные «под Уистлера» «настроения» и «симфонии»²⁷².

Ударным в плане знакомства российской публики с Уистлером стал № 16/17 за 1899 год. В нем был помещен портрет Уистлера работы Дж. Болдини (1895) и десять репродукций его картин, в том числе репродукция «Симфонии в белом № 3»²⁷³. Эти материалы служили иллюстрациями к обстоятельной, переведенной с французского статьи о творчестве Уистлера²⁷⁴. Автором статьи был скандально известный французский прозаик (и художественный критик) Жорис Карл Гюисманс, фигура, безусловно, «культовая» для адептов новейшего искусства²⁷⁵. Белый включил французского декадента в число действующих лиц «Симфонии (2-й, драматической)». Он изображен как «французский монах в костюме нетопыря и с волшебной каминойницей в руках» и причислен – вместе с Ибсеном, Толстым, Ницше, Метерлинком, Уайльдом, Рескиным и другими – к знаковым фигурам эпохи: к «титанам разрушения, обросшим мыслями, словно пушные звери шерстью»²⁷⁶.

Гюисманс завлекательно начинает статью, цитируя критика Ф. Денойе, охарактеризовавшего картину «Девушка в белом» («Симфония в белом № 1») вполне в духе устремлений русского символизма: «Это портрет какого-то спиритического медиума. Лицо, поза, фигура, краски – все странно и в то же время и просто и фантастично».

Далее Гюисманс излагает биографию художника, рассказывает о нашумевшем суде с Рескиным и дает хронологический обзор шедевров.

Гюисманс – в соответствии с собственными вкусами и пониманием живописи Уистлера – постоянно акцентирует мистический подтекст картин «мастера-сновидца». В портрете матери, отмечает он, «реалистическая живопись столь интимна, что переходит уже в область грез и фантазии». В завораживающем портрете юной мисс Сесиль Александер, «как и в других вещах Уистлера», Гюисманс находит «отпечаток сверхчувственного, приводящий зрителя в недоумение»:

²⁶⁹ Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 1/2. С. 5–7.

²⁷⁰ Грабарь И. Ответ г. Жану Броше // Мир искусства. 1899. № 9. С. 100.

²⁷¹ См. обзорную статью «Международная выставка в Лондоне» (подписана: А. Нк), где сообщалось: «Как и следовало ожидать, самым сильным притягательным пунктом выставки являются замечательные работы Джемса Уистлера <...>» (1899. № 16/17. С. 38); рецензию А. Н. Бенуа на последние парижские выставки (Там же. С. 32) с упоминанием об «уистлеровых тонах», которые, по-видимому, российский читатель должен был опознавать.

²⁷² См., напр.: «Бесчисленны картины Champ de Mars, тянутся они лентами по залам, и точно их на аршины разрезать можно. Все маленькие Уистлеры <...>, серые, полные „настроения“ пейзажи да портреты – все „симфонии в сером и зеленом“ <...>» (Парижские выставки // Мир искусства. 1901. № 7. С. 129–135). Champ de Mars (*фр.*) – Марсово поле.

²⁷³ Позже воспроизводились и другие работы Уистлера. См. серию из пяти офортов, открывающую № 9/10 за 1900 г., и подборку из девяти картин в № 7/9 за 1903 г.

²⁷⁴ Гюисманс. Уистлер // Мир искусства. 1899. №16/17. С. 61–68.

²⁷⁵ Согласно мемуарному свидетельству А. Н. Бенуа, роман Гюисманса «Наоборот» воспринимался как атрибут «сверхтонченной развратности» (Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». С. 12), а Белый, иронически представляя радикализм московских символистов образца 1904-го, вспоминал, что в Москве даже «цитировали ... Гюисманса» (НВ. С. 324).

²⁷⁶ Симфонии. С. 150.

Бесспорно, лицо, изображаемое им, похоже, реально; без сомнения, в портрете виден характер, но тут есть еще что-то и загадочное, исходящее от личности этого своеобразного художника, который оправдывает до некоторой степени название «духовидца», данное ему Денойе. Действительно, нельзя читать странного рассказа доктора Крукса²⁷⁷ о тени, воплотившейся в образе женщины, осязаемой, но призрачной, без того, чтобы не вспомнить о женских портретах Уистлера, этих портретах-призраках, которые как будто удаляются от вас, чтобы углубиться в стены, со своими загадочными глазами и губами вампира.

«Фантастические» пейзажи-ноктюрны Уистлера воспринимаются Гюисмансом как «таинственные сны, вызываемые опиумом», а циклы «гармоний» и «композиций» напоминают ему «укутанные горизонты, как бы подмеченные в иных мирах; сумерки, тонущие в теплых дождях; речные туманы»; это – «целая панорама какой-то странной природы, каких-то плавающих городов, дремлющих заливов в туманном свете грез».

В финале Гюисманс еще раз подчеркнул мистическую доминанту послания Уистлера, связав именно с мистическим посланием «музыкальность» жанровой номенклатуры художника:

Уистлер как тончайший художник, умеющий отделить сверхчувственное от реального, напоминает мне своими пейзажами некоторые нежно-ласковые, журчащие стихотворения Верлена. Как тот, так и другой вызывают минутами нежнейшие ощущения и убаюкивают нас чарами, тайная сила которых ускользает от нас. Верлен дошел до пределов поэзии, где она превращается в дуновение и где начинается область музыки. Уистлер в своих гармониях почти переходит границу живописи, он вступает в царство поэзии и шествует по меланхолическим берегам, где цветут бледные цветы Верлена. <...> И славой Уистлера, как и немногих других, презревших требования толпы, будет то, что художник всегда проповедовал тонко аристократическое искусство, противное идеям масс, уходящее от толпы; искусство вечно одинокое и горделиво пребывающее в вечной тайне.

В 1901 году Стасов возмущался пандемической модой называть произведения на «уистлеровский манер», которая воцарилась в современном («декадентском») искусстве²⁷⁸:

Не только картины-портреты самого Уистлера, но и разных других новейших художников пишутся и прозываются на уистлеровский манер. Так, про Бёклина говорят, что он «симфонист в красках», <...> про мюнхенца Штука, что его «Распятие» – «голгофская симфония с полными колористическими фугами» <...>...²⁷⁹

²⁷⁷ Уильям Крукс (1832–1919) – ученый, снискавший известность работами в области физики и химии. Однако шумную славу ему принесли опубликованные в «Ежеквартальном научном журнале» описания опытов с медиумом мисс Флоренс Кук, позволившие, по словам естествоиспытателя-спирита, добиться эффекта материализации женщины-призрака: «<...> занавес вдруг приоткрывался и из-за него появлялась женщина, причем обычно ее внешность весьма отличалась от внешности медиума. Это создание было способно двигаться, говорить и производить другие действия независимо ни от кого. Она также сообщила свое имя: Кэти Кинг» (*Дойль А. К. История спиритизма. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 173*).

²⁷⁸ Ср. аналогичные сетования в «Мире искусства» в 1901 г. (наст. изд., с. 123, прим. 4).

²⁷⁹ Стасов В. В. Искусство XIX века. С. 611–614.

Думается, что под влиянием этих культурных тенденций, столь негативно очерченных Стасовым, находился и Белый, когда называл свои первые произведения – «на уистлеровский манер» – симфониями²⁸⁰.

В то же время необходимо подчеркнуть, что русский символист изначально придерживался понимания «симфонизма», далекого от собственно уистлеровского, но напоминающего Уистлера в мистической интерпретации Гюисманса.

Французский романист в финале статьи сопряг ориентацию Уистлера на переход «границы живописи» с именем Поля Верлена. Белый в статье «Формы искусства», впервые напечатанной в журнале «Мир искусства» (1902, № 12), а позже вошедшей в сборник «Символизм» (1910), также цитировал эпохальные строки Верлена:

Нам понятно, наконец, полусознательное восклицание Верлена:
De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours²⁸¹.

В этой статье, имевшей «значение философско-эстетического манифеста»²⁸², Белый декларировал:

Нам понятно противоположение между музыкой и всеми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэром и Ницше. Нам понятно и все большее перенесение центра искусства от поэзии к музыке. Это перенесение происходит с ростом нашей культуры²⁸³.

Подобные суждения, имеющие весьма мало общего с теорией Уистлера, восходят к той эстетической традиции, согласно которой музыка считалась высшим искусством, а ценность поэзии признавалась постольку, поскольку искусство слова манифестировало дух музыки. Потому и в цикле симфоний Белого, как заметил А. В. Лавров, «„симфонизм“ призван был способствовать конкретному обнаружению метафизических начал в фактуре „музыкально“ ориентированного текста: апелляция к музыке – искусству эмоционально отчетливых и ярких, но иррациональных ассоциаций – предстала в художественной системе Белого коррелятом сферы потустороннего, сверхреального, переживаемой, однако, как главный, важнейший компонент видимой, чувствуемой и изображаемой реальности»²⁸⁴.

²⁸⁰ Можно предположить, что и названия картин Уистлера оказали некоторое влияние на выбор заглавия для первого поэтического сборника Белого «Золото в лазури» (М.: Скорпион, 1904). См., напр., воспроизводившиеся на страницах «Мира искусства» «Ноктюрн. Голубое с золотом» или «Ноктюрн. Голубое с серебром».

²⁸¹ Андрей Белый. *Формы искусства // Андрей Белый. Собрание сочинений: Символизм. Книга статей /* Общ. ред. В. М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 136; о Верлене и музыкальности нового искусства в эстетической концепции раннего Белого см.: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 43.

²⁸² Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 101.

²⁸³ Андрей Белый. *Формы искусства*. С. 136; см. также о влиянии шопенгауэровской музыкальной эстетики на жанр и композицию «симфоний» Белого: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 42; ср.: Kursell J. Schallkunst: Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde. München, 2003. S. 33–35.

²⁸⁴ Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 65.

II. «Письмо, написанное в сердцах наших»: Андрей Белый – Рудольф Штейнер – апостол Павел

В мае 1912-го Андрей Белый встретился с австрийским философом и мистиком Рудольфом Штейнером и скоро вступил на путь антропософии. В 1913-м он был принят в эзотерическую школу и покинул Россию, чтобы быть ближе к Учителю; в 1914–1916 годах жил в Дорнахе, где работал на строительстве Гетеанума и занимался мистической практикой, двигаясь по пути самопознания и посвящения.

С тех пор Белый неустанно повторял, что его символистское мировоззрение и религиозно-философские взгляды не только не противоречат антропософии, но и, напротив, находят в антропософии истинное воплощение и продолжение. До конца жизни писатель сохранил любовь к Штейнеру и верность созданному им учению.

Белый был очарован Штейнером уже после первой встречи с ним, состоявшейся – напомним – 7 мая 1912 года в Кельне, куда вместе с Асей Тургенева²⁸⁵ Белый неожиданно даже для себя бросился из Брюсселя, движимый неясными интуициями и мистическими знаменьями²⁸⁶. Приняв московских гостей (беседа велась через М. Я. Сиверс, выполнявшую роль переводчика), Штейнер пригласил их на лекцию «Христос и XX век», определившую последующее вступление Белого на путь антропософии. Само название этой лекции (Белый в ту пору немецкого языка не знал), как кажется, сыграло решающую роль в выборе Штейнера на роль Учителя.

Многие оставшиеся в России друзья Белого восприняли произошедшие с ним перемены, мягко говоря, неоднозначно: «Штейнера все христиане подозревают в люциферизме и предвзятом толковании Христа» (*Белый – Метнер*. Т. 2. С. 303)²⁸⁷. Поэтому Белый был вынужден подробно объяснять произошедшие с ним перемены. Среди приводимых аргументов главным стал тот, что Штейнер (тогда руководитель немецкой ветви Теософского общества) оказался, по мнению Белого, не обычным теософом, а истинным христианином, а потому принятие антропософии – не измена прежнему духовному пути Белого-символиста, а его логичное и счастливое продолжение.

<...> я был, емь и буду исповедующим имя Христово и реально чувствующим *Его Приближение*. <...> И потому я теперь иду к Штейнеру: Христос и Россия! —

писал он Э. К. Метнеру 7 (20) мая 1912 года (*Белый – Метнер*. Т. 2. С. 302). И несколько позже, 28 августа (10 сентября) 1912-го, с более подробной аргументацией, – М. К. Морозовой:

Милая, если Вы помните меня, если Вы знаете «мое», если верите, что от Христа я не могу отречься, что Он – для меня «*Путь и утверждение Истины*», то Вы поверите, что розенкрейцерский путь, проповедуемый Штейнером, есть воистину путь чистого христианства. Не верьте заподозриванию Штейнера: все эти подозрения коренятся в том, что

1) Штейнер в печатных книгах своих не упоминает вслух имя Христово (он не говорит вовне, но работает изнутри *во Имя*: и работа его – 55 чисто христианских лож <...>, в которых все *штейнеристы*, т. е. *христиане* с реальным практическим путем, с реальной религиозною миссией).

²⁸⁵ Анна Алексеевна Тургенева (1890–1966), первая жена Белого.

²⁸⁶ *НВ. Берлинская редакция*. С. 737–788.

²⁸⁷ Письмо Белого Н. П. Киселеву, Э. К. Метнеру, А. С. Петровскому, М. И. Сизову от 7 (20) мая 1912 г. из Брюсселя.

2) Заподозривания Штейнера коренятся в том, что он *теософ*. Когда говорят «*теософия*», понимают Блавадскую, необуддизм и т. д. Но Штейнер *теософ* потому, что он толкует *теософию* не в смысле партийного движения в кавычках, а в прямом смысле – в смысле «*Божеств<енной> Мудрости*»²⁸⁸.

О впечатлении, произведенном на него первой лекцией Штейнера, Белый неоднократно рассказывал «по горячим следам».

Я должен заявить, что слышал лекцию Штейнера «*Христос и XX век*». Эта лекция была точно нарочно для меня прочитана: все мои сомнения в его понимании Христа *рассеяны* этой лекцией. Его понимание не посягает на *символ веры*, ни на православное *раскрытое в разуме* учение, а углубляет, говорит о еще не раскрытом в истории <...> (*Белый – Метнер*. Т. 2. С. 303), —

писал он 7 (20) мая 1912 года Н. П. Киселеву. О том же он рассказывал в мае 1912-го матери:

В Кельне мы прожили 3 дня, слышали три лекции. Имели получасовой разговор с Доктором. <...> Ты просто не можешь себе представить, что это за человек: его аура (свет вокруг) прямо видна глазами. Он читал лекцию о близости пришествия Христа. Такой громовой, сильной речи я не слышал никогда в жизни. У него словно разрывается лицо, из лица светит лицо и т. д. Мы были совсем потрясены <...>²⁸⁹.

В письме Блоку от 1 (14) мая 1912 года Белый подробнее говорил о затронутых в лекции темах (*Белый – Блок*. С. 459–460), но завершил повествование опять-таки впечатлением:

К середине лекции голос крепнет, ладонями себя то отрезает от толпы, проводя меж собой и толпой какую-то световую линию, и после каждого проведения линии точно вырастает, то кидается на толпу – ладонями: и опять те же с Асей слышим удары по лицу. Какие-то световые клубы наполняют залу, и вот из световых клубов вижу только сквозное лицо, которое кричит нам вещи громадные – до ужаса. <...> Кончает четырехкратным криком: «*Кто понял, что такое надисторический Христос, тот не может не знать, что Иисус истории – подлинный. И Он – близится*». На этом кончается лекция «*Христос и XX век*». Когда он кончил, я невольно вскрикнул от потрясения: «*Что ж это?!*» (*Белый – Блок*. С. 460).

Обращался Белый к впечатлениям от этой лекции и после. Так, автобиографический герой «*Записок чудака*» «в Кельне, на лекции, озаглавленной на афишах: „Христос и наш век“» услышал внутренний «Голос», который его «повернул на себя самого» (ЗЧ. С. 302). А в поздних мемуарах, вспоминая характер воздействия на него Штейнера-лектора и Штейнера-учителя, Белый подчеркивал:

<...> первый миг встречи поднял тот тезис, который остался последним во мне: «*Штейнер говорит в сердцах тогда именно, когда все уж слова исчерпались*». <...> Теперь, после лет, ряды встреч подытожены лозунгом этим (*ВШ*. С. 260).

Это впечатление от первой встречи оказалось, как настаивал Белый, самым верным:

²⁸⁸ «Ваш рыцарь»: *Андрей Белый*. Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 199.

²⁸⁹ «Люблю тебя нежно...»: Письма Андрея Белого к матери. 1899–1922 / Сост., предисл., вступит. статья С. Д. Воронина. М.: Река времен, 2013. С. 153.

Главные моменты воспоминаний – *незаписуемы*; тут любовь, и знание, что все о нем должно быть сказано, уже отстают: *Доктор Штейнер начинал говорить в сердцах тогда именно, когда уже все слова бывали исчерпаны* (ВШ. С. 259).

Вступление Белого на путь антропософского ученичества пришлось на то время, когда новозаветные темы, и прежде всего осмысление роли Христа в истории человечества («Христов импульс»), стали занимать ведущее место в лекциях Штейнера. Его «христологию» с середины 1910-х можно рассматривать как основу и автобиографических практик Белого, и его творчества, художественного и публицистического.

Наиболее полно «христология» Штейнера представлена у Белого в «Истории становления самосознающей души» (1926–1931), его самом фундаментальном философском и культурологическом сочинении²⁹⁰. В нем Белый исходит из того, что «христианство – момент, изменяющий представления о человеке, Боге, вселенной, духе, плоти истории; целое, сложенное из изменения всех представлений – преломление самой прямой истории в спираль» (ИССД. Т. 1. С. 184)²⁹¹.

Примечательно, что тема первой прослушанной Белым лекции Штейнера в Кельне в мае 1912-го – «Христос и XX век» – стала в «Истории становления самосознающей души» одной из основных тем. Это, по словам Белого, животрепещущий «вопрос о том, как именно нам открыт гнозис импульса Христа в 20-ом столетии» (ИССД. Т. 1. С. 184). Ответу на него Белый планировал посвятить второй том трактата. Первый же – попыткам показать «опыт развития в себе Христова импульса как опытного факта XX-го столетия» (ИССД. Т. 1. С. 179) и выявить «музыкальную тональность к теме второго тома в виде гнозиса Штейнера, данного в 20-ом столетии образными намеками, чтобы они явили, так сказать, в христианстве тональность, не отразившуюся почти никак в церковном каноне истории» (ИССД. Т. 1. С. 184).

Объект исследования в первом томе «Истории становления самосознающей души» можно определить как процесс зарождения христианства. Белый подробно анализирует проблески христианских интуиций в античности, разбирает учения гностических сект, затем переходит к Евангелиям, рассматривая их первоначально «как исторические документы» (ИССД. Т. 1. С. 121–124). В посвященной этому вопросу главе приводятся мнения историков церкви по проблемам текстологии и датировки Евангелий: авторство и время создания, источники новозаветных текстов, их первоначальные пласты и позднейшие вставки. . . Белый кратко пересказывает концепции авторитетных ученых, однако делает это вовсе не для того, чтобы присоединиться к какой-нибудь из точек зрения. Его цель прямо противоположна: заклеить евангельскую критику как вопиющим образом не адекватную сути предмета. Чтобы писать так, как пишут ученые-буквоеды, надо, по резкому определению Белого, «быть в смысле живого восприятия совершенной дубиной <...> или почтенными гробокопателями без глаз и уха, или остроумниками от рассудочной абстракции, или полуманиаками, как бы убедительно маньячество ни звучало <...>» (ИССД. Т. 1. С. 127):

²⁹⁰ См.: *Одесский М. П., Спивак М. Л., Шталь Х.* «Она – должна быть»: «История становления самосознающей души» Андрея Белого // ИССД. Кн. 1. С. 5–84.

²⁹¹ См.: *Шталь Х.* Спираль или ритмический жест истории: рисунок к «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого // *Миры Андрея Белого* / Ред.-сост. К. Ичин и М. Спивак. Белград; М., 2011. С. 618–637; *Одесский М. П., Спивак М. Л.* «Кривая истории – тема моей книги»: «История становления самосознающей души» и графическое наследие Андрея Белого // ИССД. Кн. 2. С. 689–717.

Растаскиватели Евангелий на составные части <...> не видят того, что видит более развитой, ибо упражнявшийся в зрении, глаз: не видят стиля, который единственен в Евангелиях, на какие бы части мы ни разложили их; не слышат звука, который тоже единственен, которому советует внимать апостол: «Духов различайте»²⁹². Передвигающие время появления христианства на несколько столетий совершенно не имеют дара различать *времен*, на который тоже ссылается апостол; «*имейте ухо, глаз, дух, ритм времени*»²⁹³ – вот лейтмотив, проходящий сквозь ранние памятники христианства <...> (ИССД. Т. 1. С. 125).

Доводам «растаскивателей Евангелий» Белый противопоставляет не факты и научные доктрины, а аргументы иного свойства. По его мнению, для верного восприятия Евангелий нужна «апелляция к стилю, к глазу, к уху, к духу, к времени, к краскам образов, не встречаемых ни до, ни после (ни в поэзии, ни в „*поэмах*“ гностиков, ни в системах мысли)» (ИССД. Т. 1. С. 126). Под взглядом «ученых мужей» возникают «Евангелия, умершие в растаске цитат», но под взглядом владеющих «искусством *видеть* и *слышать*» – они, «как погибающее горчичное зерно, начинают приносить плод». Ибо, как безапелляционно заявляет Белый, «доказано по пунктам, что их нет на бумаге, они восстанавливаются <...> в нас и становятся „*сердечным*“ письмом, а не буквенным». Согласно утверждению Белого, Евангелия – это «живая традиция, даже не слова, а жеста, ритма, интонации: из уст в уста, от уха к уху, от блеска глаз к блеску глаз» (ИССД. Т. 1. С. 134):

Но книжники из рассудка, гробокопатели, раздвигатели текстов в своих научных действиях поступают так, как если бы они отрицали наличие живой речи, данной не в грамматике лишь печатной строки, а в тембре голоса (ухе), блеске глаз, в неуловимом, стилевом «*как*», в жесте «*времени*» (ИССД. Т. 1. С. 127).

Истинное христианство, по Белому, отнюдь «не то, что гробокопатели считают христианством (догмат, культ, обычай, ритуал и т. д.)», а нечто иное:

<...> христианство в христианстве – то, что пронизало образы христианства, данные в Евангелиях; и если Евангелия – не Евангелия, то есть Евангелие Евангелий: «*сердечное письмо*», о котором говорит Павел; и оно – стиль, дух, ритм, в котором пересекаемы Евангелия, противопоставленные всему прочему (ИССД. Т. 1. С. 128).

Пространные рассуждения Белого подводят к однозначному выводу: Евангелие писалось, как «*письмо, написанное в сердцах*» (Павел)», а «существующие на бумаге Евангелия являются Евангелиями этого живого Евангелия» (ИССД. Т. 1. С. 128).

Получается, что Белый, с одной стороны, отсылает к известной, даже расхожей цитате из Второго послания апостола Павла к Коринфянам:

Вы – наше письмо, написанное в сердцах наших, узнаваемое и читаемое всеми человеками; вы показываете собою, что вы – письмо Христово, через служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живаго, не на скрижалях каменных, но на плотных скрижалях сердца. Таковую уверенность мы имеем в Боге через Христа <...> (2 Кор. 3:2–4).

²⁹² Ср.: 1 Кор. 12: 10; 1 Ин. 4: 1–3.

²⁹³ Ср.: Мф. 13: 14–16.

С другой же – связывает «„сердечное письмо“, о котором говорит Павел», с неким источником, не только не входящим в новозаветный канон, но и вообще не явленным в материальном мире: это – «Евангелие Евангелий», «внутреннее Евангелие к четырем написанным – Евангелие из глубин пережития себя в событии Сошествия Духа» (ИССД. Т. 1. С. 164).

Таково изумительное, по моему личному мнению, объяснение события сошествия Святого Духа, данное Рудольфом Штейнером, как ключ подхода к взятию тональности темы Евангелий; ключ к ним – один: *Евангелие* от Святого Духа, как *Пятое* четырех их; ключ же к пятому Евангелию – опыт жизни во Христе тех, которые [зачеркнуто: опытно] развили в себе эту жизнь, как свидетельство опыта о том, что жизнь «Я» во Христе – внутренняя достоверность <...> (ИССД. Т. 1. С. 178–179).

О «Пятом Евангелии» Штейнер начал говорить в цикле лекций, прочитанных в Христиани (Осло) 1, 2, 3, 5 и 6 октября 1913 года²⁹⁴. Белый подчеркивал, что «оказался в числе очень немногих из присутствовавших при *откровении*», которые «удостоились видеть доктора в этот момент первого обнаружения венца всех слов его о Христе Иисусе» (ВШ. С. 507). С первой лекции он воспринял выступление Штейнера как особый символический «жест», как «шаг» к «установлению по-новому связи с нами (наш „Новый Завет“ с ним)» (ВШ. С. 515).

В христианских лекциях утверждалось, что «Пятое Евангелие», или «евангелие антропософии», является столь же древним, что и четыре канонических, но оно не существует в написанном виде, а открывается только взору ясновидящего. Как рассказ визионера и был воспринят Белым весь курс. Штейнер запомнился ему бледным, взволнованным, потрясенным, как «человек, за миг до того имевший Видение» (ВШ. С. 508) и «впервые дающий отчет об увиденном» (ВШ. С. 510): «<...> он расставлял факты курса <...> не так, как он расставлял их обычно, их оформляя, а так, как они видны в астрале: в обратном порядке по отношению к обычному восприятию» (ВШ. С. 510).

Отправной точкой изложения увиденного «в астрале» стал для лектора момент пробуждения апостолов ото сна. Согласно Штейнеру, этот сон длился гораздо дольше, чем сказано в канонических Евангелиях: начался он, когда происходило моление Христа о Чаше, и закончился только в момент сошествия Святого Духа, то есть в день Пятидесятницы. Впрочем, это был не сон в бытовом понимании. Он, как описывал Штейнер, не мешал апостолам «заниматься обычными повседневными делами, уходить и приходиться <...>. Так что те, которые жили вместе с ними, казалось, не замечали, в каком состоянии сознания они находились»²⁹⁵.

Но сознание апостолов было смутным, и жили они, как сомнамбулы, не воспринимая адекватно, что происходило перед их взором. Они как бы проспали то, что случилось на Голгофе и после нее: смерть на кресте, положение во гроб, Воскресение, Вознесение и пр. Все эти события виделись им как образы сновидений. «Но пришло мгновение, когда апостолам показалось, что после долгого пребывания как во сне они проснулись от этого сна. Пятидесятница отмечает это пробуждение. <...> Они были разбужены первою силой любви, которая наполняет и согревает вселенную, точно эта первою сила любви погрузилась в душу каждого из них». И «понемногу, как сны, всплывающие на поверхность нашего сознания, нашей души, воспоминания о прожитых днях поднялись в сознании, в душе апостолов. <...> Они вновь пережили весь этот период день за днем». Но «теперь они нормально осознавали

²⁹⁴ Подробно об этом см.: Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 58–68 (глава «„Я отдал жизнь письмом 1913 года“: ответ на „Пятое Евангелие“ Рудольфа Штейнера»).

²⁹⁵ Штейнер Р. Пятое Евангелие. Из исследований хроники Акаши. 18 лекций, прочитанных в 1913–1914 гг. / Пер. с нем. И. Маханькова и О. Погибина. М.: Новалис, 2009; или: Штейнер Р. Из области духовнонаучных исследований / Пер. О. Погибина. Дорнах, 1967. С. 410–470; см. также на портале «Библиотека духовной науки»: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=148.

все, что они видели прежде». Вспомнить и осмыслить события, свидетелями которых явились, апостолы смогли только потому, что в день сошествия на них Святого Духа они были «оплодотворены космической любовью», или «импульсом Христа», к ним спустившегося, их сердца пронзившего и осветившего²⁹⁶.

Белый зафиксировал главные моменты этого курса:

Лекция первая: мы – в Импульсе; и поэтому: озирающие историю импульса в обратном порядке: от себя – до апостолов, т. е. видящие <...> вслед за Христом Иисусом и сердца апостолов: сердце – Круглый Стол, за которым все 12 апостолов с Христом меж ними <...>.

Лекция вторая – основа такой возможности: сошествие Св. Духа, источника Импульса; 12 апостолов в Святом Духе и 13-й Павел в Дамаске (а ведь каждый из нас теперь «Савл», могущий стать Павлом); связь «12» с «13-м» – связь «12» в Импульсе с каждым из нас. <...> Вот – источник 4-х Евангелий: земные воспоминания сквозь призму проспавшего, открытого потом, – в регионах, где и 13-й, разбойник-гонитель, из Дамаска, уже видит тот же свет события; в наши дни потенциально дан в каждом «воспоминатель», участник Голгофы, разбойник-гонитель; это ему сказано: «Нынче будешь со Мною!»

И уже отсюда (лекция 3-я) из точки «воспоминания» взгляд впервые на суть Голгофы, – не гнозис, а зрение мига осознания Импульса. <...>

Биография Иисуса – последние лекции, проведенные в тонусе: «В себе расслушайте!» <...> *К началу*, лежащему до крещения, до истории, христианства, ведет конец курса; но «конец» – мы и XX век <...>.

Мы, показанные в неизбежном Пришествии, – вот удар курса! (VIII. С. 511)

Самым важным для понимания евангельской «текстологии» стал для Белого тезис о том, что «„Пятое Евангелие“ – реальность свидетельств апостолов, взятая не в миге написания, а в миге сознания, охваченного сошествием Св. Духа» (VIII. С. 510). В «Истории становления самосознающей души» специально оговаривается, что «этот факт подчеркнул Рудольф Штейнер <...>: противоречия Евангелий надо брать из внутреннего реализма восприятий в Святом Духе – не из учета свидетельских [зачеркнуто: внешних] показаний» (ИССД. Т. 1. С. 164). Оговаривается и то, что этот клубок «не расплести без глубочайшего духовного опыта; в критерии понимания остается свидетельством не свидетельское показание в обычном смысле, а – опыт гнозиса, которому учил Павел; Евангелия вскрываемы в нем, а не только в Евангелиях четырех Евангелистов, рассудочно прочтенных» (ИССД. Т. 1. С. 164).

Павла, «апостола самосознания»²⁹⁷ и идеолога «сердечного письма», Белый противопоставляет апостолу Петру, символизирующему прошлое (традиционную церковь), и апостолу Иоанну, символизирующему будущее. Свидетельства Павла о Христе оказываются наиболее важны и актуальны для современности («Павел учит подходу к Евангелиям» (ИССД. Т. 1. С. 163), так как Павел, в отличие от других апостолов и так же, как человек XX века, «личности Иисуса не знал», но знал «облиставший его свет Христа; он потом открыл Христа и внутри своего „Я“; и узнал Его как уже ведущего человечество <...>» (ИССД. Т. 1. С. 163).

²⁹⁶ Там же.

²⁹⁷ См.: Mischke E. M. «Apostle of (Self-)Consciousness»: The figure of Saint Paul in Andrej Belyj's «Istorija Stanovlenija Samosoznajuščej Duši» // Russian Literature. Vol. LXX. 2011. № I/II. P. 89–108.

Об этом Белый пишет в «Кризисе сознания»²⁹⁸: «Павел не видел Христа, но он знал: Христос – был; он увидел пришествие в сердце своем; и он знал: человечество стало свободно <...>»²⁹⁹ И более развернуто – в «Истории становления самосознающей души»:

Подчеркнем: о Христе мы знаем более всего из опыта Павла; опыт был опыт внутренний: к Павлу Христос приходил из глубины его сердца, раскрытого ключом [зачеркнуто: в него сошедшего] Разума; Павел более всего понимал, что Христос Иисус – свет миру, хлеб жизни, ключ, отпирающий сердечную дверь, самая дверь, выход из нее или путь, воскресение жизни, истина и лоза³⁰⁰; от умного света, брызнувшего в его открытое, как дверь, сердце, шел он к уразумению и личности Иисуса <...> (ИССД. Т. 1. С. 177).

Фактор «сердца» при описании миссии апостола Павла подчеркивается Белым постоянно, с неизменными отсылками к его Посланиям: «У Павла расширено солнечно сердце: „сердце наше расширено“ (2 Кор. 6:11)»³⁰¹. Или: «Церковь Павла есть связь через сердце; или – сердечная переписка: „Вы – наше письмо, написанное в сердцах“ <...>»³⁰²

Известная цитата в трактовке Белого приобретает совершенно неожиданное значение³⁰³. Так как «другие Апостолы избраны в мир человеческим образом: чрез Иисуса пошли они в церковь, а Павел – чрез Духа», то Павел – «избранный» в особом смысле³⁰⁴. Штейнер неоднократно подчеркивал, что прошедший «иудейскую пророческую школу своего времени»³⁰⁵ апостол Павел получил «посвящение, дарованное как благодать», так как Христос «пришел к нему не в правильном обучении в древних мистериях, но по благодати на пути в Дамаск, когда ему явился Воскресший Христос <...>. Он узнал Воскресшего Христа. И с тех пор он возвещает о Нем»³⁰⁶.

Белый идет еще дальше, утверждая, что «сердечное» прочтение Евангелия апостолом Павлом объясняется тем, что он – «эзотерик» и по сути – «антропософ»:

Павел здесь – эзотерик; <...> ключ к Мудрости «*мудростей*» мира сего, с *антропизма* (язычества) и *софизма* (закона иудейского) Павлом подобран; он – подлинный *антропософ* <...>³⁰⁷.

В этой связи именно как опыт эзотерический надо понимать приведенные ранее слова из «Истории становления самосознающей души» о том, что «опыт Павла <...> был опыт внутренний» и что Евангелия не «вскрываются» «без глубочайшего духовного опыта <...>, которому учил Павел». Как призыв к антропософской оккультной работе над органами человеческого тела, и прежде всего над сердцем, трактует Белый и слова Павла из Послания к Римлянам (Рим. 12:2):

²⁹⁸ Заключительная часть эссе Белого «Кризис сознания» (1920) опубликована Э. И. Чистяковой под заглавием «Евангелие как драма» (М.: Русский двор, 1996).

²⁹⁹ Андрей Белый. Евангелие как драма. С. 31.

³⁰⁰ Ср.: Ин. 8: 12; 10: 7–9; 14: 6; 15: 1.

³⁰¹ Андрей Белый. Евангелие как драма. С. 69.

³⁰² Там же. С. 34.

³⁰³ Анализ другой часто употребляемой Белым цитаты из Посланий апостола Павла «Не я, но Христос во мне» (Гал. 2: 20) см.: Mischke E. M. «Apostle of (Self-)Consciousness»... P. 89–108.

³⁰⁴ Андрей Белый. Евангелие как драма. С. 40.

³⁰⁵ Штейнер Р. Пятое Евангелие (см. электронный ресурс: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=148).

³⁰⁶ Штейнер Р. Бхагавадгита и Послания апостола Павла. Калуга: Духовное знание, 1993; также на портале «Библиотека духовной науки»: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=142.

³⁰⁷ Андрей Белый. Евангелие как драма. С. 59.

<...> апостол советует: «Преобразуйтесь обновлением ума». Обновление ума есть путь медитации, йога познания; мысль, укрепляясь, вводится в тело сквозь сердце <...>³⁰⁸.

Эзотерический и антропософский смысл обретает и семантика «сердца» в излюбленной цитате Белого из Второго послания к Коринфянам:

Естественно показывает нам Павел, что мы огневая «сердечная переписка» с Христом: «Вы... письмо Христово, написанное... Духом Бога Живаго...» «на скрижалях сердца». «Скрижали» – сердечные <...>³⁰⁹.

В «Воспоминаниях о Штейнере» Белый рисовал своего Учителя как преемника апостола-эзотерика и продолжателя его дела: «„Несправедливого“ сердцем горячего Павла всем сердцем любил, понимал доктор Штейнер»; «Говорил, как Павел; молчал – как Иоанн» (ВШ. С. 272, 497). Несомненно, Штейнер уподобляется в мемуарах и другим евангельским персонажам³¹⁰, но преемственность по отношению к Павлу идет именно по линии «сердца»:

Можно было бы долго говорить о деятельности, о миссии Штейнера, как любви и жертвы: это казалось банальной мыслью (о ком так не пишут?) <...>. Лучше отмечу я только *сердечность* в докторе, на силу которой порою нечем было ответить <...> (ВШ. С. 296).

Вряд ли здесь и в ряде других примеров можно говорить о «сердечности» как об исключительно психологическом свойстве. Штейнер у Белого – это тот, «кто читает в сердцах» (ВШ. С. 365), «слушает сердца» (ВШ. С. 343), «говорит всю силою мысли со всем жаром сердца: от сердца к сердцу» (ВШ. С. 495), стремясь «высечь в сердцах свет» (ВШ. С. 338). «Он был сердцем гораздо более, чем головою» (ВШ. С. 496), – характеризует его Белый-мемуарист.

Особенно явственно слова «от сердца к сердцу» звучали, как следует из мемуаров, в лекциях Штейнера о Христе:

<...> обращался он в миги другие к *сердцам*; выраженье: «от сердца к сердцу» – с какой ясной, любовной улыбкой он говорил это, когда говорил о «младенце» Иисусе <...>; был – сердце; вернее: ум его был в месте сердца; и *умное сердце* – цвело; «сердце», а не «сердечный ум» (ВШ. С. 496).

Или:

<...> он обводит присутствующих серьезным, невыразимо значительным, невыразимо скорбным порой, а то – строгим взглядом; <...> слушает сердца; а верней, что сердцем он слушает те именно «*голубинные шаги*», о которых знал Ницше; и которые слышались многими в эти *тихие минуты* лекций, между громами порывов. Мне эти минуты воспоминаний связывались со стихами Владимира Соловьева:

И в тихом дуновенье

³⁰⁸ Андрей Белый. Евангелие как драма. С. 63.

³⁰⁹ Там же. С. 68.

³¹⁰ Лагутина И. Н. Между «тьмой» и «светом»: воспоминания о Блоке и Штейнере как автобиографический проект Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики // Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 7–26.

Он Бога угадал» (ВШ. С. 343).

В ряде описаний у Белого «просвечивает» тот комплекс посвячительных методик, которые практиковал сам Штейнер и которым обучал своих учеников³¹¹:

Медитация над Именем – путь <...>. Взывал к большему: к умению славить Имя дыханием внутренним с погашением внешнего словесного звука: к рождению – *слова в сердце* (ВШ. С. 497).

А порой прямо говорится, что источником «сердечных» сведений Штейнера о Христе было «духовно-научное исследование», то есть ясновидение:

Он был – инспирация: не имагинация только! И слова о *Христе* – инспирации: сердечные мысли <...>. Доктор молчал о Христе – головой; и говорил *солнцем-сердцем*; слова его курсов о Христе, – выдохи: не кислород, а лишь угольная кислота, намекающая на процесс тайны жизни. <...> не при *этих* дверях стоял он – при других <...>, – сознание мутилось. Была иная дверь – *сердце!* Он звал к *этой* двери... (ВШ. С. 496)

Как говорил Штейнер в курсе лекций 1923 года «Современная духовная жизнь и воспитание», «новое посвящение», уже доступное современному человеку, приобщившемуся к антропософии, «внесет с ясным светом в человеческое сердце то, что ведет к пробуждению духа в человеческом сердце и душе, к религиозности познания»³¹². Этот процесс потребует от антропософов создания нового средства общения – «сердечного»:

Язык для связи между людьми нуждается в посредстве воздушной, чувственной среды. Если же мы умеем понимать друг друга через более глубокие элементы души, через мысли, несущие с собой чувство и сердечную теплоту, то мы находим средство общения помимо языка. Но для этого международного средства взаимного понимания нужно иметь сердце³¹³.

Речь в данном случае идет, как кажется, о языке посвященных, который «будет функционировать <...> в чистом элементе света, идущего от души к душе, от сердца к сердцу»³¹⁴.

Символично, что именно эти слова Штейнера о языке, к которому стремится антропософия, Белый поставил в «Воспоминаниях...» эпиграфом к главе «Рудольф Штейнер в теме „Христос“» (ВШ. С. 493). Тем самым, очевидно, объясняется смысл и «сердечного языка», которым Штейнер говорил о Христе, и слов апостола Павла, использованных в данном контексте:

<...> не при *этих* дверях стоял он – при других <...>, – сознание мутилось. Была иная дверь – *сердце!* Он звал к *этой* двери... <...>. Вне *сердечного* языка («вы – письмо наше, написанное в сердцах» – говорит нам апостол) – молчание (ВШ. С. 496).

³¹¹ Казачков С. В. «Медитацией укрепленные мысли...»: на подступах к пониманию внутреннего развития Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. С. 27–79; Шталь Х. Медитативный опыт Андрея Белого и «История становления самосознающей души» // Там же. С. 80–102.

³¹² Штайнер Р. Современная духовная жизнь и воспитание / Пер. Д. Виноградова. М.: Парсифаль, 1996; также на портале «Библиотека духовной науки»: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=307&Bid=1.

³¹³ Там же.

³¹⁴ Там же.

Антропософский эзотерический праксис, описанный применительно к Штейнеру и «апостолу самосознания» Павлу, был хорошо знаком и самому Белому, принятому еще в 1913 году в эзотерическую школу («*Esoterische Stunde*»), ученики которой обучались специальным техникам медитации (МБ. С. 137).

В письме П. А. Флоренскому из Дорнаха от 17 февраля 1914 года Белый сравнивает «школу опыта» в православии с «опытом современно<го> Тайноведения», то есть антропософии, отмечая, что «обе школы, признавая сердце – духовным Солнцем и жизненным центром, разнятся в способе „погружения ума в сердце“»³¹⁵. Естественно, Белый доказывает преимущество антропософского пути как в методике:

<...> не тренировка ума противопоставляется здесь сердцу, а свободное погружение себя сознающего ума в сердце, не *потопление* в сердце, а свободная жизнь в сердце: и *сердце думает*, и *ум чувствует*; вот правило той школы, которая стала близка моему существу; у ума развиваются сперва лебединные крылья, и не ввергается он в сердце, а *свободно слетает в сердце*³¹⁶;

так и в целеполагающих установках:

Сердце – Солнце; <...> внутри сердца познаешь блеск солнца; оно становится Христовым сердцем. Но *Христос* пришел не для земли только, <...> для всего Космоса: Церковь не указала на космический смысл Христа <...>. Надо развить ему крылья: провести *звездность* сквозь солнце в земное наше сердце³¹⁷.

В мемуарной прозе Белый эмоционально описывает «чувство Христа» в сердце, сначала, в эпоху символизма, – интуитивное («<...> я постигаю не иконописный Лик Христов, а Лик, встающий в середине своего собственного сердца» – МБ. С. 77), а после курса Штейнера в Христианиии о «Пятом Евангелии» – более осознанное. В «Материале к биографии» отмечено, что именно с лекций о «Пятом Евангелии», прочитанных в столице Норвегии, Белому «стал ведом» «Христов импульс» (МБ. С. 140), в «Воспоминаниях о Штейнере» – что «в Христианиии был показан момент Сошествия Духа» (ВШ. С. 529). Тогда же, как следует из признаний писателя, родилось убеждение, что в скором времени «голос Божий зазвучит» из него (МБ. С. 141). Слова Штейнера о мистической роли Пятидесятницы и «Христовом импульсе», пронзившем апостолов, Белый воспринял как руководство если не к действию, то к мироощущению и даже причислению себя к кругу апостолов, к отождествлению себя с Павлом:

<...> в «Пятом Евангелии» я сам – «апостол» среди «апостолов», как муж, достигающий зрелости: тринадцатый среди двенадцати <...> «Основа любви» входила в меня <...> (ВШ. С. 514).

Белый сообщает, что работал над данной Штейнером медитацией о Христе и опускал «Слово» в «сердце», следуя советам опытных оккультистов (то есть делал именно то, что потом описал в письме Флоренскому):

³¹⁵ Переписка <П. А. Флоренского> с Андреем Белым // Павел Флоренский и символисты: Опыт литературные. Статьи. Переписка / Сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 479.

³¹⁶ Переписка <П. А. Флоренского> с Андреем Белым. С. 479.

³¹⁷ Там же. С. 481.

<...> надо уметь произносить вам известные слова, не двигая ни губами, ни языком, ни гортанью; тогда слова опускаются в сердце; и приобретают огромную силу! (МБ. С. 144).

Результатом экспериментов стали видения, в которых происходящее казалось путем посвящения³¹⁸. Вскоре, впрочем, на пути посвящения возникли непреодолимые препятствия. Упорные медитации не только перестали давать желаемый результат, но привели, напротив того, к тяжелому недугу: «Сердечный невроз – имя дикой болезни» (ВШ. С. 363). Белому пришлось искать иной смысл и обосновывать иной путь в антропософии – не оккультный³¹⁹. Однако полученного мистического опыта оказалось достаточно, чтобы помнить эзотерический и антропософский смысл апостольских слов о «сердечном письме», обыгранных в «Кризисе сознания», «Истории становления самосознающей души» и «Воспоминаниях о Штейнере».

Следует отметить, что полюбившуюся цитату из Второго послания к Коринфянам Белый употреблял и в ином контексте – как эпистолярную формулу. Например, в письме Иванову-Разумнику от 18 марта 1926 года:

Всегда, дорогой Разумник Васильевич, <...> переписка меж нами всегда, т. е. я всегда Вам пишу, в сердце, – по выражению апостола Павла: «Вы – письмо, написанное в сердцах». (Может, цитирую не так, – на «память»); я хожу всегда как бы с письмом в сердце к Вам; и всегда, при всех жизненных ситуациях встает: «Что подумал бы о том-то и том-то Разумник Васильевич». <...> огромная есть потребность превратить *сердечную переписку в сердечный разговор* <...> (Белый – Иванов-Разумник. С. 346).

Или – в письме Федору Gladкову от 17 июня 1933 года:

Дорогой Федор Васильевич, я был радостно взволнован Вашим письмом; но эта радость, радость отклика (со-вестия: «сердце сердцу весть подает», «вы – письмо, написанное в сердцах», ап<остол> Павел³²⁰) тут же стала переходить в горечь от мысли, что волнение отклика, мгновенно вспыхнувшее, ищет слов, взывает к бумаге; покатится по железной дороге и т. д.; пройдут дни... Желание тотчас правдиво ответить Вам есть единственная причина, почему ответ этот опаздывает. Я по природе косноязычен³²¹.

В обоих случаях слова апостола Павла не имеют эзотерического «измерения». Они психологизированы: выражают теплое расположение к корреспонденту, далекому от антропософского дискурса и потому не способного его распознать. Другое дело – использование той

³¹⁸ О Белом на путях посвящения см.: Глухова Е. В. Фауст в автобиографической мифологии Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. С. 230–250; *Obolenska D.* Путь к посвящению: антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Гданьск, 2009; Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель.

³¹⁹ См. об этом в «Материале к биографии»: «<...> я как бы переживаю упадок в себе „*оккультного*“ пути, т. е. антропософии, как пути жизни; и одновременно: переживаю ренессанс в себе антропософской философии; и часто спрашиваю: „Если я мировоззрительно окреп, то – какою ценою? Ценою падения своего...“» (МБ. С. 195); или в письме Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г.: «<...> если семилетие „09–15“ озаглавливаемо: от тем „Символизм, как культура“ (тема „*Мусагета*“, или период 09–12) к теме „*антропософия, как эзотерический путь*“ (тема периода 912–915), то семилетие „16–22“ выявляет тему: „от антропософии“ к „культуре“ (в частности, „культуре России“); и мотто семилетия: „*антропософия, как культура*“: сознания, искусства, общественности <...>. В линии общественности: работа в московской группе, участие с Вами в „*Вольфиле*“ и т. д. Но все это внутри меня собирается в слово девизное: „*Антропософия, как культура*“: в следующем семилетии (16–22) *антропософия*, бывшая в периоде 12–15<-го> годов „*эзотерическим путем моей жизни*“, впервые всходит в моих литературно-общественных проявлениях» (Белый – Иванов-Разумник. С. 503).

³²⁰ См. трактовку этой цитаты из письма Gladкову в контексте теории слова у Белого: Торшилов Д. О. «Письмо, написанное в сердцах» в теории слова Андрея Белого и в стихах О. Мандельштама на его смерть // Живое слово: Логос – голос – движение – жест / Сост. и отв. ред. В. В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 128–136.

³²¹ Переписка Андрея Белого и Федора Gladкова / Предисл., публ. и прим. С. В. Gladковой // Андрей Белый: Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 753–772.

же цитаты в автобиографическом эссе «Почему я стал символистом...». Эссе адресовалось прежде всего антропософам и содержало резкую критику самого института Антропософского общества. Понимая полемический запал своего сочинения и, очевидно, предупреждая возможную негативную реакцию со стороны «своих», Белый закончил его демонстративным выпадом против тех, кто не захочет принять его «сердечное письмо»:

Пора написаний прошла; наступает пора прочтений уже в сердце написанного; нет ничего тайного, что не стало бы явным. Но кто не имеет *письмян* в сердце и откажется от понимания слов апостола («*Вы – письмо, написанное в сердцах*»), тот меня не поймет.

Мне это хорошо ведомо³²².

Однако не исключено, что и здесь Белый пытался следовать заветам Штейнера, обосновавшего в курсе «Современная духовная жизнь и воспитание» необходимость нового языка, «идущего от души к душе, от сердца к сердцу». «В таком средстве общения и нуждается современная цивилизация», – полагал Штейнер, подчеркивая, что «оно будет применяться не только для вопросов высших порядков, но и для повседневной жизни»³²³. Так использован образ «сердечного письма» и у Белого. Если в «Кризисе сознания», «Истории становления самосознующей души» и «Воспоминаниях о Штейнере» слова апостола Павла служат прояснению вопросов «высшего порядка», то в письмах к друзьям и работе «Почему я стал символистом...» – для выражения чувств и мыслей «повседневной жизни».

³²² *Почему я стал символистом...* С. 493.

³²³ Штейнер Р. Современная духовная жизнь и воспитание (см. электронный ресурс: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=307&Bid=1).

III. «Жесты оккультных угроз»: магия «сглаза»

1. «И ПРЕПОНЫ, И ЗЛОЙ ПОДОЗРЕВАЮЩИЙ ГЛАЗ» МИРООЩУЩЕНИЕ

«<...> у меня удивительно развито кожное ощущение *вшей* и „*глаза*“³²⁴; и тех, и *этой* я ощущаю безошибочно», – признавался Андрей Белый (МБ. С. 233).

С реальными, а не мистическими вшами Белый встречался нечасто³²⁵, но боязнь «сглаза» преследовала его на протяжении всей жизни.

Для подтверждения этого тезиса, на первый взгляд не самого очевидного, сначала выявим и рассмотрим с указанной точки зрения высказывания Белого разных лет и разной тематики. Они, как будет показано ниже, нашли отражение и в произведениях для массового читателя (публиковавшиеся мемуары, путевые очерки, художественная проза), и в эго-документах, предназначенных исключительно для личного пользования, а не для печати (дневники, письма близким друзьям). На основе многочисленных примеров обращения Белого к этой теме постараемся определить роль и место «сглаза» в его мистико-философской, космогонической картине мироздания.

Начнем с магической составляющей взгляда.

Внимание к выражению лица, и прежде всего к глазам, – типичная, а потому не заслуживающая особого анализа специфика писательского восприятия. Но именно Белый ввел в оборот два неологизма – «доброглазить» и «черноглазить»: взял устойчивые выражения из лексикона народной магии, закрепленные в словаре Даля («добрый глаз» и «черный глаз»), и превратил их из характеристики облика в глаголы активного магического действия. Оба неологизма используются им для определения импульса, посылаемого носителем доброго или злого, темного взгляда в окружающий мир.

Так, «мягко доброглазит»³²⁶ Сергей Соловьев (в Дедове он также «не смотрел; доброглазил»³²⁷); «доброглазо» идет навстречу А. Р. Минцловой А. Г. Рачинский³²⁸.

Зато в очерке «Арбат» и в берлинской редакции «Начала века» «черноглазит» «пречерный, прекрупный и горбоносый мужчина», торговец зеленью и овощами Горшков («<...> надвинув козырь картуза на глаза, на косые, – в смазных сапогах **черноглазит**, а из-за яблоков смотрит, бывало, лицо, точно спелая клюква <...>»³²⁹).

В «Путевых заметках» при описании путешествия 1910–1911 годов по Италии качество взгляда определяет впечатление от города. Так, во время краткой остановки в Неаполе Белого охватил мистический страх от того, что, «как маньяки, бегают неаполитанцы взад и вперед по

³²⁴ Курсив в этом слове принадлежит самому Белому; его выделение полужирным шрифтом – наше.

³²⁵ Потрясающая писателя встреча с этими кровососущими насекомыми произошла в декабре 1920 г. – марте 1921 г., когда в результате бытовой травмы он был госпитализирован, сначала в Диагностический институт («Грустное время; лежу, покрытый вшами, в диагностическом институте <...>» – РД. С. 464, запись за январь), потом в лечебницу С. Ф. Майкова («У Майкова вши, грязь: меня заражают экземой от грязного халата <...>» – РД. С. 464, запись за март). См. письмо Белого А. А. Тургеневой от 11 ноября 1921 г.: «<...> я упал в ванне <...> раздробил крестец; меня сволокли в больницу, где я 2½ месяца лежал, покрытый вшами» (Воздушные пути. Альманах V. Нью-Йорк, 1967. С. 306). Ср. также запись за 30 июня 1928 г. про впечатление от Кутаиси: «Комары, клопы, вши. Грязь» (РД. С. 514).

³²⁶ НВ. Берлинская редакция. С. 555.

³²⁷ Там же. С. 553.

³²⁸ Там же. С. 610.

³²⁹ Андрей Белый. Арбат // Россия. 1924. № 1 (10). С. 45; НВ. Берлинская редакция. С. 358.

улицам, друг на друга поблескивая черным „дурным“ глазом»³³⁰. Именно на этой детали он строит общую характеристику не понравившегося ему Неаполя, причем способность к магическому действию приписывает как горожанам:

Среди всей пестроты своих красок в густеющей зелени апельсиновых рощ развивал обитатель Неаполя в ряде годин **приворотное око: злой глаз**; научился он **глазить**³³¹, —

так и городу в целом, воспринимая его как живое, но злое и враждебное к приезжим существо:

<...> Неаполь предстал перед нами, как злой арлекин, пожирающий путников **злыми глазами** – из красных лоскутьев <...>³³².

Или:

<...> и я понял, что среди пестроты своих красок и в густой зелени апельсиновых рощ затаил Неаполь **«дурной глаз»**; крючковатый нос здесь является символом несчастья; Неаполь – город тарантеллы, **дурного глаза**, разбойников <...>³³³.

Противопоставление злого Неаполя приветливому Палермо также идет по линии качества «глаза»:

<...> Палермо, как кажется, шут: шут гороховый: пестрый, не злой; кивает из тряпок беззлобно нам лик его, – чудаковатый, простой, придурковатый, пожалуй, но вовсе **не глазящий** <...>³³⁴.

Однако «сглаз» у Белого – не только и не столько поэтическая характеристика невнятного впечатления от столкновения с неизвестным. Словно суеверная бабка, писатель-интеллектуал объясняет «сглазом» трудности своего рабочего и творческого процесса, а они встречались в его жизни постоянно.

С такими проблемами он, например, сталкивался в возглавляемом Э. К. Метнером издательстве «Мусагет». «Моя связанность в „*Musaget*“ совершенно исключительна; всякая инициатива подвергнута <...> явно подозревающей критике Метнера», – сетует он в эссе «Почему я стал символистом...»³³⁵. Действительно, конфликт между Белым и Метнером в начале 1910-х набирал обороты и в конечном счете привел к разрыву отношений. Но показательно, что причину своих тяжелых переживаний Белый объясняет магическими действиями Метнера: «глаз Метнера „*глазит*“ меня»³³⁶.

«И препоны, и **злой подозревающий глаз**» встречает Белый при попытке распространять «свои „*антропософские*“ представления» в послереволюционной России³³⁷.

«Сглаз» у Белого оказывается реальной помехой творчеству. Именно так он воспринимает недоброжелательство (настоящее или пригрезившееся) окружающих в период работы над

³³⁰ Андрей Белый. Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911) / Подгот. текста и прим. Б. Сульпассо // *Арабески* Андрея Белого: Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика / Ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М., 2017. С. 122. Также: *Несобрание*. Кн. 1. С. 494.

³³¹ Андрей Белый. Путевые заметки. Сицилия. Тунис. Т. I. М.; Берлин: Геликон, 1922. С. 43.

³³² Там же. С. 68.

³³³ Андрей Белый. Очерки об Италии из газеты «Речь» (1911). С. 121; также: *Несобрание*. Кн. 1. С. 493.

³³⁴ Андрей Белый. Путевые заметки. С. 68.

³³⁵ *Почему я стал символистом...* С. 451.

³³⁶ Там же.

³³⁷ Там же. С. 477.

романом «Петербург». Тогда ему, по собственному признанию, приходилось **«преодолевать „дурной глаз“, направленный тебе под руку»** (Белый – Иванов-Разумник. С. 379)³³⁸.

С теми же, но еще более ярко выраженными и потому сильнее мешающими действиями сталкивается он после возвращения из эмиграции, при написании в 1924–1925 годах романов «Московский чудак» и «Москва под ударом».

Мне казалось, что я – топимый, что я – надрываюсь, катя против всех ненужный «ком» романа почти на отвесную гору; и – когда кончил первый том, то почувствовал, что надорвался от всего этого вместе взятого; и до сей поры у меня в отношении к «Москве» – горечь: точно от незаслуженной обиды; и все кажется, что я «Москвой» сделал «темное» дело, за которое привлекаюсь к судебной ответственности³³⁹, —

жаловался Белый Иванову-Разумнику и находил причину своего депрессивного состояния: «<...> все это молчаливое порицание оковывало меня, **глядело под руку, глазило**»³⁴⁰.

«„Друзья“, не помогающие, а скорей **глазят**»³⁴¹, мешали ему приступить к работе и над вторым томом «Москвы», романом «Маски».

В том же русле воспринимает Белый в 1933 году неприятности с печатанием мемуаров «Между двух революций». Книга получила отрицательные внутренние рецензии, требовалась правка, в издательстве возникало сомнение в целесообразности ее выпуска. «В апреле 1933 года Бор. Ник. закончил первую часть 2-го тома мемуаров „Между двух революций“ по договору для „Советской литературы“, – вспоминал П. Н. Зайцев, – <...> Издательство чрезвычайно быстро рассмотрело рукопись и через неделю-две Сергей Дм. Мстиславский пригласил к себе Бориса Николаевича <...>; сам С. Д. Мстиславский имел от изд-ва „Советская литература“ деликатное поручение – побеседовать с Бор. Ник. касательно представленного тома мемуаров»³⁴².

Беседа состоялась и произвела на писателя угнетающее впечатление. «Последний инцидент (разговор с Мстиславским) точно вышиб из рук перо. Чувствую себя вполне беспроким и ненужным, выбитым из колеи жизни», – писал он Г. А. Санникову 29 мая 1933 года³⁴³.

Однако далее выясняется, что удручают Белого в этом «инциденте» не реальные претензии издательства к тексту, не задержка с выходом тома, а... «сглаз», который, как утверждает писатель, может помешать дальнейшей работе над мемуарами:

Знаете, Гр<игорий> Александрович, я Мст<иславскому> не прощу его гадости: он точно **„сглазил“** меня; и теперь – знаю, что „Межд<у> двух рев<олюций>“ останется недоноском. Когда книга написана, есть удовлетворение; и не пугает судьба ее (напечатают или забракуют); а когда она еще в зародышевом состоянии, и ее **„сглазят“** в утробе – родится уродец³⁴⁴.

³³⁸ Письмо от 24–29 сентября 1926 г.

³³⁹ Почему я стал символистом... С. 378.

³⁴⁰ Почему я стал символистом... С. 378.

³⁴¹ Там же. С. 379.

³⁴² Зайцев П. Н. Дневник 1933 г. Частное собрание. Сергей Дмитриевич Мстиславский (1876–1943; наст. фамилия Масловский), профессиональный революционер, писатель, соратник Белого по группе «Скифы»; в 1931 г. стал редактором издательства «Федерация» (с 1933 г. – «Советская литература»).

³⁴³ Андрей Белый, Григорий Санников. Переписка 1928–1933 / Сост., предисл. и коммент. Д. Г. Санникова. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 113.

³⁴⁴ Там же. С. 128 (письмо от 12 июня 1933 г.).

Этот свой жизненный опыт и выработанную на его основе позицию Белый четко формулирует в очерке, посвященном М. О. Гершензону (1925): «<...> для писателя полурожденные образы прикосновенья не терпят; под глазом чужим они – вянут; **глаз – глазит** <...>»³⁴⁵.

Показательно, что записи о сглазе появляются и в дневниках Белого, предназначенных исключительно для личного пользования и не предполагающих ни художественной обработки, ни позы. «Вероятно, чувство каторжной работы от того, что она производится под **ненавидящими тебя глазами**: скрежет, злорадство, улюлюканье, свист (и справа и слева) – вот мой удел»³⁴⁶, записывает он 1 февраля 1930 года.

К той же теме возвращается Белый и в 1933 году, уже будучи совсем больным, за несколько месяцев до смерти. В записи за 12 сентября он жалуется на плохое самочувствие:

Кризис нервов подкрался незаметно; все сходило с рук; и вдруг – «хлоп»; и все органы и все функции организма расстроились. Организм де здоров (данные анализа); а чувствую себя умирающим³⁴⁷.

Причину «кризиса нервов» Белый видит в недоброжелательном отношении к себе официальной советской литературы, в мейнстрим которой он тогда стремился войти:

Тут все сказалось: и двусмыслица Ермилова (не его, а нажимающего пружины «Раппа» исподтишка Авербаха), и маленькие гадости «Литературки», и рапповцы, и ... «Максимыч»!³⁴⁸ И в результате, – слом организма³⁴⁹.

А причину «слома организма», приблизившего его к смерти, – не столько в каких-то конкретных действиях критиков и гонителей, сколько в устроенной ими психической атаке и... сглазе:

Если впредь мой искренний порыв *«советски»* работать и высказываться политически будет встречаться злобным хихиком, скрытою ненавистью и психическим «глазом», – ложись, умирай; и хоть выходи из литературы: сколько бы ни поддерживали меня, – интриганы, действующие исподтишка, сумеют меня доконать!³⁵⁰

³⁴⁵ Андрей Белый. М. О. Гершензон // *Несобранное*. Кн. 2. С. 666. М. О. Гершензон дорог Белому и тем, что является исключением из этого правила: «Привык приносить к нему в дом материал моих образов, мыслей и чувств в его *statu nascendi*; не страшно мне было развертывать свой черновик; <...> нежнейшее прикосновение Михаила Осиповича не убивало ростков моих образов, их расправляя и их согревая» (Там же).

³⁴⁶ Выдержки из дневника Андрея Белого за 1930–<19>31 г<од> / Подгот. текста, коммент. М. Л. Спивак // *Автобиографические своды*. С. 845.

³⁴⁷ Андрей Белый. Дневник 1933 года / Подгот. текста, коммент. М. Л. Спивак // Там же. С. 998.

³⁴⁸ Речь идет о негативных высказываниях в адрес Белого со стороны упомянутых деятелей советской литературы. Белый опасался их критики, так как и В. В. Ермилов, и Л. Л. Авербах, и А. М. Горький («Максимыч») входили в оргкомитет СССР и определяли, кто будет, а кто не будет принят в организующийся Союз писателей.

³⁴⁹ Андрей Белый. Дневник 1933 года. С. 998.

³⁵⁰ Там же.

2. «ПЫРЯТЬ ОККУЛЬТНЫМ КЛЫКОМ» СТРАХИ ДОРНАХА

Если бы у Андрея Белого был иной бэкграунд, то, наверное, можно было бы отнести ко всему этому лишь как к образным фигурам речи. Но случай Белого – явно не тот. Ведь вся его жизнь, согласно автобиографическому мифу, состояла из череды оккультных нападений, с трудом отбиваемых мобилизацией внутренних духовных сил и внезапно приходящей сверху «невидимой помощью». И именно в эти кризисные моменты «сглаз» становится разящим оружием враждебных ему магических сил.

К таким моментам относится на первый взгляд литературная, а на самом деле оккультная дуэль между Брюсовым и Белым, предшествующая выходу романа «Огненный ангел» и сопровождавшаяся угрозами в виде стихов, жестов, виртуальных стрел. Этот эпизод истории русской литературы реконструирован в мельчайших подробностях³⁵¹. Потому отметим лишь то, что важно для интересующей нас темы: Белый воспринимал соперника как мага, стремящегося его погубить и уничтожить, а действия Брюсова в отношении себя определял в мемуарах как известную и отработанную в истории оккультизма форму «сглаза»:

Однажды прислал мне стихи <...>; там грозил он:

Я слепцу пошлю стрелу...
Вскрикнешь ты от жгучей боли,
Вдруг повергнутый во мглу...

Стихи, переписанные на бумажке, кому-то он передал; а бумажку свернул аккуратнo стрелoю (то жест – попугать); **посылают стрелу по рецептам магическим – «глазить»**³⁵².

Однако в полную силу мистерия «сглаза» стала разворачиваться в Дорнахе в 1914–1915 годах, когда Белый переживал тотальный кризис: кризис личный (чувства к Наташе Тургеневой-Поццо, сестре Аси Тургеневой), кризис в отношениях с Антропософским обществом, кризис пути посвящения³⁵³. Именно то время осталось в сознании Белого как период самой страшной атаки темных сил – лично на него, на Рудольфа Штейнера, на Антропософское общество в целом. Да и разразившаяся Первая мировая война виделась писателю результатом оккультного заговора.

Ощущение «сглаза» в этой системе миропонимания оказывается явным симптомом приближающегося нападения. Белый пересказывал, как А. М. Поццо, муж Н. А. Тургеневой и его друг, предупреждал: «„Боря, – надо беречь девочек“, – „девочками“ называл он Наташу и Асю, – „какой-то дурной глаз их глазит“» (МБ. С. 234). Сам Поццо объяснил свое беспокойство таким образом:

<...> стал мне рассказывать о ряде своих наблюдений над окрестностью виллы «*Sans Souci*», где Поццо жили; выяснилось, что какие-то весьма

³⁵¹ Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 159–179; Гречишкин С. С., Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М.: Художественная литература, 1990. С. 530–589; также: Гречишкин С. С., Лавров А. В. Символисты вблизи: очерки и публикации. СПб.: Скифия; Талас, 2004. С. 6–62.

³⁵² Андрей Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступит. статья, сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Автограф, 1997. С. 96.

³⁵³ Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 340–347; Спивак М., Байер Т. Между Асей и Наташей: сестры Тургеневы в судьбе Андрея Белого // Андрей Белый и Наташа Тургенева: Роман в письмах. Материалы из архива Гетеанума (Дорнах) / Сост., вступит. статья, подгот. текста и прим. Т. Байера и М. Спивака. М.: Рутения, 2020. С. 7–90.

подозрительные незнакомцы кружили вокруг, интересуясь Наташей; по словам Поццо выходило, что это не простые шпики, а – почище (МБ. С. 234).

Белый абсолютно разделял страхи товарища, считая, что его «абракадабра с Наташей – результат **порчи нас, чуть ли не глаза** <...>» (МБ. С. 201), но также был склонен усматривать в происходящем явление если не вселенского, то очень большого масштаба. Ему казалось, что дорнахские антропософы «окружены кольцом тайных сил, нападающих в астрале» (МБ. С. 201), и что «на физическом плане нельзя было защититься от этих астральных нападений» (МБ. С. 201).

Подтверждение своим подозрениям Белый нашел в намеках авторитетных антропософов, Т. Г. Трапезникова и Т. А. Бергенгрюн, более мистически продвинутых, нежели он: «<...> этот *черный глаз* объясняли Бергенгрюн и Трапезников навождением темных оккультистов, работающих над тем, чтобы внутренне деморализировать строителей „*Bau*“³⁵⁴ <...>» (МБ. С. 201). И этот комплекс ощущений если не инспирировался Штейнером, то поддерживался им:

<...> доктор же говорил на лекциях – в те же дни, что нам надо держаться, потому что **мы на виду**; мы – мишень для обстрела нас всеми тайными, *черными* братствами, среди которых иные – очень и очень могущественны <...>. Отмечаю *факт* слов доктора, потому что мои душевные восприятия этого времени полны ощущением оккультных преследований (МБ. С. 241).

«Сглаз» и «шпионаж» идут у Белого, как правило, в неразрывном единстве. Так, «однажды подойдя к окну <у> себя дома и рассеянно вглядываясь в законный туман», он «увидел человека с седой бородой», который «ехидно улыбнулся и, **подмигивая**, поклонился; потом <...>, не оборачиваясь, пошел в туман». В его улыбке, кивке и подмигивании Белый почувствовал «что-то нехорошее» («точно он **подмигивал** мне на мои душевные сомнения») и расценил «это появление неизвестного человека <...> как знак какого-то надвигавшегося на меня несчастья» (МБ. С. 188). А полная уверенность в том, что их с Асей специально «глазят», возникла, когда хозяйка дома сняла (Белому казалось, что по чьему-то приказу) оконные занавески:

Я – подошел к окну, чтобы осмотреть дерево под окном (мы жили во втором этаже); как раз на уровне моей спальни удобнейший сук, на котором можно провести ночь: мне уже было ясно, что этой ночью **я буду спать под оком любопытного наблюдателя**, с удобством примостившегося на суку; *им* для чего-то нужно увидеть *intérieur* нашей жизни с Асей <...>.

Ну, – что ж: буду объектом разгляда. <...>

Асе я, разумеется, ничего не сказал: я лишь настоял, чтобы она занавесила окна в своей комнате; сам же со *спокойствием из гордости* **подставил себя под злой глаз** из окна; <...>; подумалось: «**Пусть его глазеет**». Презрение к *глазу* было столь сильно, что он даже мне не мешал (МБ. С. 233).

Не исключено, что страх, пережитый той ночью, наложил отпечаток на последующее бытовое поведение Белого. Любопытное свидетельство этого содержится в очерке М. И. Цветаевой «Пленный дух». По ее словам, Белый, будучи в Германии (1921–1923), выказал ей исключительное доверие, изъявив готовность спать в ее присутствии. Выяснилось, что он стра-

³⁵⁴ Bau – строение (*нем.*); имеется в виду Гетеанум, или, как его первоначально называли, Иоанново здание (Johannesbau) в Дорнахе, деревушке рядом с Базелем (Швейцария), возводившееся под руководством Штейнера и по его эскизам, в числе строителей были Белый, Ася Тургенева и другие русские штейнерианцы.

дал бессонницей, так как боялся спать при посторонних, а свой страх объяснял... боязнь «сглаза»:

А ведь это, господа, высшее доверие спать при человеке. Еще большее, чем раздеться до-нага. Потому что спящий – сугубо-наг: весь обнажен вражде и суду. <...>. Потому что на лбу у спящего, как тени облаков, проходят самые тайные мысли. Глядящий на спящего читает тайну. Потому так страшно спать при человеке. Я совсем не могу спать при другом. <...> Заснешь, а тот проснется – и взглянет. **Слишком пристально посмотрит – и сглазит. Даже не от зла, просто – от глаз**³⁵⁵.

В Дорнахе же мания оккультного преследования и сопровождавший ее страх «сглаза» достигли своего пика в августе 1915-го. Белый оказался в плену кошмара, главной виновницей которого стала то ли реальная, то ли привидевшаяся «черная женщина» с «зелеными, фосфорическими, не то безумными, не то сатанинскими глазами» (МБ. С. 212). Сперва Белый «ощутил невидимое присутствие какой-то *черной женщины*, суккуба», потом, когда «заговорили о невидимых оккультных врагах, нападавших на нас», он «в каком-то трансе» нарисовал «на бумаге сатанинскую женщину». В конце концов она появилась в Дорнахе среди посетителей лекций Штейнера и стала, «как летучая мышь, шнырять на холме» (МБ. С. 244). Ее уродство («костлявая, безобразная, бледная как мертвец, кривобокая женщина с красным шрамом на шее» – МБ. С. 213, к тому же – «хромоножка» – МБ. С. 245) выявляло страшную астральную сущность, а взгляд – она «сумасшедшими, фосфорическими глазами покашивалась» на Белого (МБ. С. 213) – самые враждебные намерения: «<...> **глаза этой женщины грозили мне стародавней яростью и как бы желанием <...> уничтожить меня <...>**» (МБ. С. 213).

Белый решил, что «в лице неизвестной *черной женщины* воплотилось все самое гадкое, подлое, низменное, что жило» в его «сознании и бессознании» (МБ. С. 213), и увидел прямую корреляцию между своими несправедливыми чувствами к Наташе Тургеневой и «глазной» активностью демонического существа:

<...> стоило мне отдаться припадку страсти к Наташе, как эта, мне неведомая *женщина*, точно в ответ на мои переживания, **глядела на меня с наглежащей улыбкой, сверкая своими зелеными, как молнии, угрожающими глазами** <...>; страннее всего: эта мадам «*Швари*» (так, кажется) с **недвусмысленной наглостью переводила глаза с меня на Наташу** <...> (МБ. С. 245).

Примечательно, что в кошмаре Белого материализуется не только астральная «черная женщина», но и сам «сглаз». «Черная женщина» начинает осуществлять магические действия уже не издали, не дистанционно, но в непосредственном контакте с объектом «сглаза». Тактильно ощутимым становится и сам «сглаз»:

<...> однажды я увидел, как после лекции доктора, подкравшись к Наташе, **черная прилипла** к ней, а та стояла, <...> и будто не замечала этого более чем странного поведения; волна ярости, пересилив страх и отвращение, поднялась во мне: **мне казалось, что черная «сглазит» Наташу**; я быстро подошел к ним и буквально плечами спихнул с Наташи «*черную*», не обращая внимания на то, *как это выглядит*; мое плечо ушло, как мне показалось, во что-то отвратительное студенисто-мягкое, бессильное; мадам «*Швари*»

³⁵⁵ Цветаева М. И. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) / Подгот. текста, коммент. Л. А. Мнухина, М. Л. Спивак // *Смерть Андрея Белого*. С. 577–578.

сшлепнулась с Наташи, мягко скачнулась с нее; и, опустив плечи, не глядя на меня, заковыляла прочь <...> (МБ. С. 245).

В случае с оккультным нападением на Наташу Тургеневу Белый выступает как ее спаситель. Но сам он оказывается бессилён перед атаками демонических существ, монстров, наводивших Дорнах, чтобы, как ему казалось, губить, «глазить»:

Представьте: вы идете на лужайке; впереди вас бежит монстр, один из тех, которые уже *неспроста* вам попадались навстречу, а за ним идет пара одетых в черное злых ненавидящих «теток», из числа ведьм, с бледными лицами, и ест вас глазами; идущая навстречу группа образует треугольник, вершина которого – **старик с сизо-лилово-багровым носом и кабаньими глазками; прежде он один, как кабан, выбегал на вас, вас пырять оккультным клыком**; теперь он подкреплён парой за ним идущих теток; совсем как в шахматах, где на одну фигуру нападают три сразу (МБ. С. 263).

Наибольшую угрозу Белый ощущал от демонического существа, именуемого «доктором» и выделяющегося из сонма монстров особым уродством:

<...> худой, как глиста, зеленый, с маленькой козьей бородкой, с совершенно сумасшедшими глазами и с неприятным тиком дергающегося лица <...>; два раза он напал на меня, разъяв свою пасть и застыв в этом угрожающем оскале; жест означал: «Вот я как тебя: ам-ам, – и ничего не останется!» Придраться же нельзя было: это в нервном тике сводилась челюсть» (МБ. С. 253).

Своей монструозностью и враждебностью «доктор» напоминал Белому «черную женщину»: «Он был в *pendant*³⁵⁶ к черной женщине: та же злость, лютость, истерика, лживость <...>» (МБ. С. 253). Однако важно, что их родство не ограничивается внешним подобием, оно коренится в силе «сглаза». Белый специально оговаривает, что именно «сглазом», осязаемым физиологически, объясняется наводимый доктором страх:

<...> уже один вид его – *вид монстра*: во мне вызывал вздрог; но не это его делало ужасным для меня, а то, что он так и влип в меня: со смесью исступленного любопытства, злости, невыразимой наглости, он не то что преследовал меня, а **втыкал в меня свой взгляд в спину; этот взгляд я узнавал спиной: по мурашкам; я обертывался и видел издали, что монстр стоит, влипнув в меня взглядом, отупело-козлиным и лютым от свершаемого в эту минуту «глаза»; он меня «глазил»**; за этим делом его и приволокли в Дорнах; самое ужасное, что он даже не ненавидел меня: он был искусственно составленный чертом, или кем-то, аппарат: два дула пулеметов мне в спину – жарить в меня пулями, не им отлитыми; таков был этот взгляд, брошенный украдкой на меня; а когда я ловил его с поличным, он делал вид, что у него тик <...> (МБ. С. 253–254).

Согласно концепции Белого, и «черная женщина», и «доктор», и старик-кабан, «пыряющий оккультным клыком», и другие монстры действовали не сами по себе, а были сознательными или бессознательными агентами могущественных черных оккультистов, черных магов, управляющих ими из астрала. И защититься от них можно было только магическими средствами. Белый вспоминал, что в минуты таких нападений он ощущал, как ему тайно помогали Р. Штейнер, его самый сильный ученик-эзотерик М. Бауэр и несколько других антропософов, также серьезно занимавшихся «духовными исследованиями». Их поддержка, отмечал Белый

³⁵⁶ В пандан, в пару (фр.).

с благодарностью, «ощущаемая внутренне», была причиной того, что он «мог вынести явно враждебные **взгляды** большинства наших членов; и главное: мог вынести присутствие „*черной женщины*“ <...>, ее наглые улыбки и злые **взгляды**, бросаемые на меня» (МБ. С. 215).

Не обошлось в истории чудесного спасения Белого от оккультной атаки и без волшебного предмета, нейтрализующего действие черных магов. Им стал белый плащ, сшитый Асей «к праздничным дням» и превратившийся в «символ посылаемой защиты и помощи», в том числе «защиты и помощи» от сглаза:

Ася стала ходить в своем белом плаще; <...> нас все оглядывали; странно, что в минуты, когда я находился под обстрелом нападающих глаз, плащ бросался мне на руки; или даже: появлялся передо мной, когда Аси не было со мной <...> (МБ. С. 265).

Один из эпизодов, связанных с мистическим появлением Асиного плаща, укрывшего Белого от «глазющего» его монстра-«доктора», подробно описан в «Материале к биографии»:

Вдруг, – знакомые мурашки побежали по затылку; я обернулся и увидел: у входа в зал стоит тот подозрительный «доктор» <...>, который в моем восприятии был аппаратом для выкидывания пуль против меня; он дергался лицом и, кажется, разинул свой перекошенный рот, съедая меня зеленоватыми глазками; <...>: весь вид «поганца» говорил:

– «Ты – в моей власти: никакая сила тебя не спасет».

Все это резнуло меня в то мгновение; но, обрывая линию взглядов от поганца ко мне и меня к нему, в воздухе метнулось что-то белое, закрывая меня от него; и я услышал <...> голос кого-то из тех, кто сердечно ко мне относился <...>:

– «Херр Бугаев, это – вам!»

И плащ Аси оказался у меня в руке, – плащ, благое действие которого я ощущал не раз; я почувствовал притекающую силу и, принимая плащ, махнул им с вызовом в зеленую маску моего «мефистофеля»; я увидел, что лицо его закорчилось, точно отдернувшись от плаща; и он тотчас исчез; в дверях его уже не было <...>.

Все это произошло во мгновение ока: мурашки, оборот, глаза в глаза, плащ меж нами, «это – вам», мой взмах плащом в «его» глаза, его исчезновение, звуки музыки, молнии, закрытые двери.

И – доктор, усаживающийся в первом ряду (МБ. С. 266).

Итак, Белый на протяжении всей жизни ощущал себя объектом магического воздействия – «сглаза». Он подробно описывал свои страхи, вызванные пребыванием «под глазом», и гораздо менее конкретно то, чего он, собственно говоря, боялся, потому что боялся он всего: от разлада в личной жизни – до творческих неудач, от срыва пути посвящения – до физической расправы над собой.

3. «ЗЛОЕ ОКО, РОССИЮ НЕНАВИДЯЩЕЕ» МИРОПРАВЛЕНИЕ

Мотив «сглаза» также инкорпорирован в сложную систему представлений Белого о мире как об арене магической борьбы сил зла с силами добра³⁵⁷.

Для обозначения оккультных угроз Белый использовал разные термины, порой весьма экзотические.

<...> вы знаете ль, что в католичестве целых три «папы»? один – «белый» папа, известный и вам; другой – «красный»; а третий, иль «черный» – начальник какого-то религиозного ордена: и, может быть, иезуитского <...> (Москва. С. 295), —

утверждается в романе «Москва под ударом». В том же романе Москва и Лондон представлены «ареною схватки чернейшего интернационала с его разрывающим, с красным» (Москва. С. 314), а Берлин в эссе «Одна из обителей царства теней» оказывается «секцией черного интернационала Европы»³⁵⁸. В период эмиграции действие «черного интернационала» видится писателю причиной гибели Европы:

И тут мы переходим к весьма интересному и мало еще вскрытому вопросу: к обнаружению черного интернационала наряду с красным. Черный интернационал пополняется продуктом разложения и вырождения буржуазной культуры, ведущей к своего рода дикарству <...>³⁵⁹.

В историософской концепции Белого роль «сглаза» не менее важна, чем в его представлениях о собственной жизни, и оказывается связана с символическим обозначением магов-окультистов, злокозненно влияющих на судьбы конкретных людей (прежде всего самого Бориса Николаевича Бугаева), стран, да и всего человечества. Правда, увеличение масштаба (от «я» – до мироздания) привело к тому, что глаз трансформировался в космическое «око», способное окинуть взором и «сглазить» всю землю или, например, Россию.

«Зловещее око», нависшее над миром, появляется у Белого уже в одном из самых ранних стихотворений (февраль 1901-го), вошедших в сборник «Золото в лазури»:

С. М. Соловьеву

Сердце вешнее радостно чует
призрак близкой священной войны.
Пусть холодная выюга бунтует —
Мы храним наши *белые* сны.
**Нам не страшно зловещее око
великана из туч буревых.**
Ах, восстанут из тьмы два пророка.
Дрогнет мир от речей огневых.
И на северных бедных равнинах

³⁵⁷ См.: Богомолов Н. А. Анна-Rudolph // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 23–112.

³⁵⁸ Андрей Белый. Одна из обителей царства теней. Л.: Государственное издательство, 1924. С. 63.

³⁵⁹ Там же. С. 44. В данном случае «черный» может обозначать одновременно «негативный» и «негритянский».

разлетится их клич боевой
о грядущих, священных годинах,
о последней борьбе мировой,
Сердце вешее радостно чует
признак близкой, священной войны.
Пусть февральская выюга бунтует —
мы храним наши *белые сны*³⁶⁰.

Приближение «священной войны» юного поэта не только не пугает (ему «не страшно злое око великана из туч грозových»), но радует, и на исход битвы света с тьмой он смотрит вполне оптимистично. Однако со временем оптимизм несколько поубавился. Этому способствовали как собственные мрачные переживания и интуиции эпохи «Пепла» (МДР. С. 282–284), так и проповеди Минцловой (о нашествии на Россию черных магов, монголов, евреев и пр.), воспитывавшей в учениках специфический оккультный патриотизм³⁶¹. Под влиянием Минцловой, вспоминал Белый, у него, Вяч. Иванова, Эллиса и других «подымается <...> потребность в духовной работе, вооружающей от губящих родину сил; мы, культурные силы России, для тайных врагов – на виду; в нас пускают оккультные стрелы из темного мира, сознательно разлагающего Россию <...>»³⁶².

В этом пересказе любопытным кажется то, что опасность для защитников России и славянства таится в пребывании «на виду» у «темных сил», имеющих в своем арсенале множество средств, в том числе – отравленные стрелы и, конечно, «сглаз».

В романе «Серебряный голубь» появляется выразительный образ – «злое око, око, Россию ненавидящее». Против него Дарьяльский пытается «потаенно воздвигать духа ограду» (СГ. С. 83), но, как известно, неудачно, он гибнет. Это определение, вложенное в уста героя романа, передавало личные переживания автора. Белый дважды повторяет найденную емкую формулу в письме Блоку (середина июня 1911-го). Так, он перечисляет ошибки их юности, в том числе излишний оптимизм, поспешные мистические фантазии, увлечение «неправильными» магическими экспериментами:

Мы не увидели, что по ту сторону был лес; тропинки с холма расходились, затериваясь в глуши; идя навстречу *зарю*, мы удивились, что завеса заколдованного леса, вырастая, заслонила зорю. Мы обернулись друг к другу: между нами стояли стволы; между стволами мелькали *оборотни*. Мы думали, что мы уже провозвестники Света, и что за плечами одержанная победа; а *Свет* был лишь приглашением к будущему испытанию; мы себя вообразили *уже рыцарями*, а *рыцарство* должно увенчать в будущем наш тернистый путь (*Белый – Блок*. С. 408)³⁶³.

Новое, уже зрелое сознание Белого безошибочно определяет причину и всех личных бед, и «наваждения над Россией»:

<...> я нашел бодрость в том, что судьба моя, нечеловечески гадкое 1906–1908 года, есть отражение наваждения над всей Россией: «*злое око, Россию ненавидящее*» (посылающее и монголов, и евреев). То, в чем я сорвался, я назвал *впадением в монгольство*. *Вдохновение* от зари подменил

³⁶⁰ Стихотворения и поэмы. С. 175–176.

³⁶¹ См.: Богомолов Н. А. Анна-Rudolph. С. 23–112.

³⁶² НВ. Берлинская редакция. С. 577.

³⁶³ Письмо от середины июня 1911 г.

я шаманством. Любовь к дали и подвигу подменил «заколдованной, темной любовью» – наваждением.

«Только скоро ль погаснут огни
Заколдованной, темной любви?»

Но когда я понял, что заколдованный круг образовался *от медиумизма всех нас*, и что *главный виноватый* – «злое око, Россию ненавидящее», чары смертного сна стали тихо спадать³⁶⁴.

В этом пассаже любопытны как явные отголоски тем, поднимавшихся Минцловой, так и корреляция между «злым оком, Россию ненавидящим», и колдовством (чарами, гипнозом, медиумизмом). Вообще, образ полоненной колдовскими чарами, подвергшейся «сглазу» России встречается у Белого часто. Например, в эссе «Луг зеленый»:

Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун, чтобы пытать и мучить ее в чуждом замке. <...> пришел из стран заморских пан, назвавшийся отцом твоим, Катерина, – казак в красном жупане; пришел и потянул из фляжки черную воду, и вот стали говорить в народе, будто колдун *опять* показался в этих местах. И все предались болезненным снам. И сама ты заснула в горнице, пани Катерина, и вот чудится тебе, будто пани Катерина пляшет на зеленом лугу, озаренная красным светом месяца – то не месяц, то старый пан, пан отец – казак, в красном, задышавшем пламенем жупане, на нее **установился**. Эй, берегись...³⁶⁵

В «Воспоминаниях о Блоке» (1922), характеризуя образ России в третьем, последнем томе его стихотворений, Белый прямо увязывает колдовские чары с магией «сглаза»:

Милая третьего тома: страдающий, униженный до Катьки и оскорбляемый лик – лик России. <...> тайные чары, разлитые в атмосфере Ее, искажают красу Ее – в красу «*дико разбойную*», потому что она подвергается нападению, действующему извне, как нашествие *моря народов* (востока); и – изнутри, как влиянье гипноза; **злой глаз Ее глазит** <...>³⁶⁶.

Или:

³⁶⁴ Там же. Ср. также у самого Блока в статье 1908 г. «Солнце над Россией», написанной к 80-летию Л. Н. Толстого: «Величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России, человек, одно имя которого – благоухание, писатель великой чистоты и святости – живет среди нас. И неусыпно следит за ним чье-то **зоркое око**. Кто же это: министр ли, который ведает русскую словесность, простой ли сыщик, или урядник? Да неужели нам всем, любящим Толстого, как часть своей души и своей земли, было бы так странно и так страшно, если бы за душой и землей нашей следили только они? <...> Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря. И вот при свете ясного и неугасимого солнца, в несомненный день рождения Льва Николаевича Толстого, а следовательно, в день ангела и моего и тысяч других людей, – становится нам жутко <...>» (Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.: Л.: ГИХЛ, 1962. С. 302). См. анализ этой статьи в контексте дракулического мифа: Михайлова Т. А., Одесский М. П. Дракула: опыт описания. М.: ОГИ, 2009. С. 171; Михайлова Т. А., Одесский М. П. Дракула Брэма Стокера // Стокер Б. Дракула. М.: Ладомир; Наука, 2020 (Литературные памятники). С. 617–618.

³⁶⁵ Эссе вошло в сборник «Луг зеленый» (М.: Альциона, 2010). См.: *Арабески. Луг зеленый*. С. 377–383.

³⁶⁶ Андрей Белый. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 402.

«Глазами» или «глазом» Клингзора испорчена Катерина до Катьки, до... Клеопатры; поэт – любит сглаженную; в ней ответ России:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне!³⁶⁷

Думается, что персонификацией «злого ока», астральной угрозы, нависшей над Россией и миром, становится в романе «Москва под ударом» то ли реально существующий, то ли привидевшийся злодею Мандро доктор Доннер, член могущественного «братства», «буддолог, <...> которого на Гималаях считали почти Боддисаттвой; в Германии – крысой ученою; в Риме же слыл он за „черного папу“ <...>» (*Москва*. С. 295). Внешне он ведет жизнь обывателя:

<...> жил в скромной квартирочке на Кирхенштрассе <...>; занятия в «Университетсбиблиотек», прогулка по «Энглише Гартен»: обед: рыбий «зуппе», печеное яблоко; послеобеденный сон, угловатые шутки со злой экономкой, держащей в руках его, и сидение над фолиантами; вечером – гости: профессор Бромелиус иль пфarrer Дикхоф, – «полмассы» холодного пива; и – сон (*Москва*. С. 295–296).

Однако Мандро видит космический масштаб этой зловещей фигуры: Доннер оказывается виновником и источником мировой войны, а «печеное яблоко», съедаемое им на обед, – символом планеты, гибнущей от атаки черных магических сил:

<...> он фон-Мандро пригласил отобедать, завел разговор о могуществе «братства», вкушая печеное яблоко, руки над яблочком перетирая с таким твердым видом, как будто то яблочко было землею, которую Доннер мог скушать с огромнейшей легкостью; и за обедом сказал он:

– Европа проткнется войною.

Сказав, подмигнул:

– Да уж я постараюсь!

Сказал добродушно и просто, – без позы; и – дрожь охватила Мандро: сорокапятiletний ученый с кровавым затылком, обстриженный, с выторчем красных ушей, в золотых, заблеставших очках, в длиннополном своем сюртуке (в таких ходят в Баварии выпущенники иезуитской коллегии), был трезвей самой трезвости в явном своем утверждении, что он, доктор Доннер, во славу «Иисуса» проткнет земной шарик войной мировой; все карьеры померкли в сознание Мандро перед этой уже не карьерой, а... мироправлением, что ли (*Москва*. С. 295).

Примечательно, что применяемая Доннером техника «мироравления», его практика воздействия на «земной шарик» непосредственно связана и с образами «сглаза». Он «повисает» над миром, вперяясь в него не просто злым или зловещим оком, но оком, «пропущенным» и «налившимся кровью»:

Нет, – Мандро был уверен, – пред сном посидение в кресле с **пропущенным оком, налившимся кровью**, с открывшимся ртом (минут десять): тогда-то не миром ли в мыслях своих управлял удивительный «доктор»: наверное, клал пред собой земной шарик он, величиной эдак с мячик; над судьбами этого шарика и повисал; суевернейший ужас пред Доннером вкрался в Мандро, потому что поверил он вдруг, что от мыслей о

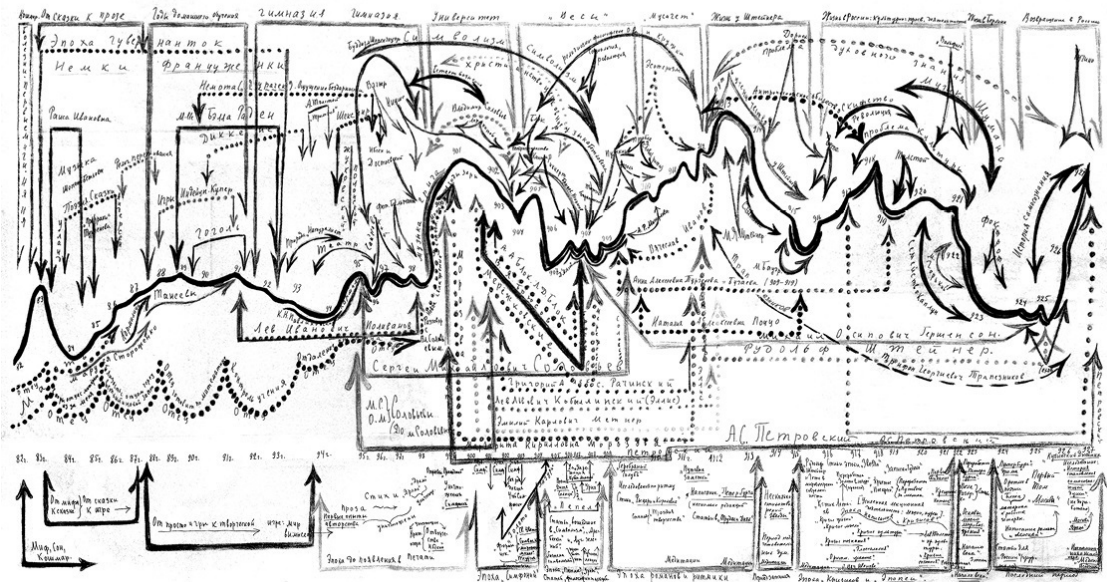
³⁶⁷ Там же. С. 398.

«шарике» «шарик» менялся: вот в этом вот пункте, куда села муха, – созрела война; в том Вильгельм-император вгонялся в безумие доктором Доннером (*Москва*. С. 296).

«Суевернейший ужас», охвативший героя романа при виде колдовских действий, производимых над миром Доннером, был, как мы старались показать ранее, хорошо знаком и автору романа. Ведь Андрей Белый, крупнейший русский писатель-мистик, на протяжении всей жизни испытывал страх «сглаза» и превратил этот страх в принципиальный компонент представлений о магической борьбе добра и зла в его художественной картине мира.

В основе этого «суевернейшего ужаса», несомненно, лежат особенности психики Белого-человека, его тонкая восприимчивость. Однако столь же несомненно, что психологической характеристикой писателя значение его восприимчивости к темной магии отнюдь не исчерпывается. Мотив «сглаза» Белый инкорпорировал в сложную систему космогонических и историсофских представлений о мире как об арене борьбы оккультных сил зла с силами добра. С этой точки зрения он рассматривал судьбу отдельного человека (прежде всего свою), судьбы России, Европы, человечества.

IV. «Вырастить в себе цветок нового Слова»: оккультные основы новой теории творчества



Андрей Белый. Линия жизни. Автобиографическая схема. 1927. Мемориальная квартира Андрея Белого (ГМП)

Что же особенного в этом году произошло?

Основные события 1913 года касаются не столько внешней, сколько духовной, даже, можно сказать, оккультной биографии писателя. «Январь этого года <...>, – вспоминал Белый, – стоит мне под знаком моих все усиливающихся медитаций и узнаний (внутренних) <...>» (МБ. С. 130). Подобного рода практикой он начал заниматься еще в конце 1912 года, но именно в 1913 году эта работа принесла свои плоды:

<...> в декабре Штейнер вернул мне тетрадь с рядом указаний <...>; новые медитации вызвали во мне ряд странных состояний сознания; переменялось отношение между сном и бодрствованием; <...> весь этот период я был в состоянии потрясения под впечатлением этого огромного события моей внутренней жизни; дни проходили в чтении циклов, а утром, среди дня и вечером в медитациях, концентрациях, контемплициях (МБ. С. 131).

В течение года, как отмечал Белый, его медитации «идут интенсивней и интенсивней» (МБ. С. 135), и он достигает больших успехов на пути эзотерического ученичества. Отметим некоторые, на наш взгляд, особо значимые вехи этого пути.

В мае в Гельсингфорсе Белого и его спутницу А. А. Тургеневу (Асю) принимают в эзотерическую школу:

Большим событием для меня было принятие нас с Асей в Е. S. («*Esoterische Stunde*» – собрания для учеников, применяющих методы к себе духовной науки; здесь все указания д-ра специальные, техничны; в «*E. S.*» допущены были не все члены А. О.) (МБ. С. 136–137).

Сентябрь Белый с Асей проводят в Норвегии в бешеной медитативной работе:

<...> находим около Христиании (на фьорде) в Льяне виллу и усиленно отдаемся медитациям; за этот месяц я делаю значительные успехи и космические узнания (о сфере старой луны, солнца, Сатурна) осеняют меня <...>» (МБ. С. 138).

В октябре в Христиании они попадают на курс лекций Штейнера «Пятое Евангелие», определивший дальнейший жизненный путь и мировосприятие Белого³⁶⁹:

<...> с Христиании я продолжаю жить исключительно одним: надвигается II-ое пришествие Христа; <...> с Христиании зазвучала для меня нота Христова Пришествия; *Христов Импульс стал ведом*; <...> мне ясно, что А. О. подготавливает в человечестве импульс Христов; мы не просто антропософы; мы – *христиане*; нас непосредственно ведет Христос к свету; роль д-ра – огромна: он есть тот, кто подготавливает в душах 2-ое пришествие; его связь с Христом – особенная связь; этот новый облик доктора ослепителен; я знаю, что не все члены А. О. видят доктора и понимают его миссию; в обществе есть посвященные во внутреннюю миссию Штейнера: подготовить путь приближающемуся Христу <...> (МБ. С. 140).

По дороге из Христиании в Берген и в Бергене (тоже в октябре) Белым было принято решение последовать за Штейнером и М. Я. Сиверс (будущей женой Штейнера) в Дорнах, там поселиться и принять участие в строительстве Иоаннова задания (Гетеанума) – антропософского центра, театра и храма:

³⁶⁹ Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 58–68.

С этого момента до весны я переживаю невероятный взлет; события ежедневные приобретают для меня какой-то прообразовательный смысл. <...> С той поры я чувствую совсем новое отношение к доктору и к М. Я.: чувствую нечто вроде усыновления; чувствую, что я не только ученик доктора, но что я и *сын* его; М. Я. с той поры становится в моем внутреннем мире чем-то вроде матери <...> (МБ. С. 139).

В декабре Белый едет в Лейпциг на курс Штейнера «Христос и духовные миры»:

С трепетом готовлюсь к Лейпцигскому циклу; почему-то мне кажется, что этот цикл имеет какое-то особое касание меня; все дни провожу в посте, медитациях и молитве; у меня слагается какой-то особый чин; так в известный час я ощущаю потребность разуться и замереть; мне почему-то кажется, что надо, чтобы на лбу у меня кто-то провел ножом крест; во мне оживает тысяча прихотей; я себя ощущаю точно беременной женщиной, которой надлежит родить младенца; я ощущаю, что этот, рождаемый мною младенец – «Я» большое (МБ. С. 144).

Предчувствия Белого не обманули. Каждую лекцию он переживал «не лекцией, а посвящением в тайны». Решающие события начались 30 декабря, когда «доктор читал ту лекцию курса, где говорится об Аполлоновом свете»:

<...> во время слов д-ра о свете со мной произошло странное явление; вдруг в зале перед моими глазами, вернее из моих глаз, вспыхнул свет, <...> сорвался не то мой череп, не то потолок зала и открылось непосредственно царство Духа: это было, как если бы произошло Сошествие Св. Духа; все было – Свет, только свет; и этот свет – трепетал; <...> когда я двинулся с места, я почувствовал как бы продолжение моей головы над своей головою метра на 1½; и я чуть не упал в эпилепсию <...>; я ходил в Духе: был в Духе; <...> Духовные миры как бы опустились на нас; <...> весь день и всю ночь длились для меня духовные озарения <...> (МБ. С. 144–145).

Далее, во время вечерней медитации, у Белого случается видение, драматический сюжет которого он расценивает как «посвящение в какое-то светлое рыцарство, никем не установленное на физическом плане»:

<...> я медитировал: и вдруг: внутренне передо мной открылся ряд комнат (не во сне); появился д-р в странном, розово-красном одеянии; <...> я очнулся тотчас же; и застал себя как бы перед круглым столом (не то аналоем); на столе-аналое стояла чаша; и я понял, что это – Грааль <...>. Доктор отчетливо спросил меня: «Так вы согласны идти на это?» И я застал себя отвечающим: «Да, согласен!» <...> мне показалось, что я отдал свою жизнь делу доктора и что это дело требовало от меня огромной, мучительной жертвы <...>; я понял, что я, или мое бодрственное «я» вопрос д-ра проспало, но высшее «Я» дало положительный ответ. Тогда д-р и М. Я. взяли чашу, Грааль и как бы подставили мне под голову; кто-то (кажется, д-р) не то ножичком сделал крестообразный, какой-то сладкий разрез на моем лбу, не то помазал меня благодатным елеем, отчего не то капля крови со лба, не то капля елея, не то мое «я» капнуло в чашу, в Грааль; но эта чаша была уже не чашей, а моим сердцем, а капля была моим сознанием, канувшим в сердце: в меня сквозь меня; и когда капля коснулась Чаши, то Христос соединился со мной: и из меня, во мне, сквозь меня брызнули струи любви несказанной и Христова Импульса; тут я проснулся: вернее, очнулся; и спросил себя: «Что это было?»

Был ли это сон?» Мне стало ясно: нет, не сон, а подлинное посвящение (МБ. С. 145).

Весь этот комплекс переживаний, связанных, во-первых, с интенсивной медитативной практикой, во-вторых, с мистерией посвящения и, в-третьих, с «зачатием» в ветхом «я» Святого Духа, имел непосредственное отношение к взглядам «позднего» Белого на природу слова. С одной стороны, требования Белого к слову неимоверно возрастают. Настоящее, подлинное слово воспринимается им как Слово (с большой буквы). Белый убежден: «<...> в будущем, в близком со мной произойдет нечто огромное; будет надо мною сошествие Св. Духа, после которого я неимоверно вырасту; и голос Божий зазвучит из меня <...>» (МБ. С. 141). С другой стороны, слово обыденное, повседневное (с маленькой буквы) стремительно в его глазах обесценивается. Белый сравнивает его с опадающим, засыхающим осенним листом, умирающим, как то «ветхое я», в котором уже зачат «Я» новое, большое, духовное.

Разумеется, Белый-символист размышлял и высказывался о несовершенстве обыденного слова и ранее, но прежние соображения явно актуализировались новым, потрясшим его опытом. Он просто не мог подобрать слова для адекватного описания потока нахлынувших на него мистических образов и видений: «<...> мир медитаций и новых духовных узваний: о них – не расскажешь <...>» (МБ. С. 134).

Эту важную мысль Белый максимально простым языком попытался донести до матери, А. Д. Бугаевой (в письме, датированном октябрём 1913 года), оправдываясь за то, что пишет ей недостаточно часто и не рассказывает о себе подробно:

Поездка по Норвегии с Доктором не поддается никакому описанию. Можно только молчать. <...> В письме обо всем этом и сказать-то нельзя <...>. Слишком все это сильно и хочется после пережитого одного: *тишины и молчания*. <...> не рассказать, передать словами, в чем эта радость, которую дает нам жизнь у Доктора, <...> для этого нужно много и долго заниматься теософией, переживать и умственно, и сердцем, и волей многие пути *восхождения*, <...> учиться новой науке <...>; а без этого слово, теплое от радостной мудрости Доктора, покажется отвлеченным, нежизненным знанием <...>. Теософия – не слова, а жизнь. И знаки этой жизни не поддаются описанию <...>. Потому-то я не писал ни о Мюнхене, ни о Христиании. Слова – пустые знаки <...>³⁷⁰.

Впоследствии, когда Белый все же начал облекать в слова переживания и видения того времени, то всегда оговаривался, что описывает неточно, невнятно, «негодными средствами». Таким «покушением с негодными средствами», согласно автохарактеристике Белого, стали «Записки чудака», в которых он пытался «рассказать о себе, человеке, однажды навек потрясенном» (ЗЧ. С. 304–305).

Это собственное словесное бессилие писатель передал, в частности, автобиографическому герою рассказа «Иог» Ивану Ивановичу Коробкину:

Многое мог подсматривать он в этом мире <то есть в духовном мире>; но не мог обложить внятным словом узнания; и попытайся он обложить внятным словом узнания, – внятное слово должно б непременно распасться и стать венком слов: метаморфозою словесных значений, тысячесмыслием тысячезвучий, таящихся в нем: быть невнятицей.

В этой невнятице проживал много лет.

³⁷⁰ «Люблю тебя нежно...». Письма Андрея Белого к матери (1899–1922) / Сост., предисл., подгот. текстов и коммент. С. Д. Воронина. М.: Река времен, 2013. С. 189–190.

И оттого-то: привычка к молчанию, или привычка обмениваться с окружающими при помощи прописей составляли естественный обиход неестественной жизни³⁷¹.

Из этой ситуации Белый нашел несколько вариантов выхода. Первый и самый простой был опробован весьма оперативно: он состоял в замене слова рисунком. Именно в 1913 году происходит вспышка активности Белого-художника. Внезапно открывшийся дар оказался весьма востребован, так как свои отчеты Штейнеру о проделанной оккультной работе Белый сдавал именно в форме схем и рисунков:

<...> я усиленно готовлю д-ру отчет о медитациях, развертывающийся в дневник эскизов, живописующих жизнь ангельских иерархий на луне, солнце, Сатурне в связи с человеком; этот человек – я, а иерархии – мне звучащие образы (именно «звучащие»); целыми днями раскрашиваю я образы, мной зарисованные (символы моих духовных узнаний) (МБ. С. 143).

В художественном наследии Белого того времени (весьма обширном) нет ни портретов, ни пейзажей, а только то, что сам он называл «не рисунками, а копиями с духовно узренного» (МБ. С. 143)³⁷².

Опыт художника пригодился Белому в дальнейшем. Он сохранил привычку зарисовывать важные образы и мысли перед тем или параллельно тому, как «обложить их внятным словом узнания». Это и многочисленные рисунки к лекциям, эссе и трактатам, и фантазмагорические панорамы Кавказа, и иллюстрации к роману «Москва».

Второй вариант замены будничному слову был найден в эвритмии – особом виде пластического искусства, созданном Штейнером для того, чтобы запечатлеть глубинный, исконный жест звука, сделать речь зримой. Именно в 1913 году в Мюнхене состоялось первое эвритмическое представление и Штейнер прочитал первую лекцию об искусстве эвритмии. Белый, присутствовавший и на лекции, и на представлении, был эвритмией увлечен и начал обучаться новым средствам выразительности³⁷³. Значимо здесь то, что в основе эвритмической теории (которую Белый знал, принимал и впоследствии развивал) лежала мысль об утрате современным словом связи со своим духовным источником, с подлинным Словом. Об этом говорится в цикле лекций Штейнера «Эвритмия как видимая речь», прочитанных в Дорнахе в 1924 году и изданных уже после смерти Штейнера М. Я. Сиверс. По утверждению Штейнера, то, что сегодня дается с отсылкой к Евангелию от Иоанна – «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», – «некогда было известно из инстинктивного познания». Понятие «Слово», по Штейнеру, «охватывало некогда в древнем, изначальном человеческом воззрении *всего человека как эфирное творение*». Однако если опираться на представление современного человека о слове, то «начало Евангелия от Иоанна не имеет ни малейшего смысла». Эвритмия должна восстановить этот древний смысл, так как в эвритмии «весь человек становится своего рода гортанью». А гортань, в свою очередь, сравнивается с женским детородным органом, через который оплодотворенный, одухотворенный, выношенный в сердце космический звук должен заново прийти в физический мир; первоначально – в форме жеста³⁷⁴.

³⁷¹ Андрей Белый. Иог // Сирена. 1918. № 2/3. Стб. 17–30 (цит. по: СГ. С. 300–301).

³⁷² Большинство этих рисунков хранится в Дорнахе в архиве «Наследие Р. Штейнера» («Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung»).

³⁷³ См. об этом в наст. изд. раздел «Белый-танцор и Белый-эвритмист».

³⁷⁴ См.: Штайнер Р. Эвритмия как видимая речь. Киев: Наири, 2012; также на портале «Библиотека духовной науки»: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Ga_Book&Id=279). Любопытно, что в Дорнахе кафедра в конференц-зале современного Гетеанума сделана в форме человеческой гортани.

Теория эвритмии серьезно повлияла на концепцию слова у Белого, а практика эвритмии обусловила гипертрофированное внимание Белого к жесту, своему и чужому. В предисловии к «Глоссолалии» он писал:

Наблюдая оратора, видя жесты его и не слыша вдали содержания его речи, мы можем однако определить содержание это по жестам <...>; и мы понимаем, что восприятие наше жеста вполне соответствовало содержанию, не слышному нам³⁷⁵.

Не исключено, что эвритмическое понимание жеста воплотилось и в бытовом поведении Белого. Например, в его выразительной лекционной манере, столь запомнившейся мемуаристам, обычно описывающим не столько слова, сколько жестикуляцию и пластику лектора, его танец.

Третий вариант альтернативы слову – самый радикальный и для нас представляющийся наиболее интересным. Это – молчание. По крайней мере, молчание о главном, эзотерическом.

Подобная поведенческая модель исходила, безусловно, от Штейнера и М. Я. Сиверс. Например, после того, как Белый и Ася в 1913 году передали Штейнеру письмо, в котором выражали готовность отдать антропософии свою жизнь³⁷⁶, М. Я. Сиверс им сообщила: «Доктор читал ваше письмо; оно столь важно, что словами на него доктор вам не ответит» (МБ. С. 139).

В процессе познания высших «духовных миров» Белый ощущал молчаливую поддержку со стороны учителя: «Доктор без слов, одним иногда вскользь брошенным взглядом укрепляет меня» (МБ. С. 141).

Даже само посвящение обходится без произнесения слов:

<...> я чувствую, что я принят в тесное ядро посвященных; и я понимаю, что это принятие не есть принятие словом; д-р Штейнер и М. Я. Сиверс все время особенно учат меня: не словами, а жестами <...>; я понимаю, что мне нечего искать свидания у доктора, когда я внутренне как бы принят в дом доктора; <...> и доступ к доктору всегда открыт; стоит мне внутренне о чем-либо спросить д-ра, как я получаю от него непосредственный ответ; мне открываются теперь слова членов о том, что есть ученики, которые непосредственно связаны с д-ром; им нечего видаться даже с ним, ибо он в Духе посещает их, а они его <...> (МБ. С. 140).

Первоначально этот контакт без слов приводил Белого в восторг и казался адекватным тем духовным откровениям, которыми 1913 год ознаменовался:

<...> мне открывается значение слов об умении читать оккультные письма; этими письмами являются мои поступки и жесты меня обстающих и посвященных в Христову тайну членов А. О.: мы – братство в братстве; мы – подлинные эзотерики (МБ. С. 141).

Однако как только на путях посвящения возникли трудности, экзальтации поубавилось. Так, например, появилось охлаждение в отношениях с Асей, впоследствии усилившееся:

Ася что-то знает обо мне, о миссии, мне назначенной; но об этом словами нельзя говорить; и Ася объявляет мне, чтобы мы не говорили друг с другом на темы наших путей; <...> до сих пор наши оккультные знания совпадали; с Бергена мы идем порознь: Ася бросает меня; не говорит ничего о себе; и меня просит молчать: я чувствую первую грань, разделяющую наши пути; с этого

³⁷⁵ Андрей Белый. Глоссолалия. Томск: Водолей, 1994. С. 3.

³⁷⁶ Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С. 58–69 (глава «„Я отдал жизнь письмом 1913 года“: ответ на „Пятое Евангелие“ Рудольфа Штейнера»).

времени грань росла; и в годах выросла в непереступаемую бездну между нами (МБ. С. 142).

К огорчению и даже ужасу Белого, оказался затруднен и вербальный контакт со Штейнером. Страстное желание испросить у него совета встретило противодействие со стороны штейнеровского окружения:

Так я стоял перед собой и говорил себе: *«Куда ни кинь, везде – клин!»* Почему же я не обратился к доктору и не попросил у него духовного совета? И тут путь внутренне был для меня отрезан. <...> окружающие доктора стали мне внушать, что доктор занят *«духовными исследованиями»* огромной важности, что ему не надо мешать просьбою отдельных свиданий; что *«эзотерические уроки»* (E. S.), на которых мы были приняты в Гельсингфорсе, заменяют свидания, что когда имеешь внутреннюю встречу с доктором, то он учит уже иначе: не внешней беседою, а – духовно; <...> именно в эти месяцы мне звучало: *«Боже тебя сохрани внешне спрашивать доктора о том, что он рисует перед тобою»*; и я знал: пока доктор сам меня не призовет на внешний урок, нельзя добиваться его внешним образом; если станешь добиваться свидания и разговора с доктором, то *«обет молчания»* будет нарушен; и ты не выдержишь испытания (МБ. С. 160).

Итак, «обет молчания», «испытание» молчанием... В чем же был смысл этого молчания о главном? Маловероятно, что предполагалось неразглашение некоей тайны общества – ведь Белый хотел говорить только о своих внутренних переживаниях. Думается, что здесь речь должна идти прежде всего о профанации идеи словом, о несоответствии слова в его обыденном бытовании высокому объекту разговора, а еще – о выработке у эзотерического ученика способности говорить не ветхим, а подлинным Словом, осмысленным и одухотворенным. В «Материале к биографии» содержится указание на то, что для выработки такого слова существовала определенная медитативная техника, которую Белый практиковал с конца 1913 года:

<...> на одной лекции ко мне подходит баронесса Галлен; и говорит мне: *«Вы понимаете меня: надо уметь произносить вам известные слова, не двигая ни губами, ни языком, ни гортанью; тогда слова опускаются в сердце; и приобретают огромную силу!»* <...> мне сказало: Да, да – то смутное действие, которого я жаждал, оно мне открыто; *«слова»* же относятся к словам о Христе в моей медитации; и все это имеет отношение ко 2-му пришествию; с той поры я знал: когда мне надо было вооружиться Христовой Силой, надо было поступать так, как сказала баронесса Галлен; я стал непрерывно вооружаться; и *вооружения* эти приводили меня в такое состояние, что я в бодрственном состоянии научился выходить из себя духовно, а не физиологически; с той поры я понял, что такое выходить из себя 2-м, более тонким способом (выходить – не выходя, не впадая в каталепсию) <...> (МБ. С. 144).

Иной тренинг в молчаливом вынашивании подлинного Слова описан Белым в рассказе «Иог». Главный герой рассказа «три с лишним года не произнес личного местоимения „я“, так искусно лавируя, что никто бы не мог его уличить». Если его спрашивали: «А скажите-ка, вы читали сегодня газету», он отвечал: «„да, читал“, вместо того, чтобы ответить: „да, я читал“»:

За три с лишним года Иван Иванович Коробкин приобрел очень крупную власть в употреблении личного местоимения «я». И потом уже, когда помощник управляющего музеем усумнился однажды в целесообразности

расстановки музейских предметов по плану Ивана Ивановича, Иван Иванович заметил ему:

– Свое дело *Я* знаю.

И так сказал, что помощнику управляющего показалось: перед ним расступились стены; и он пролетел непосредственно в тартарары с своим собственным планом³⁷⁷.

Чего же ожидал эзотерический ученик Штейнера Борис Бугаев от испытания молчанием? Планы были, мягко говоря, амбициозны. В состоянии экзальтации он формулировал их так: «<...> в будущем, в близком, со мной произойдет нечто огромное; будет надо мною сошествие Св. Духа, после которого я неимоверно вырасту; и голос Божий зазвучит из меня» (*МБ*. С. 141)³⁷⁸.

Мистические озарения, нараставшие весь 1913 год и достигшие кульминации в декабре (когда Белому показалось, что совершен обряд посвящения), вскоре пошли на убыль. Интенсивные медитации стали заканчиваться не выходом из физического тела, не постижением духовного мира, а сердечными припадками и паническими атаками. Уже в 1914 году стало ясно, что «духовные узнания» Белого оказались преждевременны и что путь посвящения, так блистательно начавшийся, трагически сорван (*МБ*. С. 159 и др.). На схеме «Кульминационный пункт жизни» этот срыв показан наглядно.

Однако и опыт Христиании – Бергена – Лейпцига Белый сохранил как воспоминание о «потерянном рае» и об открывшейся, пусть ненадолго, абсолютной Истине. Как нам представляется, прежде всего на этом опыте будет основана та концепция слова (а точнее – концепция отказа от слова), которую Белый после возвращения в Россию в 1916 году будет пропагандировать в публицистических статьях и эссе («Жезл Аарона», «Глоссолалия» и др.) и реализовывать в художественной прозе («Котик Летаев», «Иог», «Записки чудака» и др.).

³⁷⁷ *Андрей Белый*. Иог // *СГ*. С. 299.

³⁷⁸ Ср. сходные ожидания у героя рассказа «Иог»: «Но в последнее время беседы с Учителем принимали во сне отпечаток необыкновенной отчетливости; с необыкновенной отчетливостью сознавал он: десятилетия блуждала в туманах земных оболочка его для того, чтобы час тот настал, когда в миг вождеженный и в день полновременный *могла б встать она, как пророк*, над собранными толпами: бросать в толпы слова, принадлежавшие не ей, а Учителю, говорящему сквозь нее, как сквозь трубы <...>» (Там же. С. 306).

2. «НУЖЕН ПОДВИГ МОЛЧАНИЯ...» «ЖЕЗЛ ААРОНА» И «КОТИК ЛЕТАЕВ»

В автобиографических «Записках чудака», опубликованных как начало «эпопеи „Я“» в журнале «Записки мечтателей» (1919. № 1), Белый обобщил свой дорнахский опыт оккультной работы над словом и сформулировал задачи на будущее. Только развитие самосознания и собственного «я» позволит, по его мнению, вырастить то «внутреннее» духовное слово, которым писателю и надлежит говорить:

Я – молчал, но – <...> в себе чуял я слово, дробящее камни, но слово не мог я найти; и мой взгляд без единого слова противоречил словам, мной же сказанным; слово мое не созрело <...>; я жил дикой ветвью, оторванной от народа, привитой к маслине, растущей из неба ветвями в меня; листья, блещущие огнями, мне были сладчайшею пищею мудрости, получаемой от учителя.

В голосе мудрости процветало душистое древо плодами познания; и учитель мне складывал космосы воздуха в слово, перерезая покровы природы мечом языка, передающего грома говорюв Ангелов, и – вкладывая в меня светы воздетой рукой <...> (ЗЧ. С. 356).

Именно этот опыт (Ср.: «<...> в будущем, в близком со мной произойдет нечто огромное; будет надо мною сошествие Св. Духа, после которого я неимоверно вырасту; и голос Божий зазвучит из меня <...>» – МБ. С. 141), а не только размышления над историей российской словесности Белый «переформатировал» в литературоведческую статью «Жезл Аарона (О слове в поэзии)», опубликованную в 1917 году в первом сборнике альманаха «Скифы»³⁷⁹.

«Поэзия будущего – новорожденное слово из музыки. <...> Слово нашего представленья о слове в нас смутно рождается; а остатки разбитого ветхого слова, как выкрик и голая схема рассудочной мысли, бессильно метаются на поверхности бурей изорванной речи в заливающем море ходячего, пошлого слова; и под эту бурю – огромная и глубокая тишина: тишина ожидания; под тишиною звук: первый звук благовестия о грядущей, о новой, о чаемой инспирации слова; долетает как музыка он, изобразимый во внутреннем жесте. <...> За всем этим – внутренне рожденное Слово стоит, и беззвучно глядит. Не слова во мне: в Слове – Я. Я – не я: это Слово во мне! Вот что должно понять» (ЖА. С. 55).

Белый констатирует, что «первоначальное Слово, рожденное в Боге, убито, расщеплено» на мысль и звук (ЖА. С. 90). Естественно, оказываются неправы те, кто уделяет внимание только мысли, пренебрегая формой, звуком. И столь же тупиковый путь выбрали те, кто сделал ставку на форму, прежде всего на «слово как таковое», то есть футуристы, которых с их словесными экспериментами Белый считает недостаточно революционными и не вполне подготовленными к миссии воскрешения слова³⁸⁰. Белый призывает найти в слове «третий смысл» (ЖА.

³⁷⁹ Андрей Белый. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. Сб. 1. Пг.: Скифы, 1917. С. 155–212 (цит. по: ЖА. С. 40–94).

³⁸⁰ В неутешительном диагнозе современной словесности Белый оказался во многом созвучен формалистам, и прежде всего В. Б. Шкловскому, утверждавшему в статье «Воскрешение слова» (1914), что «сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу <...>» (Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. 1914–1933 / Сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова; коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990. С. 36). Возвращение слову жизни и Шкловский, и Белый видели в сходной перспективе, осмысляли в религиозно-мистической терминологии. Шкловский, прозрачно намекая на божественность слова, призывал к его «воскрешению»: «Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли <...>. Только создание новых форм искусства может

С. 46, 64, 89 и др.), который – в пока еще «неявленном внутреннем Слове» (с большой буквы) (ЖА. С. 90):

Признавая единство расколотых половинок действительности (слова-термина и предметного корня), я его полагаю не в плоскости данного слова; в данной плоскости принимаю наличным – расщеп: параллель; в данной плоскости слова логический смысл не пересекаем никак с фонетическим; третий смысл отделен несознанием нашим от двух его теней; несознание наше – в душевном покрове, в котором мы ходим; он и есть тот порог, через который не переступим мы, пока себя не взорвем, как «душевных людей», чтобы выявить в себе человека духовного: третий смысл, Слово-Плоть, есть духовное слово: душевное слово себя завершило в понятии, потому что понятия, термины, мертвые шкуры души: катаракт на глазу ее, образующий слепоту душевного зрения; а телесное слово есть каменно-немой звук, воспринимаемый в крике. Сферы «содержание», «форма» – непересеченные сферы; внутри содержания не встречает нас форма; внутри самой формы отсутствует содержание; соединение их в третьей сфере, где они – одно в Духе; соединение – в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинах разбитого слова; соединение содержания с формой – в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно <...> (ЖА. С. 59–60).

Белый подчеркивает, что «содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом» и задается вопросом: «Как его нам раскрыть?» (ЖА. С. 86). Ответ имеется: «<...> если Дух овладеет душой, то – связь восстановится и духовное слово вольется сквозь душу во внешнее слово; так звуки осмыслятся *третьим смыслом*» (ЖА. С. 92).

Для достижения этой высокой цели Белый предлагает весьма радикальный рецепт: сделать паузу и до поры вообще отказаться от внешнего слова, в том числе (а может, и прежде всего) от бессмысленного, на его взгляд, «футуристического крика» и «скрежета футуристических мук» (ЖА. С. 49, 50). И – замолчать³⁸¹:

<...> слишком раннее истечение звука Слов из теплицы молчания только – «выкидыш», «недоносок», такой «выкидыш» – футуризм; все убожество

возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (Там же. С. 40). Белый ожидал не только воскрешения, но и фактически второго пришествия слова, подчеркивая, что без определенного рода усилий со стороны человечества («без инспирации, без интуиции») «перед нами лежащее слово воистину не воскреснет из мертвых» (ЖА. С. 90). Однако конкретные методы реанимационных мероприятий, предложенных Шкловским и Белым, и их взгляды на перспективы развития отечественной словесности серьезно отличались друг от друга. Шкловский уповал на практику футуристов, отважно разбивших покрывшую слово «броню привычности»: «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились „произвольные“ и „производные“ слова футуристов <...>. Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание» (Шкловский В. Б. Воскрешение слова. С. 40–41). Он отдает дань символистам, сделавшим, по его мнению, некоторые шаги в нужном направлении, но считает их недостаточно последовательными, целеустремленными и радикальными: «Пути нового искусства только намечены. Не теоретики – художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим суждено достижение, – но у поэтов-будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы <...>. Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого – например, у символистов, – но только случайно, – уже большое дело. И оно сделано будетянами» (Там же). Белому же, напротив, футуристы кажутся недостаточно радикальными реформаторами слова. Подробнее см.: Спивак М. Л. «Воскрешение слова» у Виктора Шкловского и Андрея Белого // «Эпоха остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание / Ред.-сост. Я. С. Левченко, И. А. Пильщикова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 225–234.

³⁸¹ Здесь мы сознательно не касаемся доантропософских теорий слова у Белого и их связи с концепцией статьи «Жезл Аарона» (в частности, размышлений о том, почему «мысль изреченная есть ложь» в статье 1909 г. «Магия слов» (1909).

футуризма в его появлении на свет до истечения сроков <...> до времен созревания нового, третьего смысла <...> (ЖА. С. 91).

Эту мысль Белый варьирует на все лады: «внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия» (ЖА. С. 60); «<...> изучая жизнь внутренних образов, изучали бы мы тайны безмолвий» (ЖА. С. 93); «<...> духовное око в душе открывается лишь тогда, когда наша душа научится молчать» (ЖА. С. 93).

Для Белого, писателя необыкновенно продуктивного, а в то время еще регулярно выступающего с лекциями, призыв к молчанию выглядит не просто радикальным, но – эпатажным. И тем не менее именно идея отказа от слова в настоящем выдвигается Белым в статье «Жезл Аарона» как решающее, необходимое условие для воскрешения слова в будущем:

Вырастить в себе цветок нового Слова, – значит выйти из круга коры, древесины – из круга трескучего звука, из круга корявых понятий; в тишине утопить звуки слов и содрать с себя ветхие смыслы понятий, чтоб по тонкому слою живой ткани внутренних образов приподняться до кроны.

Нужен подвиг молчания: он – растит дерево слов (ЖА. С. 90).

На связь беловского литературоведения с антропософской мистикой указывает, в частности, и то, что, рассуждая о необходимости наполнения слова духовным смыслом, Белый-литературовед обращается к тем же «растительным» метафорам, которые Белый-мистик использовал при описании собственных оккультных переживаний. Образ «словесного дерева» пронизывает статью «Жезл Аарона» от первой до последней страницы, являясь структурообразующим:

Произнесенная Мудрость – в начале рождения Слова: оно – семя Слова; произрастание словесного дерева – язык. Но венеч роста дерева есть цвет жизни дерева: и этот цвет – лишь сложение новых покровов под сказанным пологом; есть момент в жизни слов, когда вся эта жизнь напряжена для рождения: расчлененные смыслы суть листья; смысл единый – смысл семени – произрастает в многоветвистости языков: в тысячелистиях слов; но эти листья суть средства к снабжению соком словесного дерева; когда приняты соки, они отливают от листьев; и – наливаются семенем <...>; листья сохнут; засохнув отпадают; а плод – наливается: многообразием будущих языков, тысячелистием слов; <...> в плоде живет семя; под оболочкой из внутренней музыки скрыты жесты и мимики юных смыслов грядущего, мудрого дерева; и вот музыку, мимику, жесты нам следует укрепить в плодородной земле *тишины*; и тогда лишь подыметса слово – воистину *новое слово поэзии*. <...> Ааронов жезл – процветет (ЖА. С. 94).

Давший название всей статье библейский образ процветшего жезла первосвященника, означающий богоизбранность, контаминируется с образом «словесного дерева» и столь же активно обыгрывается. Так, удручающее состояние современной словесности осмысливается как засохший жезл: «Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от дерева поэзии, превратились они в палочные удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами <...>» (ЖА. С. 42). А грядущее возрождение слова – как жезл процветший: «Прорастание короста слов мудрой змейностью корня суть цветения жерди-жезла: слово-жезл, слово-термин, как жезл Аарона, исходит цветами значений <...>, наливается соками жизни, чтоб стать деревом жизни» (ЖА. С. 43).

Образ «словесного дерева» был взят Белым из стихотворения Н. Клюева «Оттого в глазах моих просинь...», посвященного Сергею Есенину:

О, бездушное книжное мелево,
Ворон ты, я же тундровый гусь!
Осеньет Словесное дерево
Избяную, дремучую Русь!

Белый также цитирует в «Жезле Аарона» множество других стихотворных строк Клюева: и для иллюстрации теоретических выкладок, и для наглядной демонстрации того, как и о чем истинный поэт должен писать. То есть Белый «берет» Клюева себе в союзники в полемике с современностью, конкретно – с футуризмом. У футуристов «все звуки – какие-то недоноски, какие-то невнятные „ы-ы-ы“. Полузвуки они!» – утверждает Белый и для убедительности цитирует Клюева:

В предсмертном „ы-ы-ы!..“ таится полужук,
Он каплей и цветком уловится, как стук.
Сорвется капля вниз, и вострепещет цвет,
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет (ЖА. С. 72).

Клюева подразумевает Белый и тогда, когда излагает позитивную часть своей программы возрождения слова:

Между мыслью и звуком, в которых расколото прежнее слово – *затон тишины*: молчание, подвиг жизни поэта <...>. И тогда поэт скажет:
Я видел звука лик, и музыку постиг (ЖА. С. 77).

Принципиально важным кажется то, что все процитированные Белым в поддержку собственной концепции стихи Клюева были опубликованы в составе цикла «Земля и железо» в первом сборнике «Скифы»³⁸², в котором вышла и статья «Жезл Аарона». Все исполнено по законам журналистики: сначала читатель знакомился с образцами творчества «народного поэта», которому, согласно характеристике Белого, интуитивно ведом «лик слова мысли и лик звука слова» (ЖА. С. 77) и которого поддерживают «Скифы», а потом – с их анализом в контексте истории и перспектив развития литературы.

Образ «жезла Аарона» так же, как и образ «словесного дерева», цитатен. Источник – автобиографический роман самого Андрея Белого «Котик Летаев», над которым он начал работать еще в Дорнахе под непосредственным влиянием медитативной практики и в котором отразил собственный эзотерический опыт. В «Котике Летаеве» Белый не только сам показывает пример нового типа словесного творчества, альтернативного футуристическому, но строит вокруг проблемы слова (внутреннего и внешнего, сказанного и невысказанного) сюжет и инкорпорирует в художественный текст размышления о природе и происхождении слова.

В «Котике Летаеве» слово оказывается неразрывно связано с памятью о том духовном мире, где герой жил до рождения и откуда, воплотившись в тело, спустился на землю: «Впечатления слов – воспоминания мне моей мимики в стране жизни ритмов, где я был до рождения» (КЛ. С. 70). Воскресить эти переживания можно, согласно Белому, только духовной работой (понимай – мистической практикой):

<...> впечатления эти живут и во взрослых; но живут за порогом обычного кругозора сознания; <...> потрясение иногда, отрывая сознание от обычных предметов, погружает его в круг предметов былых впечатлений; и – возвращается детство. Только этот *возврат – по-иному* (КЛ. С. 112).

³⁸² Скифы. Сб. 1. Пг.: Скифы, 1917. С. 101–106.

Поскольку ребенку внятен духовный мир, постольку он ощущает живую духовную природу звука и слова, однако он обрекает себя на молчание и немоту, потому что ни сам он, ни окружающий мир пока еще не вырастили в себе настоящее духовное слово, не готовы еще ко Второму пришествию Слова. Описывая переживания героем-младенцем звука слова, Белый, как и в «Жезле Аарона», акцентирует внимание на том, что важно именно произнесенное, то есть внутреннее, а не внешнее слово:

Самосознание этих миггов, – отчетливо: – самосознание: пульс; мыслю пульсом без слова; слова бьются в пульсы; <...> и понятие прорастает мне многообразием передо мною гонимых значений, как... жезл Аарона; гонит, катит значенья; переменяет значенья... Объяснение – воспоминанье созвучий; пониманье – их танец; образование – умение летать на словах <...> (КЛ. С. 70).

Таким образом, «жезл Аарона», вынесенный в заглавие статьи «о слове в поэзии» и подробно в статье осмысленный, «пришел» в статью из автобиографического романа, где был использован в описании переживаний внутреннего слова героем-младенцем, которому взрослый автор передал собственный эзотерический опыт.

«Перетекают» из романа в статью и другие идеи и образы. Без сомнения, эта переключка должна была легко считываться, так как оба произведения, и «Котик Летаев», и «Жезл Аарона» (равно как и стихи Клюева), вышли под одной обложкой – в том же первом сборнике альманаха «Скифы»³⁸³.

В ряду этих «совпадений», кажущихся системными, стоит и панегирическая рецензия С. А. Есенина на «Котика Летаева», вышедшая в газете «Знамя труда» в апреле 1918-го³⁸⁴. Есенин, находившийся тогда в тесном контакте с Белым и под серьезным его влиянием³⁸⁵, безошибочно выделил в романе проблему слова как основную:

В «Котике Летаеве» – гениальнейшем произведении нашего времени – он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслили только тенями мыслей, наяву выдернул хвост у приснившегося ему во сне голубя и ясно вырисовал скрытые в нас возможности отделяться душой от тела, как от чешуи³⁸⁶ —

и превознес словотворчество Белого как альтернативу футуризму:

Футуризм, пропищавший жалобно о «заумном языке», раздавлен под самый корень достижениями в «Котике Летаеве», и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста... <...> Они тоже имеют потуги, пыжятся снести такое же яйцо, какое несет «Кува – красный ворон», но достижения их ограничиваются только скорлупой. Они <...> только фокус того самого плоского преобразования, в котором, как бы душа ни тянулась из чешуи, она все равно прицеплена к ней, как крючком, оттого что горбата³⁸⁷.

Есенин воспринял роман Белого сквозь призму той теории слова, которая была развита Белым в «Жезле Аарона», и расшифровал ее смысл с помощью стихотворений Клюева – тех самых, которые были процитированы Белым в статье «о слове в поэзии»:

³⁸³ Скифы. Сб. 1. Пг.: Скифы, 1917. С. 9–94 (главы I–IV). Окончание – в сб. 2 (Пг., 1918. С. 37–103).

³⁸⁴ Есенин С. Отчее слово (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев») // Знамя труда. 1918. 5 апреля (23 марта). № 172.

³⁸⁵ См.: Серегина С. Андрей Белый и Сергей Есенин: Эзотерический путь // Миры Андрея Белого / Ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград, М.: Издательство филологического факультета Белградского ун-та, 2011. С. 177–194.

³⁸⁶ Цит. по: Есенин С. А. Отчее слово (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев») // Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Наука; Голос, 1997. С. 180.

³⁸⁷ Там же. С. 181–182.

Истинный художник <...> есть тот ловец, о котором так хорошо сказал Клюев: «В затоках тишины созвучьям ставит сеть»³⁸⁸.

Или:

В мире важен беззначный язык, потому что у прозревших слово есть постижение огня над ним. <...> Слово, прорывающее подпокрышку нашего разума, беззначно. Оно не вписывается в строку, не опускается под тире, оно невидимо присутствует. Уму, не сгибающему себя в дугу, надо учиться понимать это присутствие, ибо ворота в его рай узки, как игольное ухо, только совершенные могут легко пройти в них. Но тот, кому нужен подвиг, сдерет с себя четыре кожи и только тогда попадет под тень «словесного дерева»³⁸⁹.

Литературным отделом в газете «Знамя труда» заведовал Иванов-Разумник. Он же, как известно, был идейным вдохновителем литературной группы «Скифы», объединившей и Клюева, и Есенина, и Белого³⁹⁰. Все они были авторами альманаха «Скифы», а Белый с Ивановым-Разумником – еще и его редакторами. В этой связи прослеженная выше цепь совпадений кажется не случайной. Белый, ощущавший свое возвращение из Дорнаха в Россию как миссию по пропаганде антропософских идей, сознательно ввел эзотерический опыт в литературную практику («Котик Летаев») и теорию художественного творчества («Жезл Аарона»). Публикация в альманахе «Скифы» обоих произведений, а также стихов Клюева, интерпретированных Белым в русле своей концепции, может рассматриваться как претензия Белого на создание литературной (а не только идейной) платформы «скифства»³⁹¹. Появление в газете «Знамя труда» рецензии Есенина служит тому дополнительным подтверждением.

³⁸⁸ Там же. С. 180–181.

³⁸⁹ Там же. С. 182.

³⁹⁰ Подробнее см.: *Леонтьев Я. В.* «Скифы» русской революции: Партия левых эсеров и ее литературные попутчики. М.: АИРО XXI, 2007.

³⁹¹ Во втором (и последнем) сборнике «Скифы» эти усилия продолжились, в частности, публикацией поэмы Клюева «Песнь солнценосца» (С. 11–14) и предваряющей поэму одноименной статьей Белого о ней (С. 6–10).

3. О РЕВОЛЮЦИОННОМ И ТЕНДЕНЦИОЗНОМ В АЛЬМАНАХЕ «СКИФЫ» АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ИВАНОВ-РАЗУМНИК

Итак, после возвращения из Дорнаха в Россию осенью 1916-го Белый примкнул к группе «Скифы», идеологом и организатором которой был его друг – известный критик неонароднического направления Иванов-Разумник. Участие в альманахе с одноименным названием («Скифы»³⁹²) стало первым и самым крупным издательским проектом писателя эпохи революции. «Скифский» проект просуществовал недолго (1916–1918 годы)³⁹³. Однако идеи, выработанные Белым в рамках «скифства» и в период «скифства», оказались принципиально важны для понимания его базовых творческих установок второй половины 1910-х.

Активность Белого-«скифа» можно объяснить целым рядом причин (помимо собственно материальных).

За четыре года своего отсутствия писатель, естественно, выпал из литературной и общественной жизни России. Участие в альманахе «Скифы» давало ему возможность не просто вернуться в литературу, но занять в ней место, подобающее его писательскому авторитету и самолюбию, – ведущее место. В первом выпуске альманаха были опубликованы статья «Жезл Аарона (О слове в поэзии)», стихотворный цикл «Из дневника» и четыре главы романа «Котик Летаев». Во втором (и последнем) – стихотворения «Война» и «Родине», статья «Песнь солнценосца» (об одноименной поэме Н. Клюева) и окончание «Котика Летаева».

Публикация «Котика Летаева» была для Белого особенно важна, так как роман был написан еще в Дорнахе и доказывал, что писатель за время отсутствия не только не утратил талант, но развил и усовершенствовал его.

Однако не менее важна была и публикация статьи «Жезл Аарона», написанной в январе – феврале 1917 года. Она претендовала на роль манифеста новой литературной группы и обосновывала новые творческие принципы и самого Белого, и тех писателей, которые на этот момент оказались его единомышленниками-«скифами» (Н. Клюев, С. Есенин и др.).

Антропософскую систему ценностей и антропософский дискурс Белый привносил во все, им сочиненное в это время – вне зависимости от тематики и жанра. Но его антропософские устремления омонимически совпали и с позицией Иванова-Разумника, жаждущего продолжения революции политической и социальной в революции духовной. В вопросе об отражении революции в творчестве современных писателей Белый, можно сказать, на антропософский лад изложил и взгляды Иванова-Разумника, выступавшего против поверхностной актуальности, тенденциозности и политизированности в литературе. Этой теме, в частности, посвящена статья «Поэты и революция», открывающая второй сборник «Скифов».

Истинными выразителями духа времени Иванов-Разумник нарек народных, «скифских» поэтов Н. Клюева, С. Есенина, П. Орешина (их произведения были опубликованы в первом сборнике «Скифов»), а попытки остальных («городских») литераторов откликнуться на недавние события расценил резко негативно:

Подлинность переживаний – вот то малое (и великое), что дало силу голосам народных поэтов в дни революции. И знаменательно, что почти все «городские поэты» так же постыдно провалились на революции, как и на войне. <...> Кто о ней сказал в поэзии подлинное слово, кроме народных поэтов?

³⁹² Скифы. Сб. 1. Пг., 1917; Скифы. Сб. 2. Пг., 1918.

³⁹³ См.: *Леонтьев Я. В.* «Скифы» русской революции: Партия левых эсеров и ее литературные попутчики.

И, повторяю – знаменательно, что лишь у них оказалась подлинность поэтических переживаний в дни великой революции. Их устами *народ* из глубины России откликнулся на «грохот громов». Отчего же были в эту минуту закрыты уста больших наших поэтов, а если и были открыты, то непереносно фальшивили? Не потому ли, что устами этими откликнулся не великий народ, а мелкодушный мещанин, *Обыватель*?³⁹⁴

Репутацию русской литературы, по мнению Иванова-Разумника, спасли те, кто выдержал паузу в оценке войны: «Два-три русских поэта – подлинных, больших поэта – хранили упорное молчание, тем более красноречивое, чем больше дифирамбов раздавалось вокруг»³⁹⁵. Они же, подчеркивал критик, «хранят молчание теперь, во время революции»:

<...> они чувствуют, они знают, что если не могли они воспеть войну за сотни верст от окопов и смерти, то еще труднее, еще непереноснее – быть Тиртеями тыла революции, славить или поносить революцию, будучи лишь безвольными зрителями ея. <...> отраднo знать, что хоть несколько подлинных художников молчат в эти минуты стадного «тылового» поэтического творчества³⁹⁶.

Мистик-антропософ Белый и сочувствующий левым эсерам Иванов-Разумник рассуждают совершенно в одном ключе: мысли и слова должны созреть, прежде чем вылиться на бумагу. Так, Белый рассуждает в «Жезле Аарона» о воплощении «духовного слова» во «внешнее слово» и о необходимости вырастить «в себе цветок нового Слова». Иванов-Разумник оперирует категорией «подлинности» (переживаний, слов), которой сейчас, по его мнению, обладают прежде всего народные поэты, но которую со временем могут обрести те, кто не спешил угнаться за веяниями времени и за ложно понятой актуальностью:

<...> два-три подлинных больших поэта наших – молчали; их слова – впереди; быть может, еще не скоро, через годы, подлинные переживания их воплотятся в звук и в слово. Так о войне; так и о революции³⁹⁷.

Или:

И как раз эти художники впоследствии первые *будут иметь право* говорить и о войне, и о революции. Ибо глубоко переживают и собирают они в своем молчании те чувства, которые тыловые поэты спешно расточают в легковесных словах³⁹⁸.

Идея молчания, предполагающая неспешное вызревание слова о революционной эпохе, была близка Белому еще и, как кажется, по чисто прагматическим причинам. Привезенный из Дорнаха «Котик Летаев», на первый взгляд, был совершенно вне современной проблематики: затейливое повествование о «дорожденной стране», о горячечных бредях младенца, о первых детских впечатлениях и воспоминаниях почти эпатажно уводило читателя из эпохи революции в 1880-е годы, в XIX столетие. Однако беловская концепция молчания-вызревания оправдывала появление столь «несовременного» произведения в «скифском» контексте. А использованный Ивановым-Разумником критерий «подлинности» выводил автобиографический роман о событиях тридцатипятилетней давности в ряд больших литературных событий эпохи, придавал ему не мнимую, поверхностную, а подлинную актуальность.

³⁹⁴ Иванов-Разумник. Поэты и революция // Скифы. Сб. 2. Пг., 1918. С. 3.

³⁹⁵ Там же. С. 5.

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ Там же. С. 3.

³⁹⁸ Там же. С. 5.

Примечательно в этом плане, что в статье «Испытание в грозе и буре», опубликованной в апреле 1918-го в первом номере журнала «Наш путь» и посвященной «Скифам» и «Двенадцати» А. А. Блока, Иванов-Разумник включил «Котика Летаева» в короткий перечень тех выдающихся произведений, которые «дал русской литературе год революции»: «<...> он дал нам и стихи Н. Клюева, и поэмы С. Есенина, и еще никем не оцененного изумительного „Котика Летаева“ Андрея Белого, и плач „о погибели земли русской“ А. Ремизова»³⁹⁹.

В написанном в июне – июле 1917 года эссе «Революция и культура»⁴⁰⁰ Белый снова развивает идеи, высказанные им ранее в статье «Жезл Аарона» (проповедь молчания), и снова рассуждает в том же русле, что и Иванов-Разумник. Белый делает экскурс в историю революционных потрясений прошлого и прослеживает аналогии с современностью. В качестве показательного поведения художника-творца берет, например, Р. Вагнера:

<...> он, услышавши пение революционной толпы, взмахом палочки обрывает симфонию и <...> убегает к толпе; говорит; и – спасается бегством из Лейпцига <...>. Но это вовсе не значит, что жизнь революции не отразилась в художнике; нет, глубоко запала она – так глубоко запала в душе, что в момент революции гений Вагнера онемел: то была немота потрясения; она разразилась позднее огромными взрывами: тетралогией «Нибелунгов», живописаньем сверженья кумиров и торжеством человека над гнетом отживших божеств; отразилась она заклинательным взрывом огней революции, охватившим Вальгаллу. Вагнер – подлинный революционер в своей сфере <...>⁴⁰¹.

Следуя той же логике, Белый обнаруживает, что «печать революции духа сверкает» на Г. Ибсене и что «подлинно революционны» также «и Штирнер, и Ницше, а вовсе не Энгельс, не Маркс»⁴⁰².

Не обошел Белый вниманием и опыт первой русской революции:

Я напомню читателю: 1905 год в жизни творчества – что нам подлинно дал? Многообразие бледнейших рассказов о бомбах, расстрелах, жандармах. Но отразился он ярко – поздней; и – отражается ныне <...>⁴⁰³.

Однако анализ минувших эпох нужен Белому исключительно для того, чтобы перебраться мостик в современность и обосновать будущими достижениями право художника (и прежде всего свое право) не писать о революции, но при этом считаться и современным, и актуальным:

<...> произведения искусства с сюжетом на тему суть слепки из гипса с живого лица; и таковыми являются вялые славословья поэтов в рифмованных строчках: «свобода», «народа»; но знаю наверно я: в колоссальнейших образах отобразится великая русская революция в ближайшей эпохе с тем большею силой, чем меньше художники слова будут ее профанировать в наши грозные дни⁴⁰⁴.

В итоге Белый опять приходит к апологии молчания:

³⁹⁹ Цит. по: Александр Блок: Pro et contra: Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников / Изд. подг. Н. Ю. Грякалова. СПб.: РХГИ, 2004. С. 262.

⁴⁰⁰ *Андрей Белый. Революция и культура*. М.: Издательство Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917.

⁴⁰¹ Цит. по: *Андрей Белый. Революция и культура // Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Сост., прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 299–300.*

⁴⁰² Там же. С. 300, 306.

⁴⁰³ Там же. С. 299.

⁴⁰⁴ Там же.

Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее; и невозможно потребовать от поэтов, художников, музыкантов, чтобы они восхваляли ее в дифирамбах и гимнах; этим гимнам, мгновенно написанным и напечатанным завтра на рыхлой газетной бумаге, признаться, не верю; потрясение, радость, восторг погружают нас в немоту; целомудренно я молчу о священных событиях моей внутренней жизни; и потому-то противны мне были недавние вопли поэтов на темы войны; и потому-то все те, кто сейчас изливает поверхность души в очень гладко рифмованных строчках по поводу мирового события, никогда не скажут о нем своего правдивого слова; быть может, о нем скажет слово свое не теперь, а потом главным образом тот, кто молчит. <...> прекрасно молчание творческих в минуту глаголящей жизни; вмешательство их голосов в ее бурную речь наступает тогда, когда речь будет сказана⁴⁰⁵.

Любопытно, что формула «правдивое слово» и эпитет «подлинный», который Белый постоянно использует в эссе «Революция и культура», похоже, прямо соотносится со статьей «Поэты и революция», где Иванов-Разумник именно «подлинностью» переживаний измеряет и качество литературного произведения, и его революционность.

Со статьей «Жезл Аарона» эссе «Революция и культура» связывает не только тематика и ход рассуждений, но и образность. Мысль об отжившей, умершей культуре Белый развивает через образы камня, коры, каркаса. Мысль о новой – через образы растительного ряда. В «Жезле Аарона» обыгрывается образ «словесного древа», заимствованный у Клюева; в «Революции и культуре» – образы ростка и семени: «<...> революция <...> есть давление силы ростка, разрыванье ростком семенной оболочки»⁴⁰⁶.

Пылко отстаивая в 1917-м право художника не писать о революции, но при этом считаться подлинно революционным, Белый, конечно, не мог предполагать, что за Февральской революцией последует Октябрьская, что будет «левоэсеровский мятеж» и что второй альманах «Скифы» станет последним. Однако придуманная в русле «скифства» поведенческая стратегия художника пригодилась Белому и после Октября при разработке концепции журнала «Записки мечтателей», выпускавшегося С. М. Алянским при издательстве «Алконост».

В статье «Дневник писателя» в первом номере журнала Белый доказывал необходимость обратиться не к социально-политической проблематике современности, а к анализу своих субъективных восприятий, и объявлял, что отныне его главная тема – материал сознания «Я»:

Не занимают меня круги тем обо всем, что не «Я»; и потому-то «Дневник» моих записей, мне рисующих мое положение в мире, отныне мне главная тема; лишь в этом строительстве нового мира остался писателем я <...>. Мировой – «Я»; и да: мировые задания определяют во мне интерес к своей собственной теме; ведь только этой темой восхожу к современности я. <...> Перекрестить в себе две перспективы и в точке пересечения стать – значит стать в Челе Века; подняться до «Я». Это дело есть миссия времени; опыт узнания себя в себе подлинном есть огромное социальное дело эпохи, в которую входим, и потому-то «Дневник», то есть точная запись всего, происходящего в «Я», есть существенный опыт описывания миров неописанных⁴⁰⁷.

Ориентация Белого на «запись всего, происходящего в „Я“», безусловно, оправдывала публикацию в журнале «Записок чудака», являвшихся, как и «Котик Летаев», частью эпопеи

⁴⁰⁵ Там же.

⁴⁰⁶ Андрей Белый. Революция и культура. С. 300.

⁴⁰⁷ Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 131.

«Я» («Моя жизнь»). Вместе с тем, заявляя о приоритете субъективных, но подлинных переживаний, Белый, как кажется, продолжал и «скифскую» программу, согласно которой подлинность переживаний важнее поспешного отклика на темы, продиктованные моментом.

В статье «Записки мечтателей», которая открывала журнал и потому по праву могла считаться установочной, Белый, описывая духовную общность писателей, объединившихся вокруг С. М. Алянского, продолжает ту же мысль, что была заявлена им в «скифский» период, обращаясь к древесно-растительной образности, которую использовал в статье «Жезл Аарона» и в эссе «Революция и культура»:

«Записки мечтателей – осознание себя рощицей, росшей годами; – разбросанные кучки деревьев и стволы этой рощицы отстоят далеко друг от друга, чтобы выветвить индивидуальные кроны, способные братски обняться и прошуметь песни времени, посылая друг к другу свободно порхающих бабочек: вырастить поросль; мы – рощица; не превращайте в забор нас: заборы не вырастят поросли; местность же, наша страна, ждет от нас тихоструйного облака; не превращайте в заборы нас: если все рощи скрепятся в заборы – изменится климат⁴⁰⁸.

Смысл сравнения «коммуны писателей» с рощицей и лесом – исключительно в доказательстве права каждого писать не на заданные темы, а о своих подлинных переживаниях и впечатлениях: «<...> в „Записках мечтателей“ осуществляем лишь принцип: – „Пишите нам то, что хотите; и – как хотите!“»⁴⁰⁹

И наконец, не исключено, что образ мечтателей, появившийся в заглавии журнала на последней стадии его подготовки⁴¹⁰, возник не без влияния «скифа» Иванова-Разумника. Развивая свою любимую идею о мещанине-обывателе, способном погубить духовную революцию, он писал Белому 26 августа 1917 года:

<...> плохо то, что революция гибнет в болоте; и не одна эта революция, внешняя, видимая, а и другая, более глубокая, внутренняя, духовная. Обыватель сожрет мечтателя, – так тому и быть надлежит (Белый – Иванов-Разумник. С. 128).

⁴⁰⁸ Там же. С. 7.

⁴⁰⁹ Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 7.

⁴¹⁰ См. об этом в наст. изд. раздел «„Кстати, предложите название для этого дневника-журнальчика...“: от „Дневников писателей“ к „Запискам мечтателей“».

V. Проект «Алконост»: Андрей Белый – Александр Блок – С. М. Алянский

1. «СКАЖИТЕ, А ПОЧЕМУ „АЛКОНОСТ“...» СЕМАНТИКА НАЗВАНИЯ

В первые послереволюционные годы Белый особенно активен как писатель. Но если его участие в большинстве печатных органов тех лет было эпизодическим или краткосрочным, то сотрудничество с издательством «Алконост» – постоянным и в этой связи в высшей степени показательным для позиции и стратегии Белого.

Частное издательство С. М. Алянского «Алконост» (1918–1923) стало самым крупным издательским проектом, объединившим в послереволюционной России писателей символистского лагеря. За пять трудных лет своего существования (отсутствие средств, проблемы с бумагой, давление цензуры и др.) оно выпустило 58 книг, в том числе 6 номеров знаменитого альманаха «Записки мечтателей»⁴¹¹. На счету «Алконоста» почти весь послереволюционный Блок. «Алконостом» же изданы и знаковые для того времени произведения Белого: цикл философских эссе «На перевале» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры»), поэмы «Христос Воскрес», «Первое свидание», стихотворный сборник «Королевна и рыцари», статьи в «Записках мечтателей», проникнутые публицистическим пафосом «Воспоминания об Александре Александровиче Блоке», «Записки чудака». Шли переговоры о выпуске в «Алконосте» и других произведений Белого: «Глоссолалии», «Путевых заметок» и др.

Деятельность «Алконоста» не раз становилась предметом изучения⁴¹². Однако целый ряд вопросов (в том числе и связанных с ролью Белого в этом издательском проекте) оставался вне поля зрения исследователей. Это во многом объясняется тем, что главным источником информации о деятельности издательства были и остаются воспоминания основателя и владельца «Алконоста» Самуила Мироновича Алянского (1891–1974). Его «Встречи с Александром Блоком», вышедшие в 1969 году и переизданные в 1972-м⁴¹³, являются, безусловно, замечательным памятником мемуарного жанра, однако при их использовании нельзя не учитывать как специфики времени публикации книги, так и профиля выпустившего ее издательства: оба раза книгу выпускало издательство «Детская литература»⁴¹⁴, ориентированное в основном на советского школьника.

⁴¹¹ См.: Глейзер М. М. Издательство «Алконост». 1918–1923. Краткий историко-книговедческий очерк: Издательский библиографический каталог. Л. <: Ленинградская организация Добровольного общества книголюбов РСФСР, секция миниатюрных изданий>, 1990 (см. также: Глейзер М. М. Издательство «Алконост», 1918–1923. СПб.: Реноме, 2015; все ссылки ниже даются на первое издание 1990 г.).

⁴¹² Белов С. В. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. Л.: Наука, 1979; Белов С. В. Блок и первые послереволюционные издательства («М. и С. Сабашниковых», «Алконост») // ЛН. 1987. Т. 92 (Александр Блок: новые материалы и исследования). Кн. 4. С. 713–724; Чернов И. А. А. Блок и книгоиздательство «Алконост» // Блоковский сборник. <Вып. I.> Тарту, 1964. С. 530–538; Е. Д. <Динерштейн Е. А.> Луначарский, Блок и «Алконост» // Вопросы литературы. 1969. № 6. С. 248–250; Таран Е. Г. Вокруг «Алконоста». М.: Аграф, 2011; Иванова Е. В. Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М.: Росток, 2012; Федотова С. В. «Мошеником меня еще никто не считал...»: письма С. М. Алянского к Л. Д. Блоку (1922–1924) // Литературный факт. 2020. № 4 (18). С. 109–151.

⁴¹³ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком / Предисл. К. Федина. М.: Детская литература, 1969; Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком / Предисл. К. Федина. М.: Детская литература, 1972.

⁴¹⁴ Несколько мемуарных фрагментов были опубликованы также в журналах, сборниках, альманахах: Алянский С. М. Встречи с Блоком (Из записок издателя) / Предисл. К. Федина // Новый мир. 1967. С. 159–206; Алянский С. М. Воспоминания о художниках книги / Предисл. С. Белова // Байкал. 1976. № 2. С. 141–145; Алянский С. М. Об иллюстрациях к поэме А. Блока «Двенадцать» (Глава из воспоминаний) / Публ., вступ., коммент. З. Г. Минц // Блоковский сборник. <Вып. I.> Тарту,

Отсюда и занимательность мемуаров, и их откровенный «блокоцентризм» (ведь в 1960-е и 1970-е из авторов «Алконоста» только Блок был у властей на хорошем счету и входил в школьную программу), и очевидные для исследователя минусы: воспоминания, мягко говоря, не перегружены фактами, полны (опять-таки по понятным причинам) умолчаний, туманных намеков и даже, как показано в работе М. М. Глейзера, вопиющих ошибок, объясняемых, похоже, не столько забывчивостью, сколько осторожностью мемуариста⁴¹⁵.

Прежде чем анализировать специфику сотрудничества Белого с «Алконостом», необходимо определить, почему Белый и другие писатели символистского лагеря с готовностью откликнулись на начинание Алянского – то есть рассмотреть, как позиционировал свое издательство Алянский, каким стратегиям следовал.

О возникновении издательства «Алконост» говорится в двух главах мемуаров. Сначала Алянский подробно рассказывает, как вместе с гимназическим товарищем В. В. Васильевым открыл в послереволюционном Петрограде книжную лавку и как успешно пошла торговля книгами писателей-символистов, из которых особым спросом пользовались произведения Блока. В этой связи у молодых предпринимателей возникла идея попросить у самого Блока его старые книги для реализации, если такие остались. Однако уже во время первого визита к поэту Алянский «неожиданно выпалил свое сожаление, что группа символистов распалась», и «безудержно понесся развивать свою идею-импровизацию», над которой, по словам мемуариста, он «до того и не думал»: «Продолжая фантазировать, я заговорил о том, что символистам хорошо бы объединиться вокруг своего журнала, организовать свое издательство»⁴¹⁶. А через несколько дней Алянский получил от Блока «несколько листочков бумаги, на которых аккуратно были наклеены вырезанные из газеты столбцы набора поэмы „Соловьиный сад“»⁴¹⁷, – для того, чтобы выпустить поэму отдельной «маленькой книжечкой»⁴¹⁸.

«Трудности обступили меня со всех сторон, – вспоминал будущий издатель, настойчиво подчеркивая свою обескураженность и неопытность. – Как назвать издательство? Кому заказать марку? Как оформить первую книгу?» Далее следовал энергичный рассказ о том, как эти и другие трудности были преодолены. О выборе названия говорится очень лаконично: «Название „Алконост“ придумали вместе с Васильевым, художника для марки решили пригласить Юрия Анненкова, нашего товарища по гимназии»⁴¹⁹. В итоге уже через две недели три тысячи экземпляров поэмы поступили в продажу.

Примечательно, что в устном рассказе Алянского, записанном с его слов И. А. Черновым, об этом же эпизоде говорится несколько иначе: «Встал вопрос о названии издательства, и после долгих <...> размышлений ему дали имя „Алконост“»⁴²⁰.

То, что это название было придумано «после долгих размышлений», кажется более вероятным, ведь выбор названия для открывающегося предприятия, призванного к тому же объединить весьма искушенных в отношениях с издательствами символистов, – дело крайне ответственное.

К сожалению, Алянский ни слова не написал о том, в каком русле шли «долгие размышления», какие варианты названия предлагались и отменялись, почему выбор остановился на «Алконосте» и, наконец, какие мотивы сыграли решающую роль при принятии решения. Напротив, он изо всех сил подчеркивал фактор случайности в цепи событий, приведших к

1964. С. 439–445.

⁴¹⁵ Глейзер М. М. Издательство «Алконост». 1918–1923. С. 14–16.

⁴¹⁶ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1969. С. 33–34. Далее ссылки даются на это издание.

⁴¹⁷ Поэма была написана осенью 1915 г. и к моменту встречи Блока с Алянским напечатана дважды: в газете «Русское слово» (1915. 25 декабря) и в литературном приложении к газете «Воля народа» (1917. № 1. 26 ноября).

⁴¹⁸ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. С. 42.

⁴¹⁹ Там же. С. 45.

⁴²⁰ Чернов И. А. А. Блок и книгоиздательство «Алконост». С. 530.

возникновению издательства. Умалая собственную идеологическую и организационную роль в происходящем, он пытался представить себя наивным простачком и даже невеждой. Это разительно противоречит не только издательской биографии Алянского, но даже тому впечатлению, которое он производил на окружающих, например на Блока. «Алянский <...> человек деятельный, „американец“. Думаю, у нас с ним выйдут дела», – характеризовал его Блок в письме Белому от 5 сентября 1918 года (*Белый – Блок*. С. 517). Особенно неубедительно образ простачка и невежды выглядит в сцене разговора с Вячеславом Ивановым, касавшегося, в частности, и интересующей нас проблемы названия издательства:

Я объяснил, что я издатель «Соловьинного сада» и что мне хотелось бы получить для издательства стихи или прозу Вячеслава Иванова.

И опять острый взгляд кольнул меня. Он неожиданно спросил:

– Скажите, а почему «Алконост» вы печатаете с мягким знаком?

Что мог я ответить? Шут его знает почему. Я никогда не думал над этим вопросом; вероятно, где-нибудь так было напечатано, пытался я вспомнить. Но я молчал⁴²¹.

Вопрос Иванова был обусловлен тем, что на обложке первой книги, выпущенной Алянским («Соловьинный сад» А. А. Блока), название издательства писалось с мягким знаком – «Альконост». Алянский продолжал:

Вячеслав Иванов пришел мне на помощь: он объяснил, что мягкий знак в этом слове употреблять не следует, что слово это имеет такое-то происхождение (а какое – не помню), и рассказал несколько легенд о вещи птице Алконост. С раскрытым ртом я как зачарованный слушал эти интереснейшие легенды⁴²².

В предваряющем книжную публикацию журнальном варианте воспоминаний⁴²³ Алянский еще более акцентировал свою беспомощность, доводя ситуацию до комизма: «Но я молчал, как школьник, который не выучил урока. А Вячеслав Иванов, как добрый учитель, пришел мне на помощь <...>»⁴²⁴.

И действительно, если верить мемуаристу, то выходит, что будто он и впрямь не знал ни преломлений образа Алконоста в русской традиции, ни значения слова «Алконост», ни даже написания слова – то есть выбрал название для издательства бессознательно, на основе интуитивно понравившихся ему сладких созвучий.

Все это кажется маловероятным, если даже исходить из самых общих соображений, и уж вовсе неправдоподобным, если учитывать, что с 1908 года Алянский работал в библиотеке знаменитого петербургского коллекционера и библиофила Левкия Ивановича Жевержеева (1881–1942)⁴²⁵, занимаясь там отнюдь не стиранием пыли с корешков, а научным описанием и составлением картотеки этого собрания⁴²⁶. Так что говорить о малокультурности Алянского вряд ли приходится. Что же касается его неграмотности⁴²⁷ и якобы допущенной им вследствие негра-

⁴²¹ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. С. 55.

⁴²² Там же.

⁴²³ Алянский С. М. Встречи с Блоком (Из записок издателя) // Новый мир. 1967. № 6. С. 159–206.

⁴²⁴ Алянский С. М. Встречи с Блоком (Из записок издателя). С. 172.

⁴²⁵ См.: Левкий Жевержеев – меценат и коллекционер: Штрихи к портрету / Сост. А. К. Жевержеев. М.: Маркон-Аметист, 2010.

⁴²⁶ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. С. 11–12. См.: Жевержеев Л. И. Описание моего собрания. Т. I: Русская литература и беллетристика. №№ 1–3257. Пг.: Книгопечатня Шмидт, 1915. Также: Ильина О. Н. Левкий Иванович Жевержеев (1881–1942) и его «Опись моего собрания» // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб., 2013. С. 156–173.

⁴²⁷ Стоит отметить, что предметом гордости Алянского-гимназиста была пятерка по русскому языку (см.: Алянский С. М.

мотности орфографической ошибки в названии издательства, то и здесь не все так просто, как представил в мемуарах Алянский и как вслед за ним нередко повторяют⁴²⁸.

В действительности допускались и практиковались самые разные варианты написания слова: Алконост, Алконос, Алканост, Алкион, Алькион, Альконост и др. В языке образованного сословия и литературных кругах «Альконост» с «Алконостом» существовали фактически на равных правах. «Альконост», например, фигурирует в путеводителе П. П. Перцова при описании Третьяковской галереи (1925)⁴²⁹ или в стихотворении Александра Ли (Перфильева) «Воскресение Христово» из сборника «Листопад» (1929):

Ночь окутала мраком околицы,
Но Москва не заснула, а молится, —
Ибо кончился длительный пост:
Птицу Сирина с песней тоскующей
Этой ночью пасхальной ликующей
Белокрылый сменил Альконост⁴³⁰.

Уже после изъятия мягкого знака из названия издательства⁴³¹ многие в кругу Алянского по-прежнему упорно продолжали называть Альконостом и издательство, и издателя. Среди них были и М. И. Цветаева (например, в письме В. В. Рудневу от 5 июля 1934 года⁴³², а также в «Сводных

тетрадах»⁴³³), и Б. А. Пильняк (например, в письме М. М. Шкапской от 16 сентября 1921 года⁴³⁴), В. Э. Мейерхольд («О, „Альконост!“» – с пафосом обращался он 1 марта 1919 года к Алянскому в юбилейном альбоме⁴³⁵).

Встречи с Александром Блоком. С. 31).

⁴²⁸ Ср.: «Вследствие малой общей культурности обоих издателей в то время слово „Алконост“ было напечатано с мягким знаком – „Альконост“. Только после разъяснения Вяч. Иванова название издательства стали правильно печатать» (*Глейзер М. М.* Издательство «Алконост». 1918–1923. С. 14); «И в июне 1918 г. первая книга „Алконоста“ вышла в свет (правда, под маркой „Альконост“. Затем ошибка в написании была исправлена, по указанию Вяч. Иванова, и все остальные книги вышли под маркой „Алконоста“)» (*Чертов И. А.* А. Блок и книгоиздательство «Алконост». С. 531).

⁴²⁹ «Боковой зал XII посвящен Виктору Васнецову (р. 1848). <...> Впервые оригинальность художника сказалась в картинах на сказочно-былинные темы, которые были новостью и для русской живописи. Таковы: <...> „Сирин и Альконост“ <...>» (*Перцов П. П.* Художественные музеи Москвы: путеводитель. М.; Л.: ГИЗ, 1925. С. 46–47).

⁴³⁰ *Перфильев А.* Стихи. Мюнхен, 1976. С. 31. К этому стихотворению мы еще вернемся чуть позже. Его автор А. М. Перфильев (1895–1973) участвовал в Первой мировой и в Гражданской войне (на стороне белых); в 1921 г. бежал в Латвию, в 1944-м – в Германию. Второй сборник его стихов «Листопад» вышел в Риге в 1929 г. под псевдонимом Александр Ли. Здесь же упомянем книгу Ивана Сергеевича Хвостова (1887–1955) «Песни Альконоста» (Первый сборник стихов и поэм. Посмертное издание под ред. П. П. Анненкова. Брюссель: Издание журнала «Родные просторы», 1960).

⁴³¹ Любопытно, что мягкий знак был сначала изъят из названия издательства на книгах (после «Соловьинного сада» – все они помечены как выпущенные «Алконостом»), но на фирменных издательских бланках сохранился еще достаточно долго. Как отмечено А. С. Александровым, письма Алянского Вяч. Иванову за период с 8 августа 1918 г. по 10 февраля 1919 г. отправлялись на бланках издательства «Альконост». И только письмо от 11 августа 1919 г. уже «написано на новом бланке, где название издательства указано без мягкого знака» (Переписка Вячеслава Иванова с С. М. Алянским (1918–1923) / Вступит. статья, подгот. текста и коммент. А. С. Александрова // *Русская литература.* 2011. № 4. С. 96).

⁴³² «Вам (С<овременным> з<апискам>) мой Блок не подойдет, ибо там много о втором его мнимом сыне, в к<оторо>го я так поверила, что посвятила ему целый цикл стихов („Стихи к Блоку“, Берлин, <19>22 г.) и рассорилась из-за него с „Альконостом“ – тогда же» (*Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 7. С. 451). Примечательно, что вслед за исследователями проектов Алянского авторы комментариев к этому письму тоже исправляют мнимую «ошибку» Цветаевой, невольно уличая и ее в неграмотности: «Альконост – издательство „Алконост“ (1918–1923). <...> Первая книга издательства „Алконост“, вышедшая в июне 1918 г. (А. Блок. „Соловьинный сад“), имела гриф „Альконост“. В последующих изданиях ошибка была исправлена».

⁴³³ *Цветаева М. И.* Неизданное: Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и прим. Е. Б. Коркиной, И. Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997. С. 68–69.

⁴³⁴ «Весной Ремизов говорил мне, что Алянский („Альконост“) взял бы у меня – для маленькой книжечки...» (*Пильняк Б.* «Мне выпала горькая слава...»: Письма 1915–1937. М.: Аграф, 2002. С. 129).

⁴³⁵ Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока. КП-1540. Л. 5. Воспроизведение

«Альконостом» называл издательство Алянского и К. И. Чуковский, например, в дневниковой записи за 4 сентября 1919 года: «Третьего дня Блок рассказывал, как он с кем-то в Альконосте запьянствовал, засиделся, и их чуть не заарестовали <...>»⁴³⁶.

Показательно, что даже Блок, курировавший первые шаги начинающего издателя и бывший в курсе всех его дел, не только не обратил внимания на эту якобы ошибку, допущенную, кстати, при публикации его же книги, но и без смущения воспроизвел ее в дарственной надписи на только что вышедшем «Соловьином саде»: «Самуилу Мироновичу Алянскому с искренним пожеланием успеха издательству „Альконост“». Александр Блок. VII 1918»⁴³⁷. В письмах Алянскому придерживался этого написания и Белый⁴³⁸. Не отказался он от мягкого знака и в позднем «Ракурсе к дневнику»: «Начало сближения с <Книгоиздательств>вом „Альконост“» (РД. С. 443).

Думается, что речь в данном случае должна идти не об орфографической ошибке Алянского, но о различных способах передачи иноязычных слов, а также – о лингвистических предпочтениях Вячеслава Иванова. Естественно, что в этом вопросе перевесил авторитет Иванова, специалиста по античности и поэта, в сотрудничестве с которым молодой издатель был крайне заинтересован. По совету Иванова мягкий знак из названия издательства убрали, и стало привычное – «Алконост».

Маловероятным кажется и то, что Алянский не предполагал, будто слово «Алконост» «имеет такое-то происхождение», и ничего не слышал про «интереснейшие легенды» об Алконосте. Безусловно, Вячеслав Иванов и в мифологии, и в этимологии был гораздо более сведущ, чем Алянский, а также Блок, Белый или другие авторы «Алконоста». Несомненно, Иванов мог рассказать много такого, что Алянский не знал и что поразило его воображение. Но столь же несомненно, что образ издателя-невежды, нарисованный Алянским в мемуарах, не соответствовал действительности и что название для издательства было выбрано со смыслом, в мемуарах не раскрытым, можно сказать, утаенным. Эту лакуну мы и постараемся заполнить.

Когда в работах, посвященных «Алконосту», речь заходит о семантике названия, объяснение обычно ограничивается стандартной отсылкой к «Краткой литературной энциклопедии», где в статье об издательстве Алянского сообщается, что Алконост – сказочная птица с человеческим лицом⁴³⁹, а также (в связи с происхождением образа) указанием на миф об овдовевшей Алкионе, бросившейся с горя в морскую пучину и превращенной сострадательными богами в птицу-зимородка⁴⁴⁰.

Очевидно, что допущение, будто начинающие предприниматели назвали новорожденное издательство именем суицидальной вдовы, выглядит абсурдным. Алконост-зимородок тоже мало что проясняет, хотя сюжет, с ним связанный, пользовался на Руси большой популяр-

см.: Белов С. В. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. С. 26. Также: Шахматовский вестник: К 75-летию со дня смерти А. А. Блока (1921–1996). 1996. № 6: Из собрания Государственного и природного музея-заповедника А. А. Блока. Каталог. Вып. 1. С. 45 (к сожалению, в этом каталоге при воспроизведении автографов все «Альконосты» переправлены на «Алконосты»).

⁴³⁶ Чуковский К. Дневник (1901–1929) / Сост., подгот. текста, коммент. Е. Ц. Чуковской. М., 1991. С. 115.

⁴³⁷ Цит. по: Белов С. В. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. С. 17–18.

⁴³⁸ См. об этом в комментарии Дж. Малмстада к переписке Белого и Алянского (к письму от 6 июля 1918 г.). К сожалению, Дж. Малмстад, также посчитав такое написание ошибочным, убрал мягкий знак и исправил «Альконост» на «Алконост» (Андрей Белый и С. М. Алянский. Переписка // Лица: Биографический альманах. Вып. 9. СПб.: Феникс, 2002. С. 71).

⁴³⁹ Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 1. Стб. 159.

⁴⁴⁰ Глейзер М. М. Издательство «Алконост». 1918–1923. С. 13; Чернов И. А. А. Блок и книгоиздательство «Алконост». С. 530; Белов С. В. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. С. 16.

ностью. История про Алкиону, превратившуюся в зимородка⁴⁴¹, была подробно изложена в «Метаморфозах» Овидия⁴⁴² и укоренилась в византийской, а потом и в русской культурной традиции благодаря христианской трактовке, данной св. Василием Великим в «Беседах на Шестоднев»:

Есть морская птица – зимородок. Она имеет обычай вить гнездо у самых берегов, кладет яйца на песке и сидит в гнезде среди зимы, когда от частых и сильных ветров море выплескивается на сушу. Но вдруг умолкают ветры, и морская волна не движется, пока в течение семи дней зимородок сидит на яйцах, ибо во столько дней выводит он своих птенцов. Поскольку же им нужна и пища, то великодаровитый Бог дал сему малейшему животному и другие семь дней на возвращение птенцов. Это знают все мореплаватели, почему и называют дни сии зимородковыми⁴⁴³. Все сие узаконено промыслиением Божиим о бессловесных в научение тебе, чтобы ты просил у Него нужного ко спасению. Какие чудеса не совершатся для тебя, созданного по образу Божию, когда Бог для такой малой птицы удерживает великое и страшное море, повелев ему быть тихим среди самой зимы?⁴⁴⁴

Как показано О. В. Беловой, в древнерусской книжности Алкион/Алконост был «одним из популярных персонажей „баснословного зверинца“»:

Сборники содержат два варианта легенды об этой птице, которая выводит птенцов в середине зимы на берегу моря или же вообще сносит яйца свои в глубину вод. Первый вариант легенды восходит к «Шестодневу» Иоанна Экзарха Болгарского (и птица соответственно именуется *алкион*, как и в «Шестодневе»); второй основан на «Толковой Палее» (и птица зовется *алконост*)⁴⁴⁵.

Алконост изображался птицей, «лишенной каких бы то ни было человеческих черт», «с хохолком на голове, сидящей на поверхности воды», неподалеку от уходящих в глубину ее трех больших желтых яиц⁴⁴⁶.

Однако начинающий издатель вряд ли мог даже мечтать о том, что высшие силы ради его «детища» будут «удерживать великое и страшное море» исторической стихии. И вряд ли он, пытаясь объединить маститых писателей-символистов, мог мыслить себя птицей, несущей яйца-книги, а своим еще только потенциальным авторам отводить роль птенцов, которых он будет кормить, холить и лелеять. Забегая вперед, отметим, что уже менее чем через год, когда

⁴⁴¹ Стоит также отметить, что в древнегреческой мифологии имя Алкиона носит не только превращенная в зимородка жена Кеика, но и одна из семи Плеяд, причем, самая яркая звезда в созвездии. «Звездная» Алкиона-Плеяда для названия издательства подходила бы, конечно, больше. Однако в России уже было издательство «Альциона» (1910–1923), руководимое А. М. Кожебаткиным и тоже ориентированное на писателей-символистов, о чем Алянский прекрасно знал: рассказывая о своих визитах в Москву по делам книготорговли, он вспоминал, что побывал «в издательствах, в которых надеялся найти нужные нам книги: у Сабашниковых, в „Скорпионе“, в „Мусагете“, в „Альционе“ и в других издательствах, выпускавших книги современных писателей» (*Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. С. 23*).

⁴⁴² *Публий Овидий Назон. Метаморфозы* / Пер. С. В. Шервинского; вступит. статья С. А. Ошерова; прим. Ф. А. Петровского. М.: Художественная литература, 1977.

⁴⁴³ «Или алционическими. Это 7 дней пред зимним солнцестоянием, и столько же дней после оногo» (прим. публикаторов «Бесед на Шестоднев»).

⁴⁴⁴ *Василий Великий, святой. Беседы на Шестоднев*. М.: Изд-во Московского Подворья Св.-Троицкой Сергиевой лавры, 1999. С. 228–229.

⁴⁴⁵ *Белова О. В., Петрухин В. Я. Фольклор и книжность*. М.: Наука, 2008. С. 177. Также: *Белова О. В. О чудесной птице алконост // Русская речь*. 1993. № 1. С. 113–117.

⁴⁴⁶ *Белова О. В., Петрухин В. Я. Фольклор и книжность*. С. 177 – там же, на вкладке (рис. 8-1, 8-2) изображение Алконоста, откладывающего яйца в морскую глубину (Прорись из лицевого списка XVIII в. «Собрания о неких собствах естества животных Дамаскина Студита»), и изображение алкиона в латинском bestiarii.

издательство поставило выпуск книг «на поток» и обрело хорошую репутацию, писатели, печатавшиеся у Алянского, созрели до признания себя птенцами гнезда «алконостова»⁴⁴⁷. Но в период организации издательства подобное позиционирование выглядело бы слишком дерзким и самонадеянным, а, как известно, ни дерзостью, ни самонадеянностью Алянский не отличался.

Конечно, мысленному взору молодых книголюбов С. М. Алянского и В. В. Васильева виделась не вдова, не птица-зимородок с хохолком на голове, а прекрасная птица-дева. И не просто сказочная, как говорится в «Краткой литературной энциклопедии», но та, которая «близь рая пребывает»⁴⁴⁸ и чарует людей дивным пением.

⁴⁴⁷ См. запись М. О. Гершензона в альбоме С. М. Алянского (декабрь 1919 – март 1922 гг.): «Построила гнездо край моря, села на яйца, греет; тут взволновалось море, хлещут волны о берег, заливают гнездо. Трудно алконосту: как высидеть птенцов? А в одном яйце двойни: Вяч. Иванов и М. Гершензон. Господи! дай вылупиться! Ведь жалко: двое» (Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока. КП-1541. Л. 1).

⁴⁴⁸ *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки: В 5 кн. СПб.: Типография Академии наук, 1881. Кн. 1. С. 469.

2. РАЙСКИЕ ПТИЦЫ МЕЖДУ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИЕЙ, В. М. ВАСНЕЦОВЫМ И АЛЕКСАНДРОМ БЛОКОМ

В русской традиции Алконост – одна из райских птиц, которая – вместе с двумя другими райскими птицами, Сирином и Гамаюном, – стала популярным персонажем в литературе русского модернизма. Дмитрий Мережковский, Константин Бальмонт, Сергей Соловьев, Вячеслав Иванов, Николай Гумилев, Николай Клюев, Сергей Есенин и многие-многие другие обращались к этим образам, символически их осмысливали и переосмысливали.

В использовании образов райских птиц⁴⁴⁹ литературой модернизма отчетливо выделяются две тенденции. Одна основывается на древнерусской книжности, народном искусстве и – в наибольшей степени – на лубочной традиции, заложенной на рубеже XVII–XVIII веков старообрядцами⁴⁵⁰. Вторая – на картинах Виктора Васнецова «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» (1896)⁴⁵¹ и «Гамаюн – птица вещая» (1897)⁴⁵².

В народной традиции птицы Сирин и Алконост являются практически двойниками (см. илл. на вкладке). Это видно, в частности, в определениях, которые даются им в словаре В. И. Даля. «Алконост – сказочная райская птица, с человеческим лицом, изображавшаяся на наших лубочных картинах», – поясняется в словарной статье. В статье о Сирине фактически повторяется та же дефиниция и происходит объединение Сирина и Алконоста: «Есть лубочные картины, изображающие райских птиц сирина и алконоста (сирена?), с женскими лицами и грудью»⁴⁵³. Надписи на картушах лубочных листов также подчеркивают их сходство: обе птицы

⁴⁴⁹ Об их происхождении, попадании на русскую почву и развитии см.: *Воротников Ю. Л.* Алконост, Сирин, Гамаюн, или Райские птицы Древней Руси // *Воротников Ю. Л.* Слова и время. М.: Наука, 2003. С. 43–53; *Былиши В. К., Магомедова Д. М.* Из наблюдений над бестиарием А. Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие // *Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве: Сб. статей / Науч. ред. О. Л. Довгий.* М.: Intrada, 2012. С. 41–59 и в работах О. В. Беловой (*Белова О. В.* О чудесной птице алконост. С. 113–117; *Белова О. В., Петрухин В. Я.* Фольклор и книжность. С. 76–80; *Белова О. В.* Славянский бестиарий: словарь названий и символика. М.: Индрик, 2001. С. 52–54).

⁴⁵⁰ «Рисовальщики настенных листов, как правило, были тесно связаны с кругом народных мастеров, которые хранили и развивали древнерусские традиции – с иконописцами, художниками-миниатюристами, переписчиками книг. Из этого контингента и формировались по большей части художники рисованного лубка. Местами производства и бытования лубочных картинок нередко были старообрядческие монастыри, северные и подмосковные деревни, берегавшие древнюю русскую рукописную и иконописную традиции. <...> Начало искусству рисованного лубка положили старообрядцы. У идеологов старообрядчества в конце XVII – начале XVIII века существовала настоятельная потребность в разработке и популяризации определенных идей и сюжетов, обосновывавших приверженность „старой вере“, удовлетворить которую можно было не только перепиской старообрядческих сочинений, но и наглядными способами передачи информации» (*Иткина Е. И.* Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века // *Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века: Из собрания Государственного Исторического музея / Сост., автор текста Е. И. Иткина.* М.: Русская книга, 1992. С. 6–7).

⁴⁵¹ Ее название вариативно и до сих пор не устоялось. Сам Васнецов в письме 1896 г. называет эту картину «Сирин птица и Алконост» (Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступит. статья и прим. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987 (Мир художника). С. 132); в комментарии к этому письму указано, что имеется в виду «картина Васнецова „Сирин и Алконост. Песнь радости и печали“ (1896, х. м. ГТГ)» (Там же. С. 396). Однако к началу 1960-х официальным названием картины считалось «Сирин и Алконост. Сказочные птицы, песни радости и печали» (*Моргунов Н. С., Моргунова-Рудницкая Н. Д.* Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество, 1848–1926. М.: Искусство, 1962 («Русские художники. Монографии»). С. 330, 434); а поскольку посвященное ей стихотворение Блока «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали» в рукописи было озаглавлено «Сирин и Алконост, сказочные птицы радости и печали (картина В. М. Васнецова)» (*Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4. М.; СПб.: Наука, 1999. С. 272), принятым в начале XX в. вероятно, был вариант названия картины именно со «сказочными птицами».

⁴⁵² В искусствоведческой литературе название этой картины – неизменно «Гамаюн – птица вещая» (см.: *Моргунов Н. С., Моргунова-Рудницкая Н. Д.* Виктор Михайлович Васнецов. С. 333, 394 и др.; Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 413); именно в такой форме оно приведено и в академических комментариях (см.: *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 427) к стихотворению Блока, во всех его редакциях озаглавленному несколько иначе – «Гамаюн, птица вещая» (см.: Там же. С. 20, 204).

⁴⁵³ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М.: Русский язык, 1978–1980 (репринт издания

райские и певчие. Когда человек слышит пение Алконоста, «ум от него отходит и душа его из тела исходит», а когда пение Сирина – «то себе забывает и, слушая пение, так умирает»⁴⁵⁴.

Специалистами отмечаются некоторые различия в иконографии лубочных Сиринов и Алконостов, но они признаются если не несущественными, то сугубо внешними, не влияющими на функцию образа. Так, например, граф А. С. Уваров разъяснял:

Алконост или Алконос – птица, представляется на лубочных картинках полуженщиной, полуптицей, с большими разноцветными перьями и девичьей головой, осененной короной или ореолом, в котором иногда помещена краткая надпись. В руках Алконост держит райские цветы, а на другом экземпляре развернутый сверток с объяснительной надписью. Во всех этих рукописях Алконост называется райской птицей и обыкновенно становится рядом с птицей Сирина, от которой отличается только тем, что у Алконоста постоянно венец на голове, а у Сирина одно только Сияние. Значение их также тождественно, с той лишь разницей, что при описании Алконоста постоянно упоминается, как место его пребывания, река Ефрат⁴⁵⁵.

Птице Гамаюн с иконографией повезло значительно меньше, чем Сирина и Алконосту. Она – иранского происхождения, не имеет греческих или славянских корней; ее изображения встречаются крайне редко. Известные же (например, на древнем гербе Смоленска или в «Букваре» Кариона Истомина) разительно не похожи ни на лубочных Сиринов и Алконостов, ни на райских птиц вообще, ни на полуптиц-полудев в особенности. Гамаюн из «Букваря» Кариона Истомина мало общего имеет и с птицей – без крыльев и без ног, но со странным щетинообразным «оперением» (если это можно назвать оперением), он, скорее, подобен летящему ежу или щетке-метле)⁴⁵⁶.

1880–1882 гг.).

⁴⁵⁴ Ровинский Д. А. Русские народные картинки... С. 469.

⁴⁵⁵ Уваров А. С. Алконост // Уваров А. С. Сборник мелких трудов. Изд. ко дню 25-летия со дня кончины / Под ред. гр. П. С. Уваровой: в 3 т. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1910. Т. 1. С. 304–305.

⁴⁵⁶ Букварь, составлен Карионом Истоминым, гравирован Леонтием Буниным, отпечатан в 1694 г. в Москве: факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной публичной библиотеке им М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Л.: Аврора, 1981 (также: М.: Белый город, 2014).

царя Алексея Михайловича (1672) Гамаюн – явный родственник того существа, которым в «Букваре» Кариона Истомина иллюстрируется буква «Г». В XVIII веке смоленский Гамаюн обрел птичий облик, став просто безногой птицей. И только в XIX веке ноги у него отросли⁴⁵⁸.



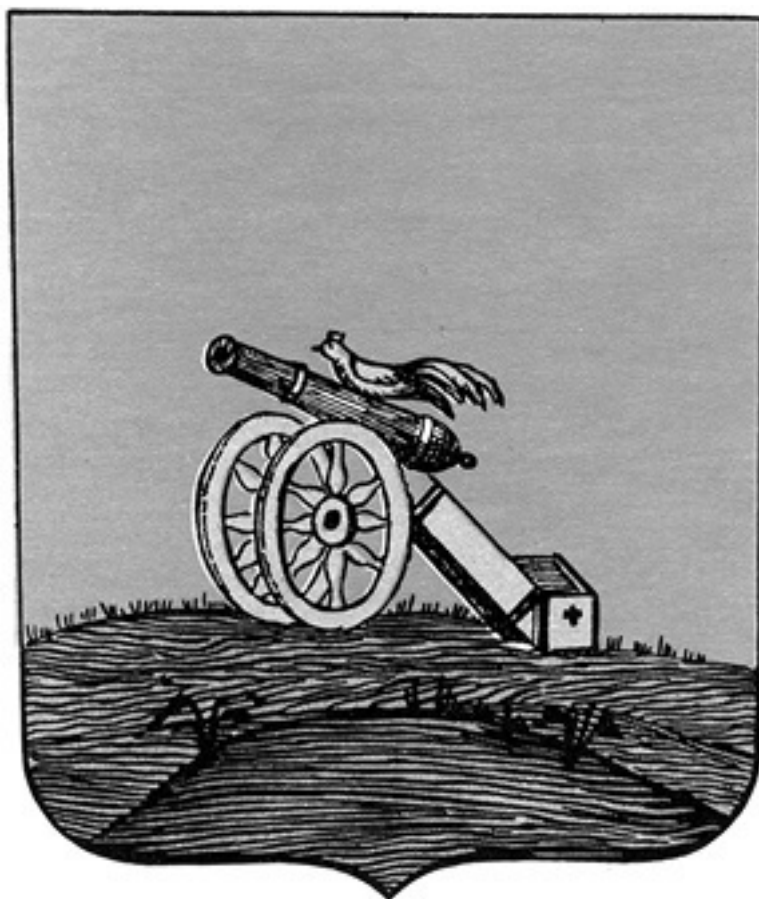
Герб Смоленска из «Титулярника» царя Алексея Михайловича (1672)

1994. № 1. С. 25–27) и в его книге «Герб Смоленска» (Смоленск: Библиотека журнала «Край Смоленский», 1993).

⁴⁵⁸ См.: Виккер П. П., фон. Гербы городов, губерний, областей и посадов Российской Империи, внесенные в Полное собрание законов с 1649 по 1900 год. СПб.: Издание книгопродавца Ив. Ив. Иванова, 1899. С. 139 и др.; краткую характеристику и прорисовки гербов Смоленска: Сперансов Н. Н. Земельные гербы России XII–XIX вв. М.: Советская Россия, 1974. С. 36–37. В различных вариантах герб Смоленска воспроизведен в статье Г. В. Ражнева «Загадки птицы Гамаюн» (Наука и жизнь. 1994. № 1. С. 25–27) и в его книге «Герб Смоленска» (Смоленск: Библиотека журнала «Край Смоленский», 1993).

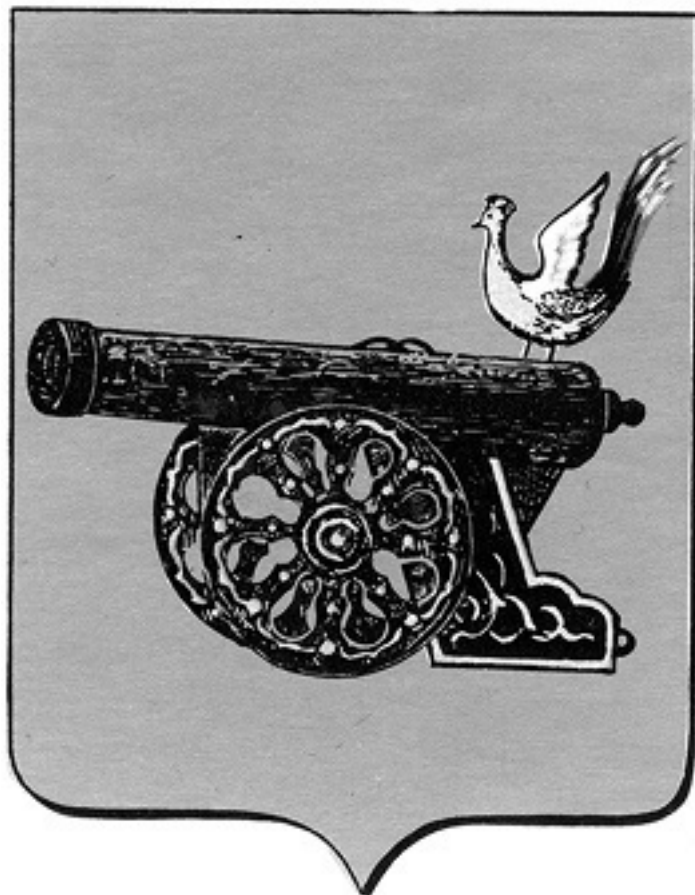
Считается, что птица Гамаюн не изображалась на лубочных картинках. Но вот что странно, о такой народной картинке упоминает П. И. Мельников-Печерский, известный не только как писатель, но и как этнограф и знаток старообрядческого быта. В романе «В лесах» (1871–1874) лубочный Гамаюн (вместе с Сирином и Алконостом) появляется при описании интерьера зажиточного дома «удельного головы Скорнякова»:

Скорняков был не из последних тысячников по Заволжью. <...> Дом у него стоял большой, пятистенный, о двух ярусах, с боковушами и светлицами <...>. В передней горнице стояла русская печь <...>. Возле огромной божницы красного дерева со стеклами, наполненной иконами в золоченых ризах, булавками приколоты были к обоям картины московской работы. Они изображали райских птиц Сирина, Алконоста и Гамаюна, беса, изувещанного тыквами, перед Макарием Египетским, Иоанна Новгородского, едущего на бесе верхом в Иерусалим к заутрене, и бесов, пляшущих с преподобным Исакием⁴⁵⁹.



Герб Смоленска (после 1780)

⁴⁵⁹ Мельников П. И. (Андрей Печерский). Полное собрание сочинений. Т. 5: В лесах: Роман в 4 ч. Часть 3. СПб.; М.: Издание товарищества М. О. Вольф, 1897. С. 159. Имеется в виду Исаакий Печерский (ум. 1072).



Герб Смоленской губернии (после 1856)

Если доверять писателю-этнографу (и профессиональному «расколоведу»), то хоть и с немалой долей риска, но все же можно предположить, что лубочные картинки «московской работы» с изображением птицы Гамаюн или просто не сохранились, или недостаточно тщательно разыскивались исследователями. Может быть, еще найдутся?

Как бы то ни было, но народные предания и птицу Гамаюн порой признавали райской, живущей вместе с Фениксом на Макарийских островах. Так, в «Поэтических воззрениях славян на природу» А. Н. Афанасьев упоминает о «лубочной карте, известной под заглавием: „Книга, глаголемая Козмография, переведена бысть с римского языка“», которая «представляет круглую равнину земли, омываемую со всех сторон рекою-океаном; на восточной стороне означен „остров Макарийский, первый под самым востоком солнца, близ блаженного рая; потому его тако нарицают, что залетают в сий остров птицы райские Гомаюн и Финикс и благоухание износят чудное... тамо зимы нет“»⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. Т. 2. М.: Индрик, 1994. С. 135 (репринт издания 1868 г.). Там же – прим. Афанасьева, ставящее птицу Гамаюн в один ряд с Сирином и Алконостом: «Лубочные картины познакомили наше простонародье и с другими райскими птицами Алконостом и Сирином <...> лубочная карта, известная под заглавием: „Книга, глаголемая Козмография...“», хранится в РНБ (URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_10580/).^B К. Былинин и Д. М. Магомедова отмечают, что «образ птицы Гамаюн имел слабое отношение к древнерусскому фольклору (если об этом вообще можно говорить), поскольку его первое упоминание находится в натурфилософском трактате александрийского ученого и путешественника VI в. Космы Индикоплова (Индикоплевста) „Христианская топография“ (ок. 547)», и приводят цитату из одного из списков XV в., озаглавленного «Книга глаголемая Козмография»: «В той же части Азии в Симове жребии острове на восточном море, первой Макаридцкий близ блаженного рая, потому близ глаголють; что залетают отгуду птицы райские гамаюн и финикс, и благоухание износят чудное» (Былинин В. К., Магомедова Д. М. Из наблюдений над bestiарием А. Блока: Птицы Гамаюн, Сириин, Алконост и другие. С. 42 (и с. 57, прим. 6, 7 – литература вопроса). Также: Белова О. В. Славянский bestiарий. С. 84.

Примерно в тех же местах, где пребывает «Божья-то благодать», живет, как «люди сказывают», птица Гамаюн в рассказе И. С. Тургенева «Касьян с Красивой Мечи» (1851) из «Записок охотника». Об этом мечтательно повествует главный герой произведения:

<...> много, что ли, дома-то высидишь? А вот как пойдешь, как пойдешь, – подхватил он, возвысив голос, – и полегчит, право. И солнышко на тебя светит, и богу-то ты видней, и поется-то ладнее. Тут, смотришь, трава какая растет; ну, заметишь – сорвешь. Вода тут бежит, например, ключевая, родник, святая вода; ну, напьешься – заметишь тоже. Птицы поют небесные... А то за Курском пойдут степи, такие степные места, вот удивленье, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот божия-то благодать! И идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн сладкогласная, и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости... И вот уж я бы туда пошел...⁴⁶¹

И непосредственно на Макарийские острова поселяет своего Гамаюна (вместе с Сирином) Константин Бальмонт в стихотворении «Райские птицы» из сборника «Жар-птица» (1907), построенного на славянских аллюзиях:

На Макарийских островах,
Куда не смотрят наши страны,
Куда не входят смерть и страх,
И не доходят великаны, —

На Макарийских островах
Живут без горя человеки,
Там в изумрудных берегах
Текут пурпуровые реки.

Там камни ценные цветут,
Там все в цветеньи вечно-юном,
Там птицы райские живут,
Волшебный Сири с Гамаюном.

И если слышим мы во сне
Напев, который многолирен,
В тот час в блаженной той стране,
Поет о счастья светлый Сири.

И если звоном нежных струн
Ты убаюкан, засыпая,
Так это птица Гамаюн
Поет в безвестном, голубая⁴⁶².

Очевидно, что при создании стихотворения Бальмонт опирался на «Поэтические воззрения славян на природу». Пристальное внимание поэта к этому труду зафиксировано его био-

⁴⁶¹ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1979. С. 119.

⁴⁶² Бальмонт К. Жар-птица: Свирель славянина. М.: Скорпион, 1907. С. 225. Также: Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 4–7. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 460–461.

графами и исследователями. «Эта книга дала мне за <последний> год столько светлых минут, что не знаю, как ее благословлять», – писал он 10 августа 1905 года близкому другу Т. А. Полиевктовой, приславшей ему трехтомник Афанасьева⁴⁶³. В письме от 1 февраля 1906 года он возвращается к той же теме и подчеркивает влияние «Поэтических воззрений...» на свое творчество: «Ни Вы не знали, ни я не подозревал, сколько они мне дадут. Они послужат исходной точкой для целой эпохи, новой эпохи в моей жизни. Я ничего не могу читать – только их <...>. У меня возникает в душе целый мир замыслов и литературных планов»⁴⁶⁴.

В нарушение народной традиции Бальмонт исключает из своего «обзора» птицу Алконост, традиционно идущую в паре с Сирином, и в нарушение «указания» Афанасьева пренебрегает птицей Феникс; он «поселяет» на Макарийских островах рядом с Сирином птицу Гамаюн... Но важнее, на наш взгляд, то, что различия между Сирином и Гамаюном – вполне в духе народной традиции – оказываются несущественными и с точки зрения функциональности, и с точки зрения психологических характеристик. Да и иконографически они скорее похожи, чем своеобразны: Гамаюн «поет в неизвестном», Сирин «поет о счастье», Гамаюн – голубая птица, Сирин – светлая... Обе они – птицы райские и волшебные⁴⁶⁵.

Как кажется, из этой традиции опосредованно исходит и «Птица Гамаюн» Любови Столицы (1910). Правда, рай здесь сужается до личного комфортного пространства, в котором можно с упоением предаваться счастью любви, причем откровенно лесбийской. Анатомия у этой «птахи-девушки» вполне васнецовская («А лицом и грудью – дева...»), окрас же – бальмонтковский («Голубое – в перьях – чрево...»). Ну а пение «голубой Гамаюн» настолько обольстительно, причем не только для лирической героини стихотворения, но и для представителей мужского пола («Зывали всех, кто юн, – Королевичей – В рай наш девичий...»), что невольно напрашивается сравнение с Сиреной, на худой конец – с Сирином:

В рай мой, розовый от света
И от яблонного цвета,
Прилетала раз она
И, пока текла весна,
 Пела, милая,
 Синекрылая...

Голубое – в перьях – чрево,
А лицом и грудью – дева,
Мягче нет ее хвоста,
Нет улыбчивее рта,
 Гуще – волоса,
 Слаще – голоса...

От него – играли грозы,

⁴⁶³ Цит. по: *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 157–158 (Жизнь замечательных людей).

⁴⁶⁴ Там же. С. 163.

⁴⁶⁵ Примечательно, что в стихотворении «Птица Сирин» из того же сборника Сирин обладает всеми чертами древнегреческой Сирены: «Птица Сирин на Море живет, / На утесе цветном, / На скалистом уступе, над вечной изменностью вод, / Начинаящих с шепота волю свою, / и ее возносящих как гром. / Птица Сирин на Море живет / Над глубокой водой, / Птица Сирин так сладко поет, / Чуть завидит корабль, зачарует мечтой золотой, / На плывущих наводит забвенье и сон, / Распинает корабль на подводных камнях, / Утопают пловцы в расцветенных волнах, / Услаждается музыкой весь небосклон, / Звуки смеха со всех возрастают сторон. / Беспощадна Любовь с Красотой, / Кто-то властный о Жизни и Смерти поет, / Над пустыней седой кто-то есть молодой, / Кто струну озарит – и порвет. / Птица Сирин на Море живет, / Над глубокой водой» (*Бальмонт К. Жар-птица...* С. 230. Также: *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 463–464).

И лазоревые розы
Зацветали по тропам,
И любилося голубям,
И плясала я,
Лада шалая!

А когда брала усталость,
К ней, лукавая, я кралась
И, поймав в тени куста,
Целовала вдруг уста
Еле рдяные,
Пеньем пьяные.

Ах, как мы с тобой смеялись,
Как мы в зелени качались,
Голубая Гамаюн!
Зазывали всех, кто юн, —
Королевичей —
В рай наш девичий...

Птаха-девушка, ты пела,
Улыбая лик свой белый,
Сладкой капая слюной,
Обнимаючись со мной...
Как любила я
Песни милые!⁴⁶⁶

Открыто на древнерусскую книжность ориентируется И. Н. Голенищев-Кутузов в эмигрантском стихотворении «Памяти Е. В. Аничкова» (1937), посвященном знатоку фольклора и язычества. Правда, Сирин с Алконостом манят не на Макарийские острова, не в светлую даль будущего; они поют о мире ушедшем и из мира ушедшего, погребенного «под слоем мертвой пыли», оживляя и воскрешая его:

Вот книги старые под слоем мертвой пыли.
Не славит их народная молва.
Сперва не поняли, а после позабыли
Их мудрые и вещие слова.

Через столетия звучит их голос снова,
И прошлого приподнялся покров.
Иносказания тончайшая основа
Цветами заткана земных лугов.

Там пенье Сирина и песни Алконоста,
Там хоровод идей и дум былых,
Там мертвецы вселенского погоста

⁴⁶⁶ *Столица Л.* Голос Незримого: В 2 т. / Сост., подгот. текста и прим. Л. Я. Дворниковой и В. А. Резвого; послесл. Л. Я. Дворниковой. М.: Водолей, 2013. С. 101–102.

Являются, как встарь, среди живых.

Из старых книг, из тайников бывшего
Ты новое откроешь миру слово⁴⁶⁷.

Приведем еще ряд примеров освоения народной традиции в русской поэзии XX века, ограничившись минимальными к ним пояснениями.

На ту же традицию, что и Бальмонт, ориентируется близкий по поэтике и мировосприятию к символистам мистик и визионер Даниил Андреев, для которого Сири́н, Алконо́ст, Гамаю́н – благие существа духовного мира, населяющие и оберегающие «Небесную Россию» и «Небесный Кремль».

Те же, кто были гениями и вестниками на Земле, продолжают после искуплений, просветлений и трансформ свое творчество здесь, в затомисах. Возрастает блаженство самих гамаюнов и сиринов, когда они видят те эпопеи, которые творят там великие души, прошедшие в последний раз по земле в обликах Державина и Пушкина, Лермонтова и Гоголя, Толстого и Достоевского, Рублева и Сурикова, Глинки и Мусоргского, Казакова и Баженова. Светящиеся волны невообразимых звучаний взмывают местами как бы из сердца небесных гор: они водворяют душу в состояние такой духовной отрады, от какого разорвалось бы земное сердце, и, поднимаясь и меняясь, подобно славословящим облакам, опускаются в любви и тишайшей радости, —

пишет он в «Розе Мира»⁴⁶⁸.

В космогонии Даниила Андреева райские птицы являются инвариантами Ангелов, Архангелов и Начал христианской ангелологии:

Саку́ла Ангелов Высшего Круга венчается миром *Начал*, творящих материальность затомисов, и *Архангелами* – теми самыми, кем становятся после трансформы сирины, алконосты и гамаюны Рая, Эдема, Монсальвата, Жю́нфлейи и Святой России – всех затомисов христианских метакультур. Они творят материальность миров «Высокого долженствования»⁴⁶⁹.

Некоторая, мягко говоря, нетрадиционность подобного построения ангельской иерархии, первой ступенью которой оказываются райские птицы, заставляет Даниила Андреева сделать оговорку:

Знаю, что излагаемое совершенство не совпадает с традициями христианской ангелологии, несмотря на общность названий. Мне жаль, что это так. Но я пишу не от себя и не могу вносить изменений до тех пор, пока на это не укажет единственный Голос, которому я доверяю полностью⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Голенищев-Кутузов И. Н. «Благодарю, за всё благодарю»: Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, прим. И. В. Голенищевой-Кутузовой. Томск; М.: Водолей Publishers, 2004. С. 162.

⁴⁶⁸ Андреев Д. Л. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Роза Мира / Сост., подгот. текста А. Л. Андреевой; под ред. Б. Н. Романова. М.: Редакция журнала «Урания», 1997. С. 136.

⁴⁶⁹ Там же. С. 150.

⁴⁷⁰ Там же.

Однако в контексте интересующей нас темы особенно важным кажется то, что духовидец Даниил Андреев указывает не мистические источники своего вдохновения («единственный Голос»), а вполне реальные – народные легенды, позволившие увидеть в райских птицах «будущих ангелов»:

В затомисах, кроме синклитов, обитают еще и другие существа: будущие ангелы. Это чудеснейшие творения Божии, и если мы вспомним сиринов и алконостов наших легенд, мы приблизимся к представлению о тех, чье присутствие украшает жизнь в затомисах Византии и России: к представлению о существах, предопределенных стать потом «солнечными архангелами». В других затомисах обитают иные существа, не менее прекрасные⁴⁷¹.

В русле своей космогонии и под влиянием устных и книжных источников Даниил Андреев вводит образы райских птиц в «поэтический ансамбль» «Русские боги», в главу первую «Святые камни» (раздел II. «У стен Кремля»):

Великих дедов возблагодарим,
Помянем миром души славных зодчих:
Они вложили в свой Последний Рим
Всю чистоту и свет преданий отчих.
Но мы ли свет грядущий предварим?
Он загорится в новых средоточьях,
И станет тусклым в радуге его
Вот это каменное естество.

Всепонимающ, ласков, ясен, мирен,
Блаженный город вознесется тут
Без крепостей, застенков и кумирен,
И новым цветом камни прорастут.
И Алконост, и Гамаюн, и Сирий —
Все духи рая дивно запоют,
И сквозь реченья новой литургии
Услышит каждый хоры их благие.

Кто смеет лгать, что Кремль наш завершен
Зубцами башен, сырью глыб острожных?
Здесь каждый купол – золотой бутон
Цветов немислимых и невозможных.
Здесь тайный луч от древности зажжен —
Теперь, как меч, он дремлет в тяжких ножнах,
Еще сердец ничьих не озаря:
Он часа ждет – он ждет богатыря.

Сновидец! Кремль! О, нет: не в шумном бое,
Не в шквалах войн и всенародных смут
Последний смысл, загаданный тобою,
И твой далекий, милосердный суд.
Я вижу – там, за дымкой вековой —

⁴⁷¹ Там же. С. 124.

Как озаренный изнутри сосуд,
Насквозь просвеченный духовной славой,
Святынь грядущих пояс златоглавый.

Не может разум в плотные слова
Завеществовать твой замысел всемирный,
Но кровь поет, кружится голова,
Когда чуть слышный голос твой стихирный
Из недр безмолвия едва-едва
Течет к душе благоговейно-мирной.
Твой крест тяжел, святая мысль горька —
Чем озаришь грядущие века?

Улыбкой камня, скорбною и вещей,
В урочный час ты отвечаешь мне,
Когда от битв весь прах земной трепещет
И дух народа мечется в огне.
Взор Ангела над тихим камнем блещет,
Небесный Кремль ты видишь в чутком сне...
Кого ты обнял на восходе жизни —
Не усомнится в Боге и в отчизне⁴⁷².

Если Бальмонт, опираясь на легенды и книжные источники, ориентируется на славянскую древность, описывает славянский рай, то Даниил Андреев встраивает народные верования в специфически им трактуемую христианскую космогонию. При этом любопытно, что Бальмонт «отсылает» «Сирина с Гамаюном» на Макарийские острова, находящиеся далеко-далеко, за гранью земной топографии, там, «куда не смотрят наши страны». Даниил Андреев же привязывает райских птиц и даже «рощи праведного острова», где райские птицы обитают, к России, пусть и небесной, и более того – к Москве. В главе четвертой «Миры просветления» (раздел XII «Святая Россия») Сирины, Алконосты и Гамаюны поют свои праздничные песни в «Кремле Небес»:

<...>
Нет ни трона, ни града там;
Но в верховных селениях
Святорусский блистает Синклит:
По играющим радугам
От свершенья к свершению
Он взошел, он растет, он творит.

О, содружество праведных!
О, сотворчество истинных!
О, сердца, неподвластные Злу!
Сладко ль слушать вам праздничных
Алконостов и сиринов,

⁴⁷² Андреев Д. Л. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Русские боги: Поэтический ансамбль / Сост., вступит. статья, подгот. текстов и прим. А. А. Андреевой; послесловие Б. Н. Романова. М.: Московский рабочий; Фирма Алесь, 1993. С. 35–36 (Гл. первая. II. У стен Кремля. 1941–1950).

Гамаюнов восторг и хвалу?

<...>

Кремль Небес! – Разорвалось бы
Сердце наше кровавое.
Если б внутренний слух уловил
Не моления, не жалобы —
Хор, бушующий славою
В час явления им ангельских сил⁴⁷³.

А в разделе «Василий Блаженный» (третий раздел первой главы) утверждается, что увидеть «крылья Гамаюновы» и услышать «пенье Алконостово» можно и в самом центре Москвы, на Красной площади, при созерцании чуда зодчества, храма Покрова Божией Матери:

И, как отблеск вечно юного,
Золотого утра мира,
Видишь крылья Гамаюновы,
Чуешь трель свирели, – чью?
Слышишь пенье Алконостово
И смеющиеся клиры
В рощах праведного острова,
У Отца светил, в раю⁴⁷⁴.

Москва как место присутствия райской птицы Сирин фигурирует и в пространном стихотворении Сергея Соловьева «Москва», входящем в цикл «Шесть городов», посвященный русской истории (1906–1909). Вполне в духе традиций московского младосимволизма Соловьев рассматривает старую столицу как религиозный центр, центр исторический и мифологический. Стихотворение насыщено историческими реалиями и символами, призванными утвердить представление о Москве как о «Третьем Риме» и «Граде обетованном» и вместе с тем показать уютность старомосковского мира, его хрупкость и обреченность:

Не замолкнут о тебе витии,
Лиры о тебе не замолчат,
Озлащенный солнцем Византии,
Третий Рим, обетованный град.

Не в тебе ль начало царской славы,
Благочестьем осиявший мир,
Семихолмный и золотоголовый,
Полный благовеста и стихир.

Нега флорентийского искусства
Праведным велением царей
Здесь цвела. Молитвы Златоуста
Возносились к небу с алтарей.

⁴⁷³ Там же. С. 114–115 (Гл. четвертая. XII. Святая Россия. 1955–1958).

⁴⁷⁴ Андреев Д. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 37 (Гл. первая. III. Василий Блаженный. 1950).

В греческих законах Иоанны
Изопрясь, творили хитрый суд,
Здесь Феодор, крин благоуханный,
Был молитвы избранный сосуд.

В фимиаме расцветали фрески
По стенам. В кадилах золотых
Ладан голубел. Сияли в блеске
Раки чудотворные святых.

Жены, девы, чистые, как крины,
Веры возвращали семена
И Анастасии, и Ирины
Памятны честные имена⁴⁷⁵.

В ряд исторических и религиозных символов ставит Соловьев и Сирина. Его изображение московская царевна старательно вышивает на платке.

Звон к вечерне. Вечер. Поздно.
Розовеют гребни льда,
И горит зарей морозной
Обагрённая слюда.

«То-то князю буду рада,
То-то крепко обойму!»
Красная зажглась лампада
В потемневшем терему.

Вечер скучен, вечер долог.
Перстенок надевши злат,
Слушая знакомый пролог,
Алый вышивает плат.

Должен к празднику Успенья
Он поспеть. На платке том
Самоцветные каменья
Блещут в поле золотом.

Труд благочестив и мирен.
Посреди алмазных звезд.
**Вышит лучезарный сирин,
Алой земляники гроздь.**

И до ночи ежедневно,
Лишь зардеют купола,
Шьет Московская царевна,

⁴⁷⁵ Соловьев С. Апрель: Вторая книга стихов. М.: Мусaget, 1910. С. 51. Также: Соловьев С. М. Собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2007. С. 202 (Серебряный век).

Круглолица и бела.

Вскинет очи, и, блистая,
Засинеют небеса.
Блещет золотом крутая
Умощенная коса.

Вырастил отец родимый
Всем на загляденье дочь:
Под жемчужной диадимой
Брови черные, как ночь.

Зреет ягодка-царевна
Для молитв и сладких нег.
Чу! метель завыла гневно,
За окном синееет снег.

Но повеял с Финского залива
Дикий ветер. Царьградова сестра
Выронила скипетр боязливо,
Услыхав железный шаг Петра⁴⁷⁶.

Примечательно, что Сергей Соловьев в качестве источника своей образности берет народную вышивку, в которой вышитый красными нитками Сириин встречался весьма часто. Соловьев мог быть, конечно, сам знаком с подобными образцами русской вышивки. Однако на идею создать именно такой образ-символ его могли натолкнуть и публикации коллекционера К. Д. Далматова, собиравшего образцы вышивки разных губерний (Московской, Новгородской, Тверской и др.). Далматов активно пропагандировал искусство старинной русской вышивки, выставлял коллекцию и издавал материалы своего собрания. Его альбом «Великорусские узоры из коллекции К. Далматова», вышедший в 1889 году, мгновенно приобрел популярность, прославил имя коллекционера, вызвал широкий интерес в обществе к этому искусству (см. илл. на вкладке)⁴⁷⁷.

Вячеслав Иванов в стихотворении «Химеры» из сборника «Cor Ardens» (1911), казалось бы, отходит от русской народной традиции. Ему как филологу-классику интереснее обыграть происхождение образа птицы Сириин, связав его с древнегреческой Сиреной. Однако Иванов, так же, как и Сергей Соловьев, окрашивает своих Сиринов в алый цвет. Не исключено, что косвенным образом влияние на окраску Сиринов оказало народное творчество: русская вышивка (как и у Соловьева) или росписи на прялках, поставцах и др. предметах быта:

Над сумраком пурпурных див
Медяные вздыбились клочья
Горящих, дымящихся грив.

⁴⁷⁶ Соловьев С. Апрель. С. 52. Также: Соловьев С. М. Собрание стихотворений. С. 203–204.

⁴⁷⁷ Точное название: Русские вышивки, исполненные К. Далматовым по атласу цветным шелком на мягкую мебель и по полотну на карнизы окон и дверей в Русский терем датского королевского парка Фреденсборга. СПб.: Издание К. Далматова, 1889. Были также другие альбомы (см., напр.: Далматов К. Третий альбом русских, малороссийских и южно-славянских узоров для вышивания. СПб.: Издание К. Далматова, 1883; Далматов К. Пятый альбом узоров для вышивания по канве. СПб.: Издание К. Далматова, 1892) и публикации в журналах. О Константине Дмитриевиче Далматове (1859 – после 1910) см.: Королькова Л. В. К. Д. Далматов и его коллекции традиционного орнамента (вышивка, ткачество, кружево) в Российском этнографическом музее // Кунсткамера. 2021. № 1 (11). С. 197–207.

Калится коралловый риф
В смарагдных водах средоточья
Вечерних отсветных чудес.
Надвинулся пурпурный лес,
Взвихрив огнедымные ключья,
К смарагдным лагунам небес.
И копыа живой бирюзы
Дрожат меж волокон отсталых,
В руне меднокосмой грозы.
И крылья сквозят стрекозы
В лазурности просветов талых...
Свой выпили день небеса!
Свой выпили диск небеса!
И скликала Сиринов алых
Смарагдных лагун полоса.
И с рифа смарагдных лагун
Не зов ли Сирены певучей
Сливается с рокотом струн?
И в хаосе пурпурных рун
Не трубы ли меди ревучей?..
О, музыка марев и сна!
Безмолвье вокруг, – и странна
Под заревом жарких созвучий
Холодных полей тишина...⁴⁷⁸

Примеры можно было бы умножать, но и приведенных достаточно для напрашивающихся выводов. Благодаря лубочным картинкам, предметам народного быта, книжным источникам, легендам и преданиям птицы Сириин, Алконост, Гамаюн укрепились в русском культурном сознании и с конца XIX века прочно вошли в литературу. Отличительной особенностью народной (бытовой, духовной, лубочной) традиции изображения райских птиц является их функциональное тождество: все они – райские, дивно поющие, мало чем друг от друга отличающиеся и потому взаимозаменяемые.

Своей картиной «Гамаюн – птица вещая» (1897) В. М. Васнецов совершил настоящую революцию, не только дав птице Гамаюн облик красавицы полудевы–полуптицы, но и утвердив за ней эпитет «вещая» (см. илл. на вкладке).

Годом раньше, в 1896-м, Васнецов написал другую знаменитую и не менее семантически-революционную картину – «Сириин и Алконост. Песнь радости и печали» (см. илл. на вкладке). Вроде бы следуя лубочному канону (Сириин и Алконост часто изображались вместе, на одном листе), он, с одной стороны, пренебрег главным отличием лубочной иконографии: ни у одной из васнецовских птиц-дев нет рук, и вследствие этого ни одна из них не держит ни свитка с текстом, ни букета цветов. Таким образом, художник еще более усилил их сходство – анатомическое. С другой же стороны (и это главное), Васнецов вопреки лубочной практике ввел дифференциацию райских птиц по цвету (одна белая, другая черная), а также (что еще

⁴⁷⁸ *Иванов Вяч.* Сог Ardens. М.: Скорпион, 1911. Ч. 1. Кн. 2. С. 94–95. Также: *Иванов В. И.* Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарг: В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 94–95.

важнее) – по эмоциональному тону и функции (одна веселая, другая мрачная; одна выражает радость, другая – печаль).

Обе картины демонстрировались на персональной выставке В. М. Васнецова, открывшейся 4 февраля 1889 года в Петербурге, в Академии художеств, и были отнесены к числу безусловных шедевров⁴⁷⁹.

«С чувством величайшей радости можно отметить, что талант Васнецова ослепительно-яркий блестит в самых последних его картинах – оригинальнейших „Сказочных птицах“. Картины эти всем нравятся <...>», – отмечал А. Ростиславов в журнале «Театр и искусство»⁴⁸⁰. Того же мнения придерживался П. Ге в журнале «Жизнь»:

К числу декораций следует отнести и две большие картины «Сирин и Алконост», птиц радости и печали, и «Гамаюн», вещую птицу. Птицы эти с шеями и головами женщин, с пестрыми и яркими перьями сидят на сказочных деревьях, и плачут, и смеются, и готовы прорицать. Написаны они ярко и эффектно⁴⁸¹.

Картины подробно характеризовались и, можно сказать, воспевались:

Дрожит золотой воздух волшебного сада. Странными арками переплетаются ветви невиданных дерев. Песнь радости ярко, призывно гремит из листвы; жалобным горько-протяжным звуком вторит ей песнь печали. И согласно сливаются они в невыразимую, полную чар музыку, и замирает человек, услышав в ней голос своей переменчивой жизни... То поют чудные создания, птицы-женщины. Раскинула крылатые объятия вечно радостная птица Сирин; цветно, нарядно ее платье-перо; песнь забвения и ликования несется из открытых уст. Темным пером одета птица Алконост; в безысходной муке прячет она прелестное лицо под крылышко; горячая, тяжелая слеза повисла на длинной реснице («Сирин и Алконост»). <...> Рядом с «Сиринем и Алконостом» необходимо поместить птицу вещую, «Гамаюна». <...> вешее спокойствие и строгость лица дивной птицы производит глубокое впечатление. Бесконечная воздушная перспектива открывается кругом и удивительно гармонирует с чувством всезнания, вложенным в сказочный облик «Гамаюна»,

писал в «Живописном обозрении» П. Конради⁴⁸². Ему вторил С. Маковский в «Мире Божиим»:

Особенно хороша птица печали по мощи производимого впечатления, по символичности образа. У нее женская темнокудрая голова, покрытая кокошником, на птичьем туловище; вместо рук – черные косматые крылья с зеленоватым отливом, и лапы с когтями. Ее мертвенно-бледное, заплаканное лицо и манит нас, и отталкивает своею болезненной красотой, и каким чудесным дополнением к нему кажутся эти мрачные крылья и когтистые лапы! Да, перед нами «птица печали», неутешная, страстная, жестокая песня! Мифический образ «Птицы радости» менее удачен. Выражение ее лица –

⁴⁷⁹ Собранные Н. А. Ярославцевой отзывы об этой выставке см.: Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 407.

⁴⁸⁰ Ростиславов А. Картины В. М. Васнецова // Театр и искусство: Еженедельный иллюстрированный журнал. 1899. № 11. С. 222.

⁴⁸¹ Ге П. Н. Выставка В. М. Васнецова // Жизнь: Литературный, научный и политический журнал. 1899. Т. 3. Март. С. 229.

⁴⁸² Конради П. В. М. Васнецов (По поводу выставки его произведений в Академии художеств) // Живописное обозрение: Художественно-литературный журнал. 1899. Т. 1. № 12. С. 238.

не естественное и в сущности далеко не веселое. В ее улыбке тоже что-то напряженное, болезненное. Не сделал ли так художник намеренно? Ведь и в самых веселых звуках нашей народной песни всегда таится грусть. <...> Что касается «Гамаюна», или птицы вешей, то она составляет очень неожиданное и странное впечатление. Это уже образ чисто индивидуальный с ног до головы, образ, не поддающийся анализу, загадка...⁴⁸³

А также А. Ростиславов в уже цитировавшейся статье в журнале «Театр и искусство»:

Какой поразительный трагизм настроения в вешей фигуре «Гамаюна» с проникновенно смотрящими глазами, которым ясна и страшна тайна будущего, с вздымающимися космами волос, в взбудораженных ветром перьями, на фоне зловещего розовато-багрового неба и отражающей его воды!.. Как олицетворено здесь то настроение смутной тревоги, смутного предчувствия и вечного страха будущего, какое иногда навеивает природа!.. Сколько ликования, торжества, упоения радостью в светлой красивой фигуре Сирина с распростертыми вперед, как бы готовыми обнять, крыльями, с запрокинутой назад головой с красивым жизнерадостным лицом и сколько безысходного горя и тоски в желтом изможденном лице и мрачных глазах поникшей на крыло черной фигуры Алконоста! А как все это восхитительно красиво и интересно выражено, какие чудные детали! Гармоничность и прелесть общего тона, несмотря на кажущуюся пестроту в «Гамаюне», прекрасный и гармоничный, если можно так выразиться, контраст двух других фигур, так удачно взятое по пропорциям и столь красивое соединение женского торса с телом птицы, восхитительное и нарядное оперение Сирина и Гамаюна, условна и оригинальна ветка, на которой сидит Гамаюн, и райское древо в другой картине на красивом фоне розовато-багрового неба⁴⁸⁴.

Любопытно, что на связь васнецовских птиц-дев с лубочной традицией внимания практически не обращалось⁴⁸⁵. Для современников – это сказочные птицы, хотя сказок с такими сюжетами нет: «Вообще, можно сказать, что русская сказка, нашедшая давным-давно своих поэтов, нашла, наконец, в лице Васнецова своего художника»⁴⁸⁶.

Главное же достоинство фантастических образов Васнецова, как следует из отзывов, – их жизнеподобие, анатомическое и психологическое, парадоксальным образом заставляющее поверить в то, что Сирин, Алконост и Гамаюн именно таковы, какими их запечатлел художник:

Изумительно яркий, свежий колорит картины, старательная, почти педантичная выписка деталей порождают в зрителе странную уверенность в реальности волшебных птиц: смотришь на них, и хочется вспомнить, где их видел. Только центавры Беклина могут сравниться с ними – в смысле реальности, разумеется, ибо все остальное совершенно на другой лад, на сказочный, —

удивлялся Конради⁴⁸⁷.

О том же эффекте «жизненности» и «человечности» подробно писал Ростиславов:

⁴⁸³ *Маковский С.* Выставка картин В. Васнецова (Заметка) // Мир Божий. 1899. Т. 3. Март. Отдел второй. С. 16.

⁴⁸⁴ *Ростиславов А.* Картины В. М. Васнецова. С. 222.

⁴⁸⁵ Лишь Маковский отметил, что «„Гамаюн“ как-то лубочнее по краскам», чем «Сирин и Алконост», и это не было похвалой (*Маковский С.* Выставка картин В. Васнецова. С. 16). Очевидно, перед лубочными Сиринами и Алконостами авторы рецензий не испытывали умиления.

⁴⁸⁶ *Маковский С.* Выставка картин В. Васнецова. С. 16.

⁴⁸⁷ *Конради П.* В. М. Васнецов (По поводу выставки его произведений в Академии художеств). С. 238.

<...> многие ли дают себе отчет, да и легко ли его дать, в чем именно, помимо удивительной оригинальности, заключается очаровательная прелесть этих странных фигур. Что, казалось бы, может быть красивого и интересного в довольно нелепом соединении женской головы с телом птицы, в этих совершенно чуждых нашим интересам забытых, апокрифических фигурах, из которых большинству публики приходилось кое-что слышать и читать разве только о «Сирине»? Чарует и приковывает удивительная *жизненность* этих фигур в ореоле оригинальной красоты и фантастической поэзии. Задаваясь сюжетами сказочными, фантастическими, мифологическими, Васнецов дает нам не холодные, надуманные аллегории, а силой своего таланта, поразительного проникновения заставляет нас верить в возможность, реальность самого фантастического, он не придумывает, а как бы воспроизводит эти странные существа, заставляет верить, что они не могли бы быть иными и в иной обстановке. Но глубокий интерес не исчерпывается, так сказать, их историчностью: художник придал им что-то удивительно *человечное*, близкое нам и глубоко для нас интересное, в них наше горе, наша радость, наше смутное предвидение и страх будущего. <...> Какое поразительно удачное и гармоничное соединение фантастической условности с яркой жизненностью, реализмом, какая прелесть, красота, поэзия, и в каждой детали сказывается дивный талант, дивная фантазия художника. Талант этого художника так велик, фантазия его так гибка, так богата его личность и широка его душа, что ему одинаково доступны и фантастичность, и реальная обыденность, и высший трагизм, глубина и нежность чувства и милый наивный, добродушный юмор»⁴⁸⁸.

В общем, и публика, и критика приняли картины, увидев в них и свое национальное прошлое, и актуальное настоящее. Вышедший в 1900 году альбом с избранными репродукциями работ Васнецова (всего было 15 листов, среди них обе картины с птицами-девами⁴⁸⁹) способствовал их популярности. И конечно, прежде всего росту известности, можно сказать, узнаваемости этих работ Васнецова способствовало то, что они стали широко распространяться на почтовых открытках Общины Святой Евгении, Всемирного почтового союза и т. п.⁴⁹⁰ В итоге образы райских птиц в трактовке Васнецова так же глубоко вошли в народное сознание, как и образы лубочные (тоже распространявшиеся на почтовых открытках).

Предложенный художником способ дифференциации райских птиц (радость, печаль, пророческий дар) был не только быстро усвоен культурой, но и повлиял (ретроспективно) на восприятие памятников народного творчества, созданных задолго до появления картин Васнецова или с ними никак не связанных.

Так, например, известный знаток деревянной домовой резьбы М. П. Званцев отмечает как безусловный факт, что «львы, русалки, сирини были самыми популярными магическими персонажами в глухой резьбе». Но как только он подходит к анализу конкретных изображений райских птиц, то начинает учитывать дифференциацию птиц по выражению лица, восходящую к Васнецову, и по ходу рассказа... переименовывает некоторых Сиринов в Алконостов:

⁴⁸⁸ Ростиславов А. Картины В. М. Васнецова. С. 222.

⁴⁸⁹ Виктор Васнецов. Картины: Из Лермонтова, Ковер самолет, Аленушка, Иван царевич на сером волке, Три царевны подземного царства, Витязь на распутье, Скифы, из «Слова о полку Игореве», Богатыри, Царь Иван Васильевич Грозный, Снегурочка, Затишье, Гамаюн, Сирин и Алконост, Гусяры. М.: Типография Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1900.

⁴⁹⁰ Третьяков В. П., Гутерман А. А. Возможности использования открыток для анализа некоторых явлений обыденного сознания россиян с 1890 по 1917 г. // Клио. 2001. № 2. С. 144–149.

<...> в птице Сирина из собрания Государственного Исторического музея (а возможно, и не в птице Сирина, а в птице Алконост) трагический образ создан резчиком совершенно сознательно: нахмуренные брови, напряженные, с ярко выделенными веками глаза, раздувающиеся ноздри, прямой, крепко сжатый рот, аскетический овал худого лица с выдающимися скулами – все это сделано нарочито⁴⁹¹.

При дальнейшем анализе этого орнамента и сопоставлении его с другими изображениями искусствовед, уже не сомневаясь, называет Сирина с грустным лицом Алконостом:

<...> авторству того же резчика следует приписать неоднократно воспроизводившуюся в книгах русалку из деревни Сицкое Балахнинского района. Она совершенно близка к птице Алконост из Государственного Исторического музея, и не только по формальным признакам, но главным образом по совершенно идентичному, трагическому лицу⁴⁹².

Не только у М. П. Званцева, но и, как отмечено автором книги о русском рисованном лубке Е. И. Иткиной, у некоторых других «исследователей, а также в обыденном сознании сложилось довольно устойчивое представление, что в народном искусстве Сирина – птица радости, а Алконост – птица печали». Иткина подчеркивает:

Это противопоставление неверно, оно не опирается на реальную символику этих образов. Анализ литературных источников, где фигурируют птицедевы, а также многочисленных памятников народного искусства (росписи по дереву, изразцов, вышивок) свидетельствует, что нигде Алконост не трактуется как птица печали. Вероятно, это противопоставление имеет своим истоком картину В. М. Васнецова «Сирина и Алконоста. Песня радости и печали» (1896), на которой художник изобразил двух птиц: одну – черную, другую – светлую, одну – радостную, другую – печальную. Более ранних образцов противопоставления символики Сирина и Алконоста нам не встречалось, и, следовательно, можно считать, что оно пошло не от народного, а от профессионального искусства, которое в своем обращении к русской старине использовало образцы народного искусства, не всегда достаточно верно понимая их содержание⁴⁹³.

Нельзя не солидаризоваться с этим, однако васнецовская «орнитология» породила, как кажется, целое направление в интерпретации образов райских птиц, наиболее ярким и влиятельным представителем которого стал Александр Блок – автор стихотворений «Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)» и «Сирина и Алконоста. Птицы радости и печали». Оба произведения были написаны в феврале 1899-го (первое – 23 февраля, второе – 23–25 февраля), непосредственно после знакомства поэта с выставкой художника, проходившей в залах Академии художеств. В заголовках и подзаголовках даются отсылки к работам Васнецова, поразившим Блока и вдохновившим его на создание этих стихотворений.

Однако были и другие последователи васнецовской неомифологии, так же использовавшие предложенную художником дифференциацию райских птиц, хотя иногда не столь полно, не столь явно и не столь талантливо, как Блок. Они-то нас прежде всего сейчас и интересуют. Но начнем все же с Блока, который мгновенно отреагировал на предложенную Васнецовым парадигму, развил и закрепил ее в поэтическом творчестве.

⁴⁹¹ Званцев М. П. Нижегородская резьба. М.: Искусство, 1969. С. 16.

⁴⁹² Там же.

⁴⁹³ Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века... / Сост., автор текста Е. И. Иткина. С. 18–19.

В стихотворении «Гамаюн, птица вещая» Блок детально описал созданный Васнецовым пейзаж (водная гладь, сливающаяся в далекой перспективе с небом и окрашенная, как и небо, лучами уже закатившегося солнца) и позу птицы-девы («Не в силах крыл поднять смятенных...»). Он также разъяснил суть одной из связанных с птицей Гамаюн легенд: если она падает с небес на землю и не может взлететь, значит, быть большой беде. Собственно, в этом вещий дар птицы Гамаюн и заключается.

Анализируя генезис образа птицы Гамаюн и механизм, с помощью которого вещая птица пророчествует, Ю. Л. Воротников, например, указывает, «что пишет об этом „Книга Естествословная“: «<...> а егдаже падет на землю, тогда падением своим провозвещает смерть царей или королей, или коего князя самодержавна»⁴⁹⁴.

Трудно сказать, непосредственно из указанного Воротниковым или из иного источника черпал молодой Блок (а до него – Васнецов) сведения о вещей птице Гамаюн, но очевидно, что поэт вслед за художником именно так понимал суть ее пророческого дара и способ передавать предвидение:

На глядах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..⁴⁹⁵

Не менее важным, чем точность в описании картины Васнецова, в стихотворении Блока кажется то, что поэт интерпретировал пророчества птицы Гамаюн не в сказочном, а в историческом и социально-политическом ключе.

Стихотворение «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали» построено по тому же принципу, что и стихотворение «Гамаюн, птица вещая». Блок дает детальные словесные портреты изображенных на картине Васнецова птиц-дев (цвет крыльев, выражения лиц), озвучивает их пение, оживляет позы предполагаемым действием:

Густых кудрей откинув волны,
Закинув голову назад,
Бросает Сирин счастья полный,
Блаженств нездешних полный взгляд.
И, затаив в груди дыханье,
Перистый стан лучам открыв,
Вдыхает всё благоуханье,
Весны неведомой прилив...
И нега мощного усилья
Слезой туманит блеск очей...

⁴⁹⁴ Воротников Ю. Л. Алконост, Сирин, Гамаюн, или Райские птицы Древней Руси. С. 50.

⁴⁹⁵ Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. С. 20.

Вот, вот, сейчас распушит крылья
И улетит в снопах лучей!
Другая – вся печалью мощной
Истощена, изнурена...
Тоской вседневной и всенощной
Вся грудь высокая полна...
Напев звучит глубоким стоном,
В груди рыданье залегло,
И над ее ветвистым троном
Нависло черное крыло...
Вдали – багровые зарницы,
Небес померкла бирюза...
И с окровавленной ресницы
Катится тяжкая слеза...⁴⁹⁶

Оба стихотворения Блока оказали огромное, может быть и не менее важное, чем васнецовские картины, влияние на последующее восприятие образов Сирина, Алконоста, Гамаюна. Однако следует учитывать, что стихотворение Блока «Гамаюн, птица вещая» впервые было напечатано только в 1908 году в газете «Киевские вести» и лишь в 1911-м вошло в «Собрание стихотворений», выпущенное издательством «Мусагет»⁴⁹⁷. Стихотворение «Сирин и Алконост» увидело свет еще на десять лет позже, в 1919 году, в журнале «Записки мечтателей», выпускавшемся издательством «Алконост». Картины Васнецова были к тому времени общеизвестны. Поэтому вполне естественно, что противоположная лубочной васнецовская традиция интерпретации образов Сирина, Алконоста, Гамаюна сформировалась еще до публикации блоковских стихотворений и/или независимо от них.

В качестве показательного примера приведем стихотворение Александра Перфильева «Воскресение Христово», написанное в 1920-х:

Ночь простые холсты небеленые,
В ясноглазый апрель засиненные,
Заслонив облаков острова,
Распахнула над старицей древнюю,
И, с уделов доныне жива,
Носит древнее имя – Москва.

Шли над ней за столетьем столетия,
Благоденствия и лихолетия —
Крест Господень и вражий топор, —
Но, спокойная и величавая,
Все стерпела Москва златоглавая,
И последний тяжелый позор
Осиянное Имя не стер.

Ночь окутала мраком околицы,
Но Москва не заснула, а молится, —

⁴⁹⁶ Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4. С. 72–73. В рукописи это стихотворение было озаглавлено «Сирин и Алконост, сказочные птицы радости и печали (картина В. М. Васнецова)» (Там же. С. 272).

⁴⁹⁷ Блок А. Собрание стихотворений. 2-е изд., испр. и доп. Кн. 1. Стихи о Прекрасной Даме (1898–1904). М.: Мусагет, 1911. С. 13.

Ибо кончился длительный пост:
Птицу Сирина с песней тоскующей
Этой ночью пасхальной ликующей
Белокрылый сменил Альконост.

Ночь уже побледнела весенняя,
Но не смолкли в церквах песнопения
В этот радостный Праздник Христов,
И торжественной медью расплавленной,
Как напутствие Крестных Ходов,
Льется звон «сорока сороков».

А вверху над Кремлем белокаменным,
Заревым поглощаемы пламенем,
Растворяясь в туманной дали,
Под тяжелою ношей согбенные,
Крестным ходом идут убиенные,
Что в бесчестие Русской Земли
Честной смертью на плахе легли.

Имена их Ты, Господи, ведаешь,
Но Восток, в огневых облаках,
Провожаемый ясными звонами,
Над полями, лесами и склонами,
С плащаницей Руси на руках?⁴⁹⁸

Стихотворение интересно тем, что в нем отчетливо видна отсылка к картине Васнецова, изображающей птиц радости и печали, но трактуется работа Васнецова противоположно тому, как понимает ее Блок. Птицей печали оказывается Сирин, а птицей радости – Алконост:

Ночь окутала мраком околицы,
Но Москва не заснула, а молится, —
Ибо кончился длительный пост:
Птицу Сирина с песней тоскующей
Этой ночью пасхальной ликующей
Белокрылый сменил Альконост.

Справедливости ради нужно отметить, что картина Васнецова такое альтернативное прочтение допускает. Если соотносить подпись под картиной – «Сирин и Алконост» – с изображением, то Сирином окажется черная тоскующая птица-дева слева, а Алконостом – восторженно распахнувшая белые крылья птица-дева справа. В пользу такой трактовки может говорить и то, что черная, мрачная птица-дева более похожа на Сирену, прародительницу нашего Сирина. Здесь можно в качестве хоть и рискованной, но аналогии указать и на изображения Сирен на античных вазах⁴⁹⁹ и других артефактах, но – главное – на картину прерафаэлиты Джона

⁴⁹⁸ Перфильев А. Стихи. Мюнхен, 1976. С. 31–32.

⁴⁹⁹ Напр., изображение Одиссея и Сирен на знаменитой краснофигурной вазе 480–470 гг. до н. э. из собрания Британского музея.

Уильяма Уотерхауса «Улисс и Сирены» (1891)⁵⁰⁰. Черная птица-дева Васнецова кажется буквально списанной с Сирен Уотерхауса (цвет оперения, наклон головы, выражение лица, отсутствие рук; см. илл. на вкладке).

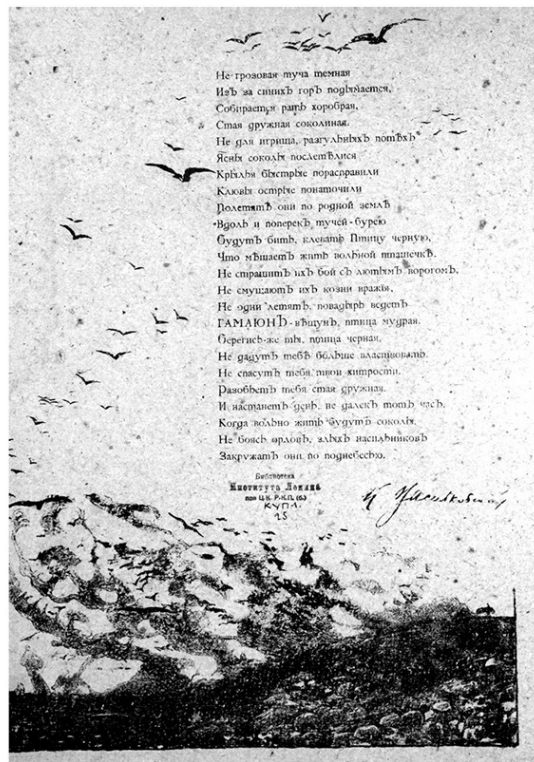
Однако если первичным считать текст – заголовок «Сирин и Алконост» и поясняющий его подзаголовок «Песнь радости и печали», – то птицей радости окажется Сирин. Ну а птица радости непременно должна быть белой, а не траурно-черной. Блок следовал логике текста, посчитав, что Сирин – это птица радости, то есть белая птица справа, а Алконост, черная птица печали, – слева; А. М. Перфильев – логике изображения, сочтя, что подпись «Сирин» под изображением черной птицы указывает на то, что черная птица печали и есть Сирин, а подпись под изображением белой птицы – что белая птица радости и есть Алконост⁵⁰¹.

В этом плане самый «безопасный» выход нашел И. Е. Репин. С восторгом отзываясь о выставке Васнецова, он в письме А. С. Суворину от 7 февраля 1899 года, видимо, чтобы не путаться в тонких различиях между Сирином и Алконостом, обеих птиц-дев именовал Сиринами: «На выставке Васнецова Вы получите громадное наслаждение. <...> какие Сирины! Какой Гамаюн!»⁵⁰²

⁵⁰⁰ О том, что в картинах Васнецова есть «и доля, взятая у прерафаэлитов», писали уже современники художника (см.: *Ге П. Н.* Характерные течения современной русской живописи // *Жизнь: Литературный, научный и политический журнал.* 1899. Т. 1. Март. С. 163). С их творчеством Васнецов был знаком, однако нам неизвестно, видел ли он именно эту работу Джона Уильяма Уотерхауса (1849–1917), хранящуюся в настоящее время в Мельбурне, в Национальной галерее Виктории. При этом любопытно, что не так давно очевидная близость сюжетов и манер двух живописцев была использована мошенниками. См. в заметке Е. С. Вязовой на портале «Артгид» (24 июня 2013): «В начале XX века общим местом стали сопоставления прерафаэлитов и их последователя Уильяма Уотерхауса с Виктором Васнецовым, населявшим натурные пейзажные штудии мифологическими персонажами. Кстати, с Васнецовым и Уотерхаусом связана курьезная история: в начале 2000-х годов, когда Россию захлестнул вал подделок русской живописи XIX века, старая копия картины Уотерхауса „Леди из Шалотт“ (подлинник хранится в галерее Тейт в Лондоне) была продана как работа Виктора Васнецова „Княгиня Ольга“, с наведенной на полотно фальшивой подписью Васнецова» (URL: <https://artguide.com/posts/376>).

⁵⁰¹ Некоторая путаница с опознанием васнецовских птиц продолжается до настоящего времени. В рассказе Валерия Вотрина «Алконост» (2000) эта путаница становится сюжетообразующей и виртуозно обыгрывается. Герой рассказа привозит в Москву из Индии диковинную птицу: «Попугая? Да нет, не попугая. Птицу. Так сразу не объяснишь... <...> эта птица, понимаешь, она не птица совсем, у нее голова человеческая, женская, понимаешь, и она поет так, что душу выворачивает, Алла вчера чуть с ума не сошла, и я вместе с ей, <...> Я эту птицу в Калькутте на базаре купил. А она, оказывается, поет». Именно это пение, заражающее всех полной безысходностью, позволяет диагностировать подмену: «Господи! <...> да ты хоть понимаешь, кого ты из своей Индии привез? Ты же с собой сирина привез! <...> Нет, это не алконост. Алконост – птица радости. Будь это алконост, вы бы прыгали там от счастья. Нет, это сирин. Господи, лучше бы ты крокодила привез, как некоторые идиоты делают. <...> Помнишь, у Васнецова – „Сирин и Алконост“? <...> Я же говорю, это птица печали. Она плачет по всем. Это плакальщик по миру». Как полагает подруга героя, от горя и тоски с птицей-девой произошла трансформация, превратившая ее из веселого алконоста в печального сирина: «<...> я поняла, что она – птица грусти, хотя когда-то она была птица радости, алконост, понимаешь, но, попав сюда, ей расхотелось радоваться и воспевать радость, и она стала птицей грусти». В финале рассказа герой надеется, что «алконост пересилит в ней сирина, и она, наконец, запоет свою чудную завораживающую песню». «Лети. Только когда вздумаеть возвращаться, не садись в Индии. Они там опять тебя изловят и поволокут на базар. В следующий раз прилетай к нам. Прилетай алконостом», – напутствует он птицу при прощании. См.: *Вотрин В. Г.* Жалитвослов. М.: Наука, 2007; см. также: https://booksafe.net/read/votrin_valeriy-alkonost-24726.html#p4.

⁵⁰² Репин об искусстве / Сост., вступит. статья, прим. О. А. Лясковской. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. С. 89.



Гамаюн. Художественный журнал. СПб., 1906. № 1

Под влиянием Васнецова, как кажется, сначала был адаптирован культурой и переосмыслен образ птицы Гамаюн, имевший меньше прототипов и конкурентов в лубочном и народном творчестве, чем Сирин и Алконост, а потому более открытый новым трактовкам. Он, в частности, оказался востребован в журналах эпохи Первой русской революции.

Так, в 1906 году в Петербурге вышел первый (и единственный) номер «художественного журнала» «Гамаюн» с изысканной птицей-девой на обложке, выполненной в модернистском, даже в «мирискусническом» ключе.

Художник⁵⁰³ постарался максимально дистанцироваться от Васнецова и создать самостоятельное произведение, отказавшись, в первую очередь, от стиля «à la russe». Поворот тела и головы, направление взгляда этой птицы Гамаюн – вся композиция обложки зеркально противоположна композиции картины Васнецова. Отличен тип женской красоты, пейзажный фон и пр. Главное же – изменено выражение лица: вместо отчаяния – надежда, птица-дева устремлена вперед, видимо, в светлое будущее. Крылья у нее отнюдь не «смятенные», а будто расправляются, чтобы взлететь и присоединиться к приближающейся из-за горизонта стае. Однако прообраз птицы Гамаюн с обложки одноименного журнала несомненен: как бы ни меняла птица Гамаюн позу, положение крыльев и выражение лица, она все равно остается «дочерью» той птицы-девы, которая стала знакома широкой общественности благодаря картине Васнецова.

⁵⁰³ Автор обложки не указан. Однако редактором-издателем журнала был художник Александр Иванович Вахрамеев (1874–1926). В редколлегия также входил художник Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954).

В полном соответствии с привычной структурой подобного рода изданий первая публикация первого номера проясняла смысл названия и общую направленность журнала. «Гамаюн» открывался стихотворением об исторической миссии «Гамаюна-вещуна» в судьбе России:

Не грозная туча темная
Из синих гор подымается,
Собирается рать хоробрая,
Стая дружная соколиная.
Не для игрища, разгульных потех
Ясны соколы послетелися
Крылья быстрые порасправили
Клювы острые понаточили.
Полетят они по родной земле
Вдоль и поперек тучей-бурею
Будут бить-клевать Птицу черную,
Что мешает жить вольной пташечке.
Не страшит их бой с лютым ворогом,
Не смущают их козни вражия,
Не одни летят, повадырь ведет
ГАМАЮН-вещун, птица мудрая.
Берегись же ты, птица черная,
Не дадут тебе больше властвовать,
Не спасут тебя твои хитрости.
Разобьет тебя стая дружная.
И настанет день, не далек тот час,
Когда вольно жить будут соколы,
Не боясь орлов, злых насильников,
Закружат они по поднебесью⁵⁰⁴.

Автором стихотворения, написанного в модном былинном стиле, мог быть Петр Евгеньевич Васильковский (1878–1938), писатель, краевед, опубликовавший множество научно-популярных статей и книг о чудесах животного и растительного мира⁵⁰⁵. Прямых указаний на время и место грядущей схватки добра и зла, света и тьмы в тексте не содержалось, однако, учитывая время публикации (1906) и антиправительственную направленность журнала, понимать эту битву можно лишь в революционном ключе. «Лютый ворог», «Птица черная», «орлы, злые насильники» – это, видимо, самодержавие. А «ясны соколы», поднявшиеся под предводительством Гамаюна на борьбу за право «вольно жить», – это, видимо, народ и прогрессивная общественность.

То, что стихотворный Гамаюн оказывается грозной ловчей птицей, можно назвать вполне традиционным явлением. В контексте описания церемониала соколиной охоты Гамаюн упоминался не только не реже, но, может быть, даже и чаще, чем в народных преданиях. Здесь следует в качестве первоисточника упомянуть «Книгу, глаголемую Урядник, новое уложение и устройство чина Сокольничья Пути», опубликованную в Полном собрании законов Российской

⁵⁰⁴ Гамаюн: Художественный журнал (СПб.) / Ред.-изд. А. И. Вахрамеев. <1906>. № 1. С. 1.

⁵⁰⁵ Стихотворение подписано: П. Васильковский. За помощь в определении автора и сведения о нем выражаю глубочайшую благодарность А. Л. Соболеву.

империи (Т. 1. СПб., 1830)⁵⁰⁶ и ее многочисленные, близкие к оригинальному тексту пересказы, например, в знаменитой «Царской охоте...» Н. И. Кутепова⁵⁰⁷.

Из исторических сочинений Гамаюн-кречет (то есть крупный сокол) легко и органично перелетел в литературу. Например, в роман Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1890) – в увлеченную беседу «слуг посольских, Мартына Ушака да Ивашки Труфанца, знатоков соколиной охоты», которым была поручена доставка русских ловчих птиц в Амбуаз:

Ивашка рассказывал об охоте, устроенной для герцога Урбинского французским вельможею Анн де Монморанси в лесах Шатильона. – Ну, и что же, хорошо, говоришь, летел Гамаюн? – И-и, братец ты мой! – воскликнул Ивашка. – Так безмерно хорошо, что и сказать не можно. А наутро в субботу <...> так погнался Гамаюн, да осадил в одном конце два гнезда шилохвостей да полтретья гнезда чирят; а вдругорядь погнался, так понеслось одно утя-шилохвост, побежало к роще наутек, увалиться хотело от славной кречета Гамаюна добычи, а он-то, сердечный, как ее мякнет по шее, так она десятью разами перекинулась, да ушла пеша в воду опять. Хотели по ней стрелять, чаяли, что худо заразил, а он ее так заразил, что кишки вон, – поплавала немножко, да побежала на берег, а Гамаюн-от и сел на ней!

Выразительными движениями, так что лошадь под ним шархалась, показывал Ивашка, как он ее «мякнул» и как «заразил».

– Да, – молвил с важностью Ушак, любитель книжного витийства, – зело потеха сия полевая утешает сердца печальные; угодна и хвальна кречатья добыча, красносмотрителен же и радостен высокого сокола лёт!⁵⁰⁸

Или, например, в «исторический рассказ из времен царя Алексея Михайловича» Л. Ф. Черского «Царева потеха», в котором дается пространное и красочное описание битвы царского кречета Гамаюна с коршуном:

Как стрела, пущенная из лука, взвился вверх Гамаюн. Описывая плавные круги над коршуном, он поднимался все выше и выше, в безоблачную лазурь неба, пока не стал маленькой, едва заметной точкой. Внизу охотники замерли в нетерпеливом ожидании. В последний раз описал круг кречет и, сжавшись, сразу упал на коршуна. Храбро встретила нападение врага хищная птица. Ловким движением коршун перевернулся в воздухе на спину, распустив свой хвост веером, и приняв удар, в свою очередь сильно ударил кречета. Удар коршуна только еще более озлобил Гамаюна. Он отлетел в сторону и, с новой силой, стал подниматься вверх. И так поднимались они оба, один забираясь все выше и выше, а другой каждую минуту готовый к удару. Вот опять упал Гамаюн, сильнее прежнего ударив противника; но тот выдержал удар и отбил нападение. Все более разгорячались птицы, и борьба между ними закипала на жизнь и на смерть. Несколько раз поднимались вверх хищники и бросались друг на друга, к великому удовольствию охотников, но победа все еще не клонилась ни в ту, ни в другую сторону. <...> Вот в последний

⁵⁰⁶ Обширное извлечение из нее см.: *Былишии В. К., Магомедова Д. М.* Из наблюдений над бестиарием А. Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие. С. 43.

⁵⁰⁷ *Кутепов Н. И.* Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1898. С. 123–132 (*Кутепов Н. И.* <Царская охота на Руси...> В 4 т.> Т. 2).

⁵⁰⁸ *Мережковский Д. С.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 273.

раз ударил коршуна Гамаюн. Не вынес тот удара, закружился в воздухе и, как подстреленный, упал на землю⁵⁰⁹.

Гамаюном действительно звали любимого кречета страстно увлекавшегося охотой царя Алексея Михайловича, о чем упоминается, например, в его охотничьем дневнике, опубликованном И. Е. Забелиным сначала в «Журнале охоты» (1858. № 1) и в том же году выпущенном отдельной книжкой⁵¹⁰.

Любопытно, что в рассказе Черского Гамаюн фигурирует не только как ловчая птица-кречет, но и как птица райская: вышивка с ее изображением украшает наряд сокольничего:

В воскресенье с утра весь Потешный двор принял праздничный вид. Все сокольники оделись в большой сокольничий наряд. Вся передняя изба была устлана и увешана дорогими персидскими и бухарскими коврами. В красном углу был разостлан золотой ковер и приготовлено место для государя. <...> устроено *поляново*, то есть настлано сено и покрыто богатою попоною. На этом месте, изображавшем собою как бы отъезжее поле, и должен был происходить весь обряд. Позади полянова был поставлен стол, покрытый ковром, и на нем разложены уборы для птиц и весь наряд сокольничий: шапка горностаевая, рукавица, перевязь с небольшою бархатною сумкою, на которой была золотом вышита райская птица Гамаюн, а внутри хранилось письмо, с обозначением всех обязанностей начального сокольника и его клятвой служить верою и правдою своему государю⁵¹¹.

Рассказ Черского был опубликован в 1913 году, однако в нем лишь в популярной форме были изложены факты, которые содержались в исторических сочинениях и которые наверняка были в поле зрения автора стихотворения, открывающего журнал «Гамаюн». Ведь П. Е. Васильковский увлекался вопросами естествознания, охраной природы, проблемами охоты и рыболовства.

Однако если в рассказе Черского Гамаюн символизирует службу «верою и правдою своему государю», то в стихотворении Васильковского, напротив, – восстание против «птицы черной», то есть власти, которой ясные соколы и Гамаюн не дадут «больше властвовать». Не исключено, что «орлы, злые насильники» служат указанием на герб Российской империи. А упомянутые «хитрости», к которым «Птица черная» прибегает для сохранения своей власти, являются намеком на недостаточно радикальные реформы и уступки – например, на «Высочайший Манифест об усовершенствовании государственного порядка» от 17 октября 1905 года. Указание стихотворца на то, что птицы собираются на бой «не для игрища, разгульных потех», – еще более явный выпад в адрес монархии. Ведь царской потехой называлась и соколиная охота: подробный рассказ о «кречатнях» царя Алексея Михайловича помещен Н. И. Кутеповым в главу «Царские охоты и потехи», называется охота «потехой» и у Мережковского, и у Черского...

В стихотворении, открывающем журнал «Гамаюн», предводитель соколов одновременно выступает и как птица ловчая, и как птица вещая, «Гамаюн-вещун». Аналогичное удвоение функций в рассказе Черского отсылает к народной традиции, тогда как в стихотворении Васильковского, несомненно, к традиции васнецовской, предполагающей наличие у птицы-девы пророческого дара.

⁵⁰⁹ Черский Л. Ф. Царева потеха. Исторический рассказ из времен царя Алексея Михайловича. СПб.: Издание В. И. Губинского, 1913. С. 21–22.

⁵¹⁰ Охотничий дневник царя Алексея Михайловича 1657 года / Предисл. и публ. И. Е. Забелина. М.: Тип. В. Готье, 1858. С. 18.

⁵¹¹ Черский Л. Ф. Царева потеха. С. 23–24.

Васильковский не указывает прямо, что его Гамаюн – птица-дева. Однако такое понимание навязывается художественным оформлением журнала. Обложка и первая страница, выполненные несомненно одним художником, построены как единое целое: стая птиц, на которую устремлен взор Гамаюна, как будто перелетает с обложки на страницу со стихотворением... Это позволяет рассматривать обложку как иллюстрацию к стихотворению, что, в свою очередь, добавляет нюансы в интерпретацию и рисунка, и текста. Безобидные, на первый взгляд, птицы на обложке оказываются «стаей дружной соколиной», а птица-дева Гамаюн, если следовать стихотворению, – их вожаком, готовым повести «ясных соколов» «на бой с лютым врагом». Обложка-иллюстрация, в свою очередь, недвусмысленно дает понять, что «Гамаюн-вещун» – не просто птица, а птица-дева.

Другой Гамаюн эпохи Первой русской революции был напечатан в том же 1906 году в «еженедельном литературно-художественном и сатирическом журнале» «Буря» (№ 4). Художник, скрывший свое имя под монограммой М., открыто использовал (фактически срисовал) всем к тому времени известный и узнаваемый арт-объект. Подпись под карикатурой («Гамаюн – вещая птица (по Васнецову)») отсылает к первоисточнику и предлагает переосмыслить его в революционном ключе (см. илл. на вкладке)⁵¹². Журнальный художник, видимо, предполагал, что при сравнении его карикатуры с васнецовской картиной более наглядно выступят внешние им изменения и дополнения. К ним, в частности, можно отнести замену цветового решения на противоположное: у Васнецова черное оперение птицы-девы и выполненный в красноватых тонах пейзаж (небо и вода); у журнального рисунка – глухое черное небо (мрак российской жизни), черная с кровавыми прожилками вода и не просто красная, но кроваво-, агрессивно-красная фигура птицы.

В «лике», выражающем «предвечный ужас», заключается наиболее существенное отличие журнального Гамаюна от васнецовского: на место красивой, грустной женской головки карикатурист поставил бледно-мертвенную голову Медузы-горгоны, списанную, как кажется, с известного образца Караваджо (см. илл. на вкладке). Не исключено, что в этой замене содержится угроза: намек на то, что революция, подавленная, обезглавленная, утопленная в крови, все равно способна сокрушить власть (ведь смертоносное действие оказывала отрубленная голова убитой Медузы-горгоны).

Подобно тому, как это делалось на лубочных картинках, художник вложил в лапы птицы Гамаюн картуш с идентификационной надписью, проясняющей смысл изображенного. Гамаюн оказался... «Советом рабочих депутатов». Думается, что имелся в виду прежде всего Петербургский совет рабочих депутатов, игравший ведущую роль в организации Всероссийской октябрьской политической стачки 1905 года. С конца ноября начались аресты членов Совета: 26 ноября был задержан председатель Г. С. Хрусталева-Носарь, 3 декабря во время очередного заседания задержали 190 депутатов, после чего Совет ушел в подполье и в начале января 1906-го прекратил свое существование. И если учитывать, что четвертый номер журнала «Буря» датирован 28 января 1906 года, то птица-депутат с головой Медузы-горгоны, появившаяся на его страницах, может рассматриваться как отклик на эти события, как говорится, по горячим следам.

В СССР Гамаюну из журнала «Буря» была дана вторая жизнь републикацией в «Альбоме революционной сатиры 1905–1906 гг.» (1926), где карикатуру снабдили дополнительной подписью, раскрывающей смысл изображенного:

Среди орошенных кровью русского народа болот самодержавия
вырастает красный цветок революции. Она (революция) создает Совет
Рабочих Депутатов, который, как Гамаюн – вещая птица русской сказки, –

⁵¹² Буря: Еженедельный литературно-художественный и сатирический журнал (СПб.) / Ред.-изд. Г. П. Эрастов. 1906. № 4. 1906. С. 5.

своими грозными призывами нарушает покой болота и зовет народные силы на борьбу с самодержавием⁵¹³.

⁵¹³ Альбом революционной сатиры 1905–1906 гг. / Под общ. ред. С. И. Мицкевича; предисл. Б. Закса. М.: Государственное издательство, 1926. С. 51.



ГАМАЮН — ВЕЩАЯ ПТИЦА («Буря» № 4, 1906 г.).

Среди орошенных кровью русского народа болот самодержавия вырастает красный цветок революции. Она (революция) содвигает Совет Рабочих Депутатов, который, как Гамаюн — вещая птица русской сказки, своими грозными призывами нарушает покой болота и зовет народные силы на борьбу с самодержавием.

Альбом революционной сатиры 1905–1906 гг. М., 1926. С. 51

Автор этого выразительного текста не углублялся в исследования по фольклористике и следовал уже устоявшемуся мифу, порожденному картиной Васнецова.

Политическая трактовка вещего дара васнецовской птицы Гамаюн оказалась популярной, но не единственно возможной. Так, например, в стихотворении А. А. Ахматовой речь идет не о грядущей революционной буре, а о губительной страсти:

«Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я птица печали. Я – Гамаюн.
Но тебя, сероглазый, не трону, иди.
Глаза я закрою, я крылья сложу на груди,
Чтоб, меня не заметив, ты верной дорогой пошел.
Я замру, я умру, чтобы ты свое счастье нашел...»
Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,
Но путник свернул с осиянной дороги своей⁵¹⁴.

Стихотворение было написано в 1910 году, то есть уже после публикации стихотворения Блока «Гамаюн, птица вещая» в газете «Киевские вести» (1908). Вполне вероятное предположение, что Ахматова могла его читать, дало основание исследователям «назвать стихотворение Блока в качестве вероятнейшего источника образа Гамаюна у Ахматовой»⁵¹⁵. Нам представляется, что блоковское влияние в данном случае или минимально, или отсутствует. Зато на самого Васнецова как на основной источник ахматовской образности указывает целый ряд деталей. Парадоксальным в этом кажется то, что Ахматова делает своей героиней птицу Гамаюн, но вводит явные, на наш взгляд, отсылки к картине... «Сирин и Алконост» (стихотворение Блока, описывающее эту картину, еще не было напечатано).

Так ахматовская птица Гамаюн оказывается «птицей печали». Кроме того, она, как и изображено на картине «Сирин и Алконост», поет «среди черных осенних ветвей». Косвенно на эту же картину указывает и образ путника, идущего, несомненно, по лесной дороге. Да и желание героини остаться незамеченной теоретически осуществимо только в лесном пейзаже картины «Сирин и Алконост»: птица Гамаюн Васнецова сидит «на гладях бесконечных вод», а потому вблизи нее не могут пролегать тропы, она не может спрятаться в ветвях дерева.

Основания для совершенного Ахматовой перемещения птицы Гамаюн в пейзаж картины «Сирин и Алконост», несомненно, были: действительно, васнецовская «птица печали» и васнецовская птица Гамаюн весьма похожи и по цвету крыльев, и по позе, и по выражению лица. Такие контаминации, замены и переосмысления дефиниций весьма распространены среди последователей васнецовской традиции и, видимо, заложены в самой сути его неомифологии. Ахматова здесь не исключение.

Однако самой любопытной особенностью ахматовской птицы Гамаюн кажется ее способность очаровывать, соблазнять и губить молодых и красивых путников: она «смертельна для тех, кто нежен и юн». Думается, что Ахматова наделяет свою героиню свойствами древнегреческой Сирены, встреча с которой ведет к неминуемой гибели. Одиссей спасается благодаря тому, что велит привязать себя к мачте корабля, а своим спутникам заклепывает уши, чтобы они не слышали чарующего пения и не свернули с «верной дороги своей». Героиня Ахматовой, в отличие от классической Сирены, сама пытается минимизировать последствия своего воздействия на путника (старается остаться незамеченной), что, впрочем, ей не удается.

Несомненно, Ахматова могла обыграть и надписи на лубочных картинках, предупреждающие о том, что услышавший пение Сирина и Алконоста обо всем на свете забывает и что душа от него отлетает. Однако отсылка к Сирене в стихотворении о любви кажется более вероятной.

⁵¹⁴ Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 13.

⁵¹⁵ Былишин В. К., Магомедова Д. М. Из наблюдений над бестиарием А. Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие. С. 46.

Ведь райские птицы чаруют людей, того не желая и вне зависимости от их пола и возраста, в их обаянии не содержится эротический подтекст. За Сиренами же, напротив, закрепилась репутация опасных обольстительниц, они соблазняют и губят мореплавателей-мужчин...

Итак, в ахматовском стихотворении о птице Гамаюн содержатся отсылки к картине Васнецова «Сирин и Алконост», а сама птица Гамаюн губит путников, подобно Сирене. Это, кажется, дает основание предположить, что Ахматова отождествила васнецовскую птицу печали с птицей Сирин, а не с птицей Алконост, то есть противоположно тому, как это сделал Блок и некоторые другие поэты и художники. Ведь именно соблазнительница Сирена является прообразом райской птицы Сирин.

Примечательно, что в стихотворении («Ты поверь, не змеиное острое жало...»), написанном два года спустя, точка зрения Ахматовой поменялась. Птица Сирин изображается в нем совершенно иначе, как птица радости, но опять-таки в духе неомифологии Васнецова:

Иль уже светлоокая, нежная Сирин
Над царевичем песню поет?⁵¹⁶

Трансформации васнецовских дефиниций в культуре русского модернизма (кто птица радости, а кто птица печали; кто птица райская, а кто вещая?) – тема отдельного увлекательного исследования. Здесь же укажем лишь на несколько примеров, трактующих васнецовские образы в том же ключе, что и Блок, но – до появления в печати знаменитых стихотворений Блока.

Так, например, васнецовское влияние проникло в оперу Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (премьера – 1907), ставшую одним из главных символов русского модернизма в музыкальной и, шире, духовной культуре. Оригинальное либретто, сочиненное В. И. Бельским, было признано выдающимся литературным произведением⁵¹⁷ и «в поклонении „Китежу“ сыграло не меньшую роль, чем музыка Корсакова»⁵¹⁸. В «Замечаниях к тексту» В. И. Бельский указывает, что «Сказание» написано «в стиле того полукнижного-полународного языка, которым выражаются в гораздо позднее время духовные стихи переходных слепцов, старинные христианские легенды и предания, послужившие источником настоящего произведения», называет конкретные памятники древнерусской письменности, использованные им в работе над текстом. Отмечает либреттист и то, что для воссоздания «неизвестной в целом картины» ему «были необходимы многочисленные и далеко идущие дополнения», которые он «рассматривал лишь как попытку по отдельным обрывкам и намекам угадать целое, сокрытое в глубине народного духа»⁵¹⁹.

⁵¹⁶ Ахматова А. А. Сочинения. Т. 2. С. 22.

⁵¹⁷ Пащенко М. В. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 145–182; см. также: Пащенко М. В. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.

⁵¹⁸ Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 366.

⁵¹⁹ Бельский В. И. Либретто «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Музыка Н. Римского-Корсакова. СПб.: Издание М. П. Беляева, 1907; см. электронный ресурс: http://az.lib.ru/b/belxskij_w_i/text_1903_skazanie_o_kitezhe.shtml.



Алконост [Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской]. СПб., 1911. Кн. 1

О влиянии васнецовских образов Белый, естественно, не говорит ни слова. Однако при изображении Сирина и Алконоста он сознательно или уже привычно их противопоставляет, причем именно по тому же принципу, который был предложен автором картины «Сирин и Алконост».

«Голос Сирина» объявляет, что он есть «птица радости»:

Птица Сирин я,
Птица радости;
А кому пою,
Будет вечно жить.

А «Голос Алконоста» сообщает о себе прямо противоположную информацию:

Есмь я птица милости;
Алконост зовомая;
А кому пою,
Тому смерть пришла⁵²⁰.

Примечательно, что васнецовская дефиниция в опере развивается и доводится, можно сказать, до логического конца. Если художник остановился на противопоставлении Сирина и Алконоста как птиц радости и печали, то авторы оперы пошли дальше, превратив птицу радости в вестника вечной жизни, а птицу печали – в вестника скорой смерти.

Полностью воспроизводится васнецовская парадигма (радость, печаль, вещей дар) в предисловии (от издателей) к сборнику памяти В. Ф. Коммиссаржевской, выпущенному в Санкт-Петербурге в 1911 году Передвижным театром П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Естественно, как и в большинстве других случаев, отсылка в предисловии дается не к картинам Васнецова, а к несуществующей «русской древности».

Три райские птицы Искусства известны были русской древности, три мудрые райские птицы: *Гамаюн* – птица *вещая*, *Сирин* – птица *радости*, и птица *печали* – райская птица *Алконост*⁵²¹.

Птицу печали Алконоста авторы предисловия посчитали наиболее выразительным символом светлой скорби, вызванной кончиной великой актрисы:

Под сенью этого имени, древнего имени очарования печали, собираем мы повествования об Искусстве, и эту первую собранную нами книгу благоговейно посвящаем <...> восходившей на высоту, слышавшей там райские песни Алконоста, и великим их очарованием преображавшей зло, – Вере Федоровне Коммиссаржевской⁵²².

В соответствии с выраженным в предисловии пониманием природы райских птиц сборник памяти Коммиссаржевской был назван по имени птицы печали – «Алконост». И столь же естественно, что на обложке Алконоста был изображен – в виде птицы-девы с горделивым, широким размахом крыльев и с печально склоненной головой...

Все три птицы-девы фигурируют и в замечательном сонете Веры Меркурьевой «Аспект мифический», посвященном размышлению о сущности Божественного и природе веры. Он датирован 18 ноября 1917 года и написан, возможно, под впечатлением от революции, воспринятой как неизбежность и испытание, в котором необходимо сохранить себя и выстоять:

Кто нам солгал, что кроток он и мирен,
Что благосклонен к розам на земле? —
Горящий уголь в кадьницах кумирен,
Слепящий огонь на жертвенном столе,
Он у себя, в прозрачности – эфирен,
У нас он – лавы слиток, ток в золе.
Его вела не сладостная Сирин,
В затона отраженная стекле,
Не Алконост, рыдающая с нами,

⁵²⁰ Бельский В. И. Либретто «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

⁵²¹ Алконост [Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской]. СПб.: Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911. Кн. 1 (Предисловие от издателей). См. также в статье П. П. Гайдебурова «Испытание лаврами»: «Иногда в этой уютной квартире, овеянной милым приветливым теплом провинции, можно было застать всех трех сестер вместе, и тогда казалось, что три вещие птицы – Гамаюн, Сирин и Алконост, птица Печали, слетались на мгновение, чтобы поведать друг другу какие-то свои тайны и разлететься вновь надолго и далеко друг от друга» (Там же. С. 33–34).

⁵²² Там же (Предисловие от издателей).

Не Гамаюн, вещающая мне —
Но песнь его смолою мирры крепла,
Но путь его над бездной шел веками,
Но Феникс, умирающий в огне,
Его учил – как воскресать из пепла⁵²³.

Несомненно, Меркурьева использовала именно васнецовские дефиниции птиц-дев, но и она, как кажется, один раз запуталась в васнецовской орнитологии, «поместив» «сладостную Сирина» в пейзаж с картины «Гамаюн – птица вещая». Ведь именно птица Гамаюн посажена Васнецовым на торчащую из воды ветку, и только она, а не разместившаяся на лесном дереве птица Сирин, может отразиться в зеркале водной поверхности. Блок назвал ее возвышенно-романтически: «гладями бесконечных вод». Автор подписи в «Альбоме революционной сатиры 1905–1906 гг.» скептически-иронически – болотом (и действительно, вода на картине Васнецова не проточная, а стоячая). Меркурьева подобрала наиболее близкое к изображенному на картине пейзажу слово – затон, подразумевающее и то, что вода стоячая, и то, что она прозрачная, и то, что гладкая водная поверхность простирается до горизонта.

В заключение нельзя не упомянуть о сказочной орнитологии Николая Клюева, демонстративно и даже эпатажно ориентирующегося на славянскую мифологию, ее воспроизводящего и во многом сочиняющего. Влияние старообрядческих настенных листов на образы Сирина и Алконоста в поэзии Клюева тщательно прослежено в работе О. В. Пашко⁵²⁴. Из нее со всей очевидностью следует, что Клюев остался совершенно чужд произведенной Васнецовым и Блоком модернизации этих образов. Какого-либо противопоставления райской птицы Сирина и райской птицы Алконоста у Клюева просто нет. Но вот образ птицы Гамаюн, как кажется, некоторого васнецовско-блоковского влияния не избежал. Гамаюн у Клюева – тоже райская птица (например, в цикле «Спас»⁵²⁵), но песнь ее отнюдь не радостная, не райская, а горестная. Плачем и рыданием Гамаюн откликается на разрушение старорусского идеального мира, превращаясь в птицу печали:

Не размыкать сейсмографу русских кручин,
Гамаюнов – рыдающих птиц красоты⁵²⁶.

Или:

Оттого стихи мои как тучи
С отдаленным громом теплых струн.
Так во сне рыдает Гамаюн,
Что забытый туром бард могучий⁵²⁷.

Или:

⁵²³ Меркурьева В. А. Тщета: Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, прим. В. А. Резвого. М.: Водолей Publishers, 2007. С. 206.

⁵²⁴ Пашко О. В. Сирин и Алконост в поэзии Николая Клюева: К вопросу о влиянии на нее старообрядческих настенных листов // Православие и культура. Киев, 2002. № 1/2. С. 99–109; см. также: http://www.philologos.narod.ru/myth/sirin_klujev.htm.

⁵²⁵ Ср. в третьем стихотворении цикла («Я родился в вертепе...»; 1916–1918): «Где ты, гость светлолицый, / Крестный мой – Гамаюн?» (Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста, прим. В. П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. С. 345).

⁵²⁶ «На заводских задворках, где угольный ад...» (1921) (Там же. С. 485).

⁵²⁷ «Чтоб пахнуло розой от страниц...» (1932–1933) (Клюев Н. А. Сердце Единорога. С. 594).

Но цветы, как время, облетели.
Пляшет сталь и рыкает чугун.
И на дымно закоптелой ели
Оглушенный плачет Гамаюн⁵²⁸.

«Песней Гамаюна» Клюев планировал открыть цикл «Разруха», обнаруженный В. А. Шенталинским в следственном деле поэта 1934 года⁵²⁹. В нем Гамаюн становится еще и птицей вещей, оплакивающей и предрекающей гибель «родной земли»:

Песня Гамаюна

К нам вести горькие пришли,
Что зыбь Арала в мертвой тине,
Что редки аисты на Украине,
Моздокские не звонки ковыли,
И в светлой Саровской пустыне
Скрипят подземные рули!

К нам тучи вести занесли,
Что Волга синяя мелеет,
И жгут по Керженцу злодеи
Зеленохвойные кремли,
Что нивы суздальские, тлея,
Родят лишайник да комли!

Нас окликают журавли
Прилетной тягою в последки.
И сгибли зябликов наседки
От колтуна и жадной тли,
Лишь сыроежкам многолетки
Хрипят косматые шмели!

К нам вести горькие пришли
Что больше нет родной земли,
Что зыбь Арала в мертвой тине,
Замолк Грицько на Украине,
И Север – лебедь ледяной —
И стен бездомною волной,
Оповещающая корабли,
Что больше нет родной земли!⁵³⁰

⁵²⁸ «Плач дитяти через поле и реку...» (1916–1918) (Там же. С. 340).

⁵²⁹ Шенталинский В. А. Гамаюн – птица вещая // Огонек. 1989. № 43. С. 10; также в кн.: Шенталинский В. А. Рабы свободы: документальные повести. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Это стихотворение вошло в «Песнь о великой матери», но «потеряло» свое заглавие: его поет «птица рощ цесарских» (Клюев Н. А. Сердце Единорога. С. 764).

⁵³⁰ Цит. по: Клюев Н. Песнослов. Стихотворения и поэмы / Сост., вступит. статья, коммент. С. И. Субботина и И. А. Костина. Петрозаводск: Карелия, 1990. С. 225.

По силе и масштабности апокалиптического пророчества клюевский Гамаюн вполне сопоставим с Гамаюном Блока, вещающего и «казней ряд кровавых, / И трус, и голод, и пожар, / Злодеев силу, гибель правых...».

3. ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА «СИРИН» К ИЗДАТЕЛЬСТВУ «АЛКОНОСТ»

Райская птица Алконост во всех смыслах прекрасно подходила для названия нового издательства. Во-первых, благодаря легенде о ее сладкоголосом пении: «<...> кто во близости ее будет, той все в мире сем забудет, тогда ум от него отходит, и душа его из тела исходит...»⁵³¹ Сладкоголосое пение воспринималось как метафора поэтического творчества, что прекрасно рифмовалось с желанием Алянского издавать книги известных поэтов. Во-вторых, Алконост часто изображался держащим в руке свиток с начертанным на нем изречением. Получалось, что Алконост имеет непосредственное отношение еще и к слову написанному, напечатанному⁵³². Следует также учитывать, что «издательский портфель» Алянского на момент выбора состоял лишь из одной книги: поэмы Блока «Соловьиный сад». А блоковский образ «соловьиного сада» и являлся аналогом того Рая, вблизи которого, как следует из лубочных надписей, птица Алконост пребывает. Таким образом, с точки зрения ориентации на Блока лубочный Алконост также был более чем уместен.

И все же наличие многочисленных лубочных изображений Алконоста не дает ответа на основной вопрос: почему Алянский стал искать название для своего предприятия именно в мире народных картинок и почему в итоге он остановил выбор именно на райской птице Алконост.

Думается, что основной причиной появления райской птицы Алконост в названии издательства стала отнюдь не любовь Алянского к орнитологии или народной культуре, а сложившаяся к 1918 году сложная ситуация на литературно-издательском рынке. И важнейшим фактором, побудившим Алянского обратиться к образу, навеянному лубком, оказалось закрытие в 1915 году петербургского издательства «Сирин», традиции которого, как мы попытаемся показать, «Алконост» собирался продолжить.

Ведь Сирин – тоже райская птица-дева, чарующая людей райским пением. Она еще чаще, чем Алконост, изображалась на лубочных картинках и почтовых открытках. Причем четко закрепленных иконографических различий между обеими лубочными райскими птицами-девами не было, так что при отсутствии подписи на картинке определить, какая из райских птиц на ней изображена, весьма затруднительно.

Можно сказать, что Сирин и Алконост традиционно выступают как близнецы-братья, или, точнее, как близнецы-сестры. На этом неразличении, видимо, и сыграл Алянский, сигнализируя названием нового издательства о продолжении им дела издательства «Сирин». Это, во-первых, отражало реальные намерения Алянского, а, во-вторых, было умно и дальновидно с точки зрения привлечения авторов, в недавнем прошлом печатавшихся в «Сирине» или «Сирину» симпатизировавших.

В этом плане показательна реакция А. М. Ремизова, тесно сотрудничавшего и с «Сиринном», и с «Алконостом». По случаю организации издательства М. И. Терещенко он завел в 1912 году специальную тетрадь (так называемую «сириновскую» тетрадь), в которой рассказывал, как придумывалось название, как заключались договоры на собрания сочинений и пр. В качестве преамбулы к собственно дневниковым записям Ремизов в свойственной ему декора-

⁵³¹ Ровинский Д. А. Русские народные картинки... С. 486.

⁵³² Ср. у Н. А. Клюева: «Золотые деревья / Свесят гроздьями созвучья, / Алконостами слова / Порассядутся на сучья. / Будет птичица-душа / Корм блюсти, стожары пуха, / И виссонами шурша, / Стих войдет в Чертоги Духа» («Миллионам ярых ртов»); «У Алконоста перья – строчки, / Пушкинки – звездные слова...» («Меня Распутиным назвали...»). См.: Паишко О. В. Сирин и Алконост в поэзии Николая Клюева: К вопросу о влиянии на нее старообрядческих настенных листов // Православие и культура. Киев, 2002. № 1/2. С. 99–109.

тивной манере сделал выписки о Сирине из известных источников, в том числе из так называемого «Русского хронографа» 1512 года и из «Русских народных картинок» Д. А. Ровинского:

Птица райская Сирин, глас ея в пении зело силен; на востоце в раю пребывает, непрестанно пение красно воспеваает; праведным будущую радость возвещает, – которую Бог святым своим обещает.

Временем вылетает и на землю к нам, сладкопесниво поет, якоже и там всяк человек во плоти живя, не может слышати песни ея; аще и услышит – то себе забывает и, слушая пение, так умирает⁵³³.

В 1919 году в рукописном альбоме, заведенном Алянским в связи с юбилеем «Алконоста», Ремизов выступил в аналогичном жанре – сделал записи, всесторонне поясняющие и обыгрывающие смысл названия издательства. И примечательно, что в одной из них⁵³⁴ он обратился к тем же источникам, что и в «сириновской тетради»:

<...> Птица райская алконост близь рая пребывает, некогда и на Эфрате реце бывает. Егда же в пении глас испущает, тогда и сама себя не ощущает. А кто во близости ея будет, тот все в мире сем забудет. Тогда ум от него отходит и душа его из тела исходит. Таковыми песнями святых утешает и будущую им радость возвещает <...>⁵³⁵.

Получилось почти одно и то же: и Сирин – райская птица, и Алконост – райская птица... Можно, обыгрывая известные строки Маяковского, сформулировать изначальную мысль Алянского следующим образом: говорю «Алконост» – подразумеваю «Сирин».

Основанное в 1912 году крупным промышленником и чиновником особых поручений при директоре императорских театров Михаилом Терещенко и двумя его сестрами (Пелагеей и Елизаветой), издательство «Сирин» также сделало ставку на символистов и выступило с показательной «объединительной» акцией, собрав в альманахах «Сирин» (1913–1914) произведения крупнейших представителей этого литературного направления: Андрея Белого (роман «Петербург»), Александра Блока (драма «Роза и Крест»), а также А. М. Ремизова, Федора Сологуба, Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова, Зинаиды Гиппиус. Кроме того, «Сирин» заявил о себе на издательском рынке программой выпуска многотомных «репрезентативных» собраний сочинений, дающих авторам как материальное благополучие (гонорары были щедры), так и статус классиков. Планировались 20-томное собрание сочинений Федора Сологуба, 25-томное – Валерия Брюсова, обсуждался вопрос о тридцатитомнике Андрея Белого, а также о собрании его стихотворений⁵³⁶. «Терещенко собирался, разумеется, издать и собрание сочинений Блока, но тут вышла неудача: издательство „Сирин“ прекратило свою деятельность по случаю войны, и сочинения Блока остались под спудом»⁵³⁷.

⁵³³ «Сирин» – дневниковая тетрадь А. Ремизова / Вступит. статья, публ. и прим. А. В. Лаврова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Aleksej Remizov: studi e materiali inediti. СПб.: ИРЛИ РАН; Салерно: Universita degli studi di Salerno (Collana di Europa orientalis, t. 4), 2003. С. 233–234.

⁵³⁴ Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока. КП-1540. Л. 22.

⁵³⁵ Ср.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки... С. 495–496.

⁵³⁶ См. статью-послесловие А. В. Лаврова «„Собрание стихотворений“ – книга из архива Андрея Белого» к изданию в серии «Литературные памятники»: Андрей Белый. Собрание стихотворений. 1914 / Изд. подгот. А. В. Лавров. М.: Наука, 1997. С. 313–345; вошла в кн.: Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 70–88 (см.: с. 70–71).

⁵³⁷ Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк // Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке / Сост. В. П. Енишерлов, С. С. Лесневский; вступит. статья С. С. Лесневского, послесл. А. В. Лаврова, прим. Н. А. Богомолова. М.: Правда, 1990. С. 137.

К огромному огорчению сгруппировавшихся вокруг «Сирина» литераторов, в 1915 году Терещенко вынужден был издательство закрыть, предпочтя вложить деньги в военную промышленность, организацию сети госпиталей и прочие мероприятия, более актуальные во время мировой войны, нежели пропаганда русского символизма. Собрания сочинений Брюсова и Сологуба оказались незавершенными, «Собрание стихотворений» Блока было «начато набором и приостановлено (сохранились корректурные листы), „Собрание стихотворений“ Андрея Белого осталось в виде издательского макета»⁵³⁸.

Следует отметить, что Блок и Терещенко испытывали друг к другу чувства взаимной симпатии и уважения. В основе их дружбы лежала вера поэта в успех издательского предприятия, начатого Терещенко. И – не просто вера: Блок стоял у самых истоков деятельности «Сирина» (главным редактором издательства был Иванов-Разумник) и принимал в его работе активнейшее участие (например, всемерно содействовал публикации романа «Петербург» и установлению личных отношений Терещенко с Андреем Белым).

Издательство помещалось на Пушкинской. Каждую субботу в редакции собирались ближайшие сотрудники альманахов, выходявших по мере накопления материала. Ал. Ал. не пропускал почти ни одного собрания. <...>. Отношения с Терещенко становились все задушевнее. Ал. Ал. познакомился с матерью и сестрами Мих. Ив. еще прошлую зиму и теперь продолжал бывать в его доме на Английской набережной. <...>. При выборе того, что печаталось как в альманахе, так и в отдельных изданиях, он руководствовался советами Ал. Ал., —

вспоминала М. А. Бекетова⁵³⁹.

Нетрудно заметить, что издательская программа «Алконоста», состоявшая, прежде всего, в стремлении объединить писателей символистского лагеря, напрямую наследовала программе «Сирина». В значительной степени пересекался и круг авторов обоих издательств. Похожей была роль Блока при Терещенко и при Алянском: роль авторитетного советчика, духовного наставника и старшего товарища. Даже организационная деятельность Блока в «Сирине» и в «Алконосте» строилась по сходной схеме: первым делом Блок сводил издателей с плодовитым и легко втягивающимся в издательские проекты Андреем Белым.

Впрочем, очевидны и серьезные отличия. Например, то, что Терещенко был богат, а Алянский беден, но для голодающих писателей благом были и те гонорары, на которые они могли рассчитывать у Алянского⁵⁴⁰. Или – то, что Алянский, в отличие от Терещенко, не объявлял громогласно о планах по изданию масштабных собраний сочинений символистов. Последнее, конечно, очень существенно, но, на наш взгляд, объясняется условиями революционной России: нестабильность, дефицит бумаги, цензура и пр. Однако не объявлял – не значит, что не задумывал, что не планировал. Ведь на деле он выпустил шесть книг Андрея Белого (задумывалось больше), более двадцати книг Блока... Фактически это и были собрания их сочинений, правда, без серийного оформления и без сквозной нумерации.

Конечно, ориентацию Алянского на Блока и на Белого можно списать на его вкусовые пристрастия. Но дело, как кажется, только этим не исчерпывается. Не может не обратить на себя внимания тот факт, что «Алконост» начал массированно издавать именно тех двух

⁵³⁸ Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 75.

⁵³⁹ Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. С. 125.

⁵⁴⁰ См. запись за 9 ноября 1918 г. в дневнике Г. Ф. Кнорре: «Все они ухватились за возможный удачный поворот в Мулиных делах. Выхлопываемый им увеличенный гонорар всем им шкочет. Впечатление все же такое, что Муля хлопочет, бьется, а они ждут только момента, когда его можно будет, наконец, побольше высосать. Муленька хорохорится, но, как всегда, хлопочет о других больше, чем о себе» (Кнорре Г. Ф. Дневные заметки. 1918 год. М.: Наука, 2010. С. 45). Муля – уменьшительное от имени Самуил.

авторов, собрания сочинений (или стихотворений) которых собирался, но не успел выпустить закрывшийся «Сирин» – то есть Белого и Блока.

Вряд ли это могло быть чистой случайностью. О том, что Алянский изначально мыслил многотомными собраниями сочинений, косвенно свидетельствует описанный им в воспоминаниях первый разговор с Белым. Издатель (как и в случае с блоковским «Соловьиным садом») попросил дать для выпуска отдельной книгой уже опубликованный ранее материал: «<...> хотелось бы напечатать опубликованную в газете вашу поэму. Она не большая, и я думаю, что мы сумеем ее скоро напечатать»⁵⁴¹. В изданной в «Детской литературе» в 1969 году книге Алянский не указал, что название этой поэмы – «Христос воскрес»⁵⁴². Однако этим минимумом будущий издатель не ограничился. Выслушав рассказ писателя о жизни в Дорнахе, Алянский сразу же предложил ему долгосрочный проект: «<...> когда вы напишете об этом книгу, ее нужно издать в „Алконосте“, и обо всех кризисах нужно написать книгу или ряд книг для „Алконоста“»⁵⁴³.

Как отмечено Дж. Малмстадом, пересказанный в мемуарах разговор имел место не после выпуска «Соловьиного сада» Блока, как утверждал Алянский, а гораздо раньше⁵⁴⁴.

Из записных книжек Блока следует, что его знакомство с Алянским состоялось 19 июня 1918 года («Приходил Алянский – книгопродавец, – много говорил о моих книгах (библиотеке)»⁵⁴⁵). Во время последующих двух встреч – 2 июля («Алянский. „Соловьиный сад“») и 7 июля («Алянский (по поводу „Соловьиного сада“)»⁵⁴⁶) – были, видимо, приняты решения об организации издательства и о выпуске «Соловьиного сада»; тогда же состоялась передача Алянскому газетных вырезок с текстом поэмы. Корректурa поступила к Блоку 11 июля⁵⁴⁷, а 19 июля он получил готовую книгу («Алянский (принес 50 экземпляров „Соловьиного сада“)»⁵⁴⁸). Письмо же Алянского Белому, в котором он ссылается на уже достигнутые ранее в ходе «личных переговоров» результаты, датировано 6 июля 1918 года⁵⁴⁹. В нем будущий издатель ссылается на уже достигнутые ранее в ходе «личных переговоров» результаты и даже напоминает, что обращается к Белому «вторично». В записи за июль 1918 года Белый отметил: «В этом месяце встреча с Алянским. Начало сближения с К<нигоиздательст>вом „Алконост“» (РД

⁵⁴¹ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. С. 52.

⁵⁴² Поэма (под заголовком «Христос Воскресе») была впервые напечатана в газете «Знамя труда» (1918. 12 мая) и вскоре – под названием «Христос Воскрес» в журнале «Наш путь» (1918. № 2. С. 101–118).

⁵⁴³ Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. С. 52.

⁵⁴⁴ Аргументы см. в прим. Дж. Малмстада к письму С. М. Алянского Белому от 6 июля 1918 г. (*Андрей Белый и С. М. Алянский: Переписка*. С. 70).

⁵⁴⁵ Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920 / Сост., подгот. текста и прим. В. Н. Орлова. М.: Художественная литература, 1965. С. 413.

⁵⁴⁶ Там же. С. 415.

⁵⁴⁷ «Алянский у меня (корректурa „Соловьиного сада“»). Там же. С. 416.

⁵⁴⁸ Там же. С. 417.

⁵⁴⁹ *Андрей Белый и С. М. Алянский: Переписка*. С. 69–70.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.