
СЕРИЯ



**«ВЕЧНЫЕ»
СЮЖЕТЫ
И ОБРАЗЫ**



**«ВЕЧНЫЕ»
СЮЖЕТЫ
И ОБРАЗЫ
в литературе
и искусстве
русского
модернизма**



МОСКВА «ИНДРИК» 2015

УДК 821.161.1.09
ББК 85.1
В 39

Издание осуществлено
за счет гранта Российского научного фонда (РНФ),
проект № 14-18-02709

Редакционная коллегия серии
«“Вечные” сюжеты и образы»:
А.Г. Гачева, Е.В. Глухова, В.В. Полонский,
А.Л. Топорков (председатель)

Ответственный редактор выпуска:
член-корреспондент РАН А.Л. Топорков

Члены редколлегии:
О.С. Давыдова, Д.М. Магомедова, М.В. Скороходов

Рецензенты:
М.А. Ариас-Вихиль, А.Б. Ипполитова

**«Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве
русского модернизма** / Отв. ред. член-корр. РАН
А.Л. Топорков. — М.: «Индрик», 2015. — 416 с., илл.
(Серия «“Вечные” сюжеты и образы». Вып. 1.)

ISBN 978-5-91674-355-5

В основу издания положены доклады, которые были заслушаны на международной конференции «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (Москва, ИМЛИ РАН, 27–28 апреля 2015 г.). В статьях обсуждаются судьбы «вечных» сюжетов в период, ограниченный в основном 1895 и 1935 гг. Образы Одиссея, Сафо, Венеры, Саломеи, Тристана и Изольды, Крысолова из Гаммельна и др. подверглись тотальному переосмыслению в творчестве русских модернистов и сыграли неожиданными смыслами.

Книга предназначена для филологов, искусствоведов, историков культуры и всех, кто интересуется русской культурой Серебряного века.

© Текст, коллектив авторов, 2015
© Оформление, Издательство «Индрик», 2015



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	9

АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Р. Мних. Одиссей в эпоху модернизма: концептуализация и символика образа	12

Ю.Б. Орлицкий. Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе Серебряного века	32

Д. Шимоник. Образ лабиринта в романе Ивана Рукавишникова «Проклятый род»	54

Д.М. Синичкина. Обращение к античности в творчестве Николая Клюева	66

ТРАНСФОРМАЦИИ «ВЕЧНЫХ» ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ

В.В. Полонский. «Вечные образы» Данте в русской культуре конца XIX — первой половины XX века: между Д.С. Мережковским и А.К. Дживелеговым	84





А.В. Ведель. Легенда о Тристане и Изольде
в русской поэзии первой трети XX века 106

Н.И. Шром. Крысолов из Гамельна:
славянская версия «вечного» сюжета 126

Е.В. Глухова. Мифология «Солнечного града»
в работах Андрея Белого
послереволюционного периода 146

А.Л. Топорков. Повесть А.М. Ремизова
«О безумии Иродиадином»,
пьеса Оскара Уайльда «Саломея»
и «Песнь песней» царя Соломона 170

А.Г. Гачева. Образ Китовраса в культуре
Древней Руси и его трансформации
в эпоху русского модернизма 192

Е.К. Созина. «Вечные» образы в творческой
интерпретации «зырянского Фауста»
Каллистрата Жакова 220

О.А. Богданова. Мотив «отрицания земли»
в критике и прозе русских символистов 238

«Вечные» образы в искусстве

О.С. Давыдова. Мнимая вечность:
художники-символисты в поисках
земного рая 258





Е.И. Водонос. К.С. Петров-Водкин:
от образа матери к образу Мадонны и обратно... 284

И.М. Сахно. Иконография Венеры в поэзии
и живописи русского авангарда 1910–1925 гг. 298

И.В. Обухова-Зелинская. Персонажи
commedia dell'arte в культуре русского
модернизма (живопись — театр — периодика) 314

М.Л. Спивак. Сирий, Алконост, Гамаюн:
между В.М. Васнецовым и А.А. Блоком 330

Е.В. Наседкина. «Одержимый или пророк»:
трансформация образов Арлекина, безумца,
Христа и шута в творчестве и прижизненной
иконографии Андрея Белого 356

Н.В. Злыднева. Мифология света
и электричества в живописи 1920-х годов 372

Список иллюстраций 389

Список сокращений 396

Сведения об авторах 397

About the authors 401

Именной указатель 405

Указатель литературных
и мифологических персонажей 413





ВВЕДЕНИЕ

Под «вечными» (или «мировыми») понимаются такие сюжеты и образы, которые встречаются в литературе и искусстве разных народов и эпох и составляют общий фонд мировой цивилизации. Наиболее простой способ описания таких сюжетов заключается в присвоении им собственных имен, например: Адам и Ева, Авель и Каин, Иуда, Агасфер, Прометей, Тесей и Ариадна, Нарцисс, Одиссей, Пенелопа, Беатриче, Гамлет, Офелия, Ромео и Джульетта, Фауст, Дон Жуан, Евгений Онегин и др.

Собственное имя в таком контексте понимается как свернутый сюжет, а сюжет — как развернутое имя. Такие имена могут сохраняться в памяти культуры на протяжении длительного времени, а в определенных исторических ситуациях актуализируются, наполняются новым содержанием и оказываются востребованными искусством и общественным сознанием.

Следует подчеркнуть, что нами не ставятся задачи реконструкции архетипов в духе К.Г. Юнга или мифологических источников литературных сюжетов в духе «новой литературной критики». Признавая значимость проблемы неомифологизма, мы все же направляем основное внимание не на сами мифологические образы, а на то, как писатели и художники эпохи модернизма «работали» с ними.

В основу издания положены доклады, которые были заслушаны на международной конференции «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (Москва, ИМЛИ РАН, 27–28 апреля 2015 г.).





АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Р. Мних

Ю.Б. Орлицкий

Д. Шимоник

Д.М. Синичкина





Р. Мних (Седльце, Польша)

ОДИССЕЙ
В ЭПОХУ МОДЕРНИЗМА:
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ
И СИМВОЛИКА ОБРАЗА

Когда бы грек увидел наши игры...

Осип Мандельштам,
«Я не увижу знаменитой “Федры”...»





Образ Одиссея в истории европейской культуры, с одной стороны, функционирует в общем арсенале античной мифологии: к нему обращались в разное время поэты, писатели, философы, всякий раз отвечая по-своему на запросы эпохи и актуализируя античное наследие. С другой стороны, этот же образ стоит как-то особняком от общего мифологического массива сюжетов и мотивов, что, очевидно, связано с подчеркнутой «заземленностью» Одиссея и его полной погруженностью в разноплановые аспекты судьбы собственно человека, а не героя или тем более бога: детство, семья, война, разлука с сыном и женой, путешествия, возвращение домой. В этом смысле Одиссей по-настоящему человечен, как ни один из героев античности. Исследователи всегда подчеркивали тот факт, что среди героев и персонажей античности именно Одиссей представляет и воплощает наиболее многогранную личность, психологически мотивированную: он хитер и храбр, он одновременно муж и любовник, он отец Телемака и сын Лаэрта (что позволяет говорить о полярности в этом образе проблемы отцов и детей), он бывает справедлив и несправедлив и т. д.

Перечисленные аспекты характера Одиссея, очевидно, стали причиной особой судьбы этого образа не только в русской и европейской литературе, но и в других видах искусства (живописи, музыке) и даже в философии (см.: Lobsien 2008). В русле этих мыслей понятным становится также и постоянный интерес теоретиков литературы как к «Одиссее» Гомера, так и к центральному персонажу этого произведения. Если говорить теперь конкретно о русской и европейской литературе, то следует подчеркнуть тот факт, что именно эпоха модернизма отличается каким-то особым интересом к образу Одиссея и чрезвычайно богатой трансформацией идейно-символических аспектов характера этого вечного персонажа.



Достаточно вспомнить только самые значимые случаи обращения к образу Одиссея, чтобы убедиться в идейном и символическом богатстве и разноплановости трактовки этого персонажа в эпоху модернизма. Произведения на тему «Одиссеи» пишут европейские и русские поэты этого времени (Валерий Брюсов, Максимилиан Волошин, Николай Гумилев, Иван Бунин, Константинос Кавафис), драматурги (Герхардт Гауптман «Лук Одиссея», Станислав Выспанский «Возвращение Одиссея», Ярослав Врхлицкий «Смерть Одиссея»), прозаики (не только знаменитый «Улисс» Д. Джойса, но и менее известные, как, например, философская миниатюра Ф. Кафки «Молчание сирен»). Первый сборник стихотворений Иннокентия Анненского «Тихие песни» (1904) выходит под всевдонимом «Ник. Т-о», и этот псевдоним тоже семантически соотносим с именем Одиссея. Польский композитор Кароль Шимановский в 1915 г. создает музыкальный триптих «Метопы», отражающий три этапа возвращения Одиссея на Итаку (остров сирен, остров Калипсо и остров феаков). На мотивы «Одиссеи» европейские художники пишут картины. Вспомним хотя бы ярчайшие примеры: картину «Одиссей и Навзикая» (1910) Валентина Серова и полотно швейцарского художника Арнольда Беклина «Одиссей и Калипсо» (1983) (цвет. вклейка, илл. 1–2). Творчество А. Беклина интересно для нас еще и тем, что этот художник был необычайно популярен среди русских модернистов. Его полотна знал и очень ценил В. Брюсов, имя А. Беклина встречается в переписке В. Брюсова с Андреем Белым и Вяч. Ивановым. Александра Чеботаревская в 1903 г. напечатала в журнале «Русская мысль» (№ 5) специальную статью, посвященную художнику («Беклин и его искусство»). Если Одиссей на картине В. Серова, по мнению исследователей, отражает состояние «усталости европейской культуры XX века», «не способной достичь вечного античного идеала» (так представлена картина на сайте Третьяковской галереи), то полотно А. Беклина «Одиссей и Калипсо» интересно тем, что изображенный на нем Одиссей парадоксально напоминает Одиссея из стихотворения В. Брюсова «Одиссей у Калипсо»:

Но в час зари, чуть стоят чары мрака,
Я восхожу на кручь прибрежных скал
Смотреть в туман, где спит моя Итака,
Внимать, как ропщет в даль бегущий вал.
(Брюсов 1974, с. 76)

Нужно также отметить, что начавшийся в эпоху модернизма интерес к этому вечному образу длится по сегодняшний день: Одиссей неизменно присутствует в постмодернистских литературных текстах, театре, кино. Вспомним последние голливудские постановки поэм Гомера, повесть Ежи Анджеевского «Никто», роман Бернара Вербера «Последний секрет» или роман Бернхарда Шлинка «Чтец» (“Lektor”). Последний из названных текстов, роман Б. Шлинка, особо значим в нашем случае: поэма Гомера «Одиссея» упомянута несколько раз в сюжетной структуре этого произведения, а размышления автора об Одиссее представляют философские обобщения на тему сути античности как типа культуры: «Это вовсе не история возвращения домой. Греки, знавшие, что в одну и ту же реку нельзя войти дважды, не могли верить в возвращение. Одиссей возвращается не для того, чтобы остаться, но лишь для того, чтобы отправиться в новое странствие. “Одиссея” — это история странствий, одновременно имеющих цель и бесцельных, успешных и безуспешных. Чем же она отличается от истории права?» (Шлинка 2009, с. 168).

Философское осмысление фигуры модернистского Одиссея мы находим у В. Бенямина, который определяет текст об Одиссее как сказку для диалектиков. А Лион Фейхтвангер в свое время на примере истории Одиссея размышлял о смысле и трагедии европейской культуры — «Одиссей и свиньи, или О неудобстве цивилизации» (“Odysseus und Schweine oder Das Unbehagen an der Kultur”, 1948). Причем к персонажу Гомера продолжали обращаться и философы второй половины XX века, осмысляя сущность истории или отдельной человеческой судьбы. Так, Мераб Мамардашвили, рассматривая историко-философскую концепцию Карла Ясперса, соединял

судьбу Одиссея с сентенциями Гамлета: «Это как бы наиболее напряженные моменты блужданий, приключений человеческого духа, связь которых существует лишь в памяти экзистенциалистского Одиссея, несущего историю в себе как внутреннее достояние собственного сознания. Все другие значимые связи распались — ведь последовательность приключений Одиссея во времени неважна, он вспоминает и воспроизводит их в соответствии с тем, как отложились в нем самом “уроки жизни”, “жизненные опыты”, или, если воспользоваться собственной историко-философской терминологией экзистенциализма, “опыты бытия в осуществлении мысли”» (Мамардашвили 1992, с. 234; курсив в цитате мой. — Р. М.). Наконец, проблема узнавания личности в парадигме «свой — чужой», так ярко представленная в «Одиссее», стала предметом специальных размышлений Поля Рикера в его венских лекциях (Ricoeur 2004).

Статья ограничивается эпохой модернизма, и я хотел бы обратить внимание прежде всего на то, каким образом в текстах этого времени (конца XIX — начала XX в.) происходит концептуализация образа Одиссея, как она связана с культурным сознанием эпохи и взаимодействует с другими мировыми образами и мотивами. Под концептуализацией мы будем понимать символическое воплощение определенных идей в художественном образе. Само понятие *концепта* будем употреблять в смысле более широком, нежели обычно: не ментально-когнитивная единица (поскольку в нашей ситуации она будет граничить с понятиями символа, архетипа, мотива), а идейное содержание архетипических художественных моделей, отражающее культурное сознание эпохи. В русле такого подхода мы можем сказать, что отличие концепта от мотива в том, что разные мотивы могут концептуализироваться в одном символическом ключе.

Если мы теперь зададимся вопросом о том, в каком направлении происходит концептуализация смыслов, связанных с образом Одиссея в европейском модернизме, то на примере практически всех видов искусства (музыка, живописи, слова) можем констатировать полярное

смысловое разнообразие художественной символики. Ограничиваясь материалом, который связан со славянскими культурами, можно назвать несколько важных художественных смыслов: идея возвращения домой как поиск собственной смерти и одновременно смысла жизни (два классических произведения, представляющие эту идею, — это трагедии польского автора Станислава Выспянского «Возвращение Одиссея» (1907) и чешского писателя и поэта Ярослава Врхлитского «Смерть Одиссея», 1882), дантовская идея жизни как путешествия (образ Одиссея в текстах украинских модернистов — Максима Рыльского, Юрия Клена, Петра Карманского), разнообразные мотивы экзотических путешествий и любовных приключений с необычными женщинами и т. д.

Обобщая семантику, связанную с концептуализацией образа Одиссея, следует отметить, что этот образ соединяет два магистральных мотива: мотив путешествия (разнообразных приключений) и мотив возвращения домой. Первый мотив имеет сугубо античные корни, в то время как второй в послеантичную эпоху актуализировался христианской (новозаветной) идеологией. Я имею в виду знаменитый эпизод, рассказанный в Евангелиях, об изгнании бесов из человека, превращении их в свиней и словах Иисуса, сказанных в этой ситуации исцеленному: «Возвращайся в дом свой!» (Мтф. 9–6, Мк. 5–19, Лк. 8–27). Возможно, здесь накладывается и ветхозаветная проекция отмечаемого мотива — я имею в виду исход иудеев из плена египетского домой, в землю обетованную. С Одиссеем связан также концепт отцов и детей (Одиссей и Телемак), причем возвращение именно отца (а не сына) домой позволяет рассматривать Одиссея как парадигматический (но амбивалентный) случай библейского возвращения домой, когда сын после долгих скитаний приходит к отцу. Исследователи также отмечают, что путь Одиссея — это «путь по лабиринту» и сама структура сюжета об Одиссее «организована по принципу лабиринта» (Цивьян 1999, с. 143–166).

В контексте наших размышлений необходимо подчеркнуть, что от внимания исследователей часто ускользает тот факт, что уже сама античность имела по

крайней мере три варианта этого образа: 1) Одиссей как персонаж «Илиады», 2) Одиссей как персонаж «Одиссеи» и, наконец, 3) Одиссей как обобщенный фольклорно-мифологический персонаж. Каждый из этих образов имеет свои особенности на уровне характера героя и мифологических сюжетов и историй. Поэтому если мы, опираясь на слова Михаила Бахтина, определим приключения Одиссея в поэме «Одиссея» как феномен «события человеческой жизни» (Бахтин 2012, с. 280), то по отношению к Одиссею в «Илиаде» нельзя сказать, что жизнь Одиссея состоялась. В «Илиаде» происходит много событий, и она не сводится к изображению смерти героев. Судьба Одиссея как античного героя в «Илиаде» только «зарождается». Третий из отмеченных нами вариантов образа Одиссея, фольклорно-мифологический, представляет некий синтез двух первых образов, и его особенность состоит в том, что он не привязан семантически к текстам поэм. Начиная с эпохи античности Одиссей как вечный образ фигурировал в разнообразных текстах, хотя нужно помнить, что в Средние века «Одиссея» Гомера не была известным произведением: Одиссея как античного героя знали по мифам. До сегодняшнего дня идут споры, знал ли Данте текст Гомера (скорее всего не знал): судьба его Одиссея (знаменитый эпизод в «Божественной комедии») кардинально отличается от гомеровой версии.

Возвращаясь теперь к образу Одиссея в русском модернизме, отметим, что чрезвычайно важным историческим фоном для художественной рефлексии в эту эпоху был перевод «Одиссеи» Василия Жуковского и статья Николая Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским» (письмо из «Выбранных мест из переписки с друзьями»). Именно Н. Гоголь — при всей дискуссионной тенденциозности его текста — переносит смысловой центр понимания «Одиссеи» в область христианской идеологии, подчеркивая, что «нужно было, наконец, сделаться глубже христианином, дабы приобрести тот прозирающий, углубленный взгляд на жизнь, которого никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни» (Гоголь 1986, с. 193).

В контексте русского модернизма можно определить три вектора концептуализации образа Одиссея. Во-первых, это «Божественная комедия» Данте, текст которой был архиважным для русских символистов, хотя в плане идейном они обращались к другим, нежели Одиссей, символам и мотивам итальянского автора. И если Одиссей, помещенный Данте в восьмой круг «Ада» (как наказание за обман троянцев в виде троянского коня), не находит непосредственного отклика в творчестве русских моддернистов, то присутствующая в эпизоде с Одиссеем символика двойничества, мотив противопоставления паломничества и путешествия, о котором писал Ю. Лотман, страсть к знаниям — все эти идейно-художественные аспекты становятся чрезвычайно важными для эстетики русского модернизма.

Во-вторых, это Одиссей одного из самых значимых мыслителей и писателей того времени, Константина Леонтьева, созданный в эпоху начала модернизма, в последней четверти XIX века (1873–1890), — я имею в виду неоконченный роман «Одиссей Полихрониадес» (отрывки романа печатались в журнале «Русский вестник», 1873, VI–VII; 1876, I–III; 1882, VIII). Произведение слишком сложное, чтобы говорить о нем конкретно, но самое важное для нас — это желание писателя представить «русского» Одиссея и его судьбу в контексте промысла Божьего («русского» относительно, так как герой романа является по происхождению греком). В центре романа К. Леонтьева — приключения Одиссея, любовные интриги, попытки самопортретирования и изображения духовных исканий русской интеллигенции в конце XIX в.

Наконец, в-третьих, образ Одиссея мы находим у самого видного философа русского модернизма (собственно философа русского символизма) Владимира Соловьева в его основном произведении «Оправдание добра» (первое издание 1897 года). В двенадцатой главе трактата, посвященной отвлеченному субъективизму в области морали, В. Соловьев, обращаясь к образу Одиссея, пишет о том, что абсолютное нравственное состояние должно быть личностью испытано внутренне, «прочув-

ственно и усвоено единичным лицом» (Соловьев 1990, с. 330). Оправдывая действия Одиссея по установлению порядка в собственном доме, В. Соловьев подчеркивает, что «со стороны личной, субъективной чувствительности Одиссей, очевидно, нисколько не уступал самому психически развитому и тонконервному человеку наших дней» (Соловьев 1990, с. 334). В нашем случае архиважным видится подмеченное В. Соловьевым (возможно и дискуссионное) соотношение личности Одиссея с «тонконервным и психически развитым» человеком русского модернизма: в этом соотношении представлено то соответствие античности и модернизма, которое отразится в стихотворении Н. Гумилева.

Понятно, что каждая эпоха в обращении к образу Одиссея пыталась выразить какие-то закономерности диалога с античностью. Хотелось бы, однако, обратить внимание не столько на закономерности обращения модернистов к образу Одиссея, сколько на исключения из правил, представленные в поэзии русского модернизма (по принципу — «чем случайней, тем вернее»). И даже больше того — эти исключения мы рассмотрим на примере только одного стихотворения Николая Гумилева — «Ахилл и Одиссей» (1907). Оно уже было предметом интерпретации в контексте влияния Гомера на творчество Н. Гумилева (Зорина 2015). В отличие от существующих комментариев мы обратим внимание на внутреннюю семантику и структуру текста, а также тот интерпретационный потенциал произведения, который при этом возникает. Особо важным для предложенного нами прочтения стихотворения Н. Гумилева будет тезис об уравниваемости мистического и земного элементов в поэзии акмеистов: «Тезис о “земной”, “антиметафизической” установке акмеизма получил широкое распространение и бытует до наших дней... Между тем сами акмеисты, как правило, не жертвовали потусторонним ради посюстороннего. Свою задачу они видели не в том, чтобы изгнать мистику из поэзии, а в том, чтобы уравновесить “мистическое” и “земное”, выправить крен в сторону метафизики, допущенный символистами» (Лекманов 2000, с. 55).

Вчитаемся в текст интересующего нас произведения Н. Гумилева, по структуре напоминающий скорее всего «диалог голосов из потустороннего мира» (Магомедова 2006, с. 14).

Ахилл и Одиссей

Одиссей

*Брат мой, я вижу глаза твои тусклые,
Вместо доспехов меха леопарда
С негой обвили могучие мускулы.
Чувствую запах не крови, а нарда.*

*Сладкими винами кубок твой полнится,
Тщетно вождя ожидают в отряде.
И завивает, как деве, невольница
Черных кудрей твоих длинные пряди.*

*Ты отдыхаешь под светлыми кущами.
Сердце безгневно и взор твой лилеен
В час, когда дебри покрыты бегущими,
Поле — телами убитых ахеян.*

*Каждое утро страдания новые...
Вот — я раскрыл пред тобою одежды —
Видишь, как кровь убегает багровая?
Это не кровь, это наши надежды.*

А х и л л

*Брось, Одиссей, эти стоны притворные.
Красная кровь вас с землей не разлучит.
А у меня она страшная, черная,
В сердце скопилась и давит и мучит.
(Гумилев 2015, курсив мой. — Р. М.)*

Если мы будем считать, что всякое стихотворение в конечном итоге пишется ради последней строфы, то в случае с текстом Н. Гумилева концептуализация художественного смысла произведения происходит в словах Ахилла. Сам Одиссей и его тирада в четыре строфы пред-

ставляют только фон для понимания итогового смысла произведения, тем более что стихотворение озаглавлено «Ахилл и Одиссей», а не наоборот, хотя начинается со слов Одиссея, речь которого в четыре раза по своему объему превышает речь Ахилла. Но мы можем также предложить и другое прочтение стихотворения, отражающее диалог двух равноправных идей, высказанных соответственно в речах Ахилла и Одиссея. В этом случае основная идея стихотворения будет представлена не в итоговой строфе (словах Ахилла), а в виде «неслиянного и нераздельного» единства двух высказываний. Но прежде чем мы рассмотрим возникающие при предлагаемых интерпретациях идейные смыслы произведения, мы должны специально подчеркнуть, что стихотворение Н. Гумилева не отражает событий «Илиады»: русский поэт намеренно сместил хронологию. У Гомера разговор между Одиссеем и Ахиллом происходил задолго до ранения Одиссея, не говоря уже о том, что темой «Илиады» является гнев Ахилла, а у Н. Гумилева представлен *безгневный* Ахилл, которого, к тому же, Одиссей называет *братом* (у Гомера Одиссей обращается к Ахиллу как к другу). А если учесть и тот факт, что текст произведения писался во время пребывания Н. Гумилева в Париже и его активной переписки с В. Брюсовым, то становится понятным собственно символистский горизонт ожидания для прочтения стихотворения «Ахилл и Одиссей».

Здесь достаточно привести цитату из письма Н. Гумилева Валерию Брюсову (24 марта 1907 г.): «Только вчера я получил Ваше большое и милое письмо, где Вы разбираете мои стихотворения. Тысячу раз благодарю Вас за него: благодаря ему мои горизонты начинают проясняться, и я начинаю понимать, что мне надо делать, чтобы стать поэтом. Вы, наверное, не можете представить, сколько пользы принесло оно мне. Я последнее время сильно отвлекался от поэзии заботами о выработке прозаического стиля, занятиями по оккультизму и размышлениями о нем. Но Ваше письмо пробудило меня. Я поверил, что если я *мыслю образами*, то эти образы имеют некую ценность. И теперь *все мои логические построения* опять начинают облекаться

в одежду форм, а доказательства превращаются в размеры и рифмы» (Гумилев 2015, курсив мой. — Р. М.).

В этом же контексте следует отметить, что и представленная в стихотворении Н. Гумилева форма диалога, скорее всего, позаимствована им тоже у В. Брюсова. В 1906 г. В. Брюсов издал посвященный Вячеславу Иванову сборник «STEPHANOS», где мы встречаем целый ряд аналогичных по текстовой диалогической форме стихотворений («Адам и Ева», «Орфей и Эвредика», «Два голоса»). В такой же форме диалога будут в русской поэзии создаваться и позже произведения, как, например, загадочное стихотворение Анны Ахматовой «Горят твои ладони» (1915, см. Ахматова 1990, с. 52). Но принципиальное отличие всех этих произведений от стихотворения Н. Гумилева состоит в том, что у Н. Гумилева представлены два мужских голоса, в то время как у предыдущих поэтов мы всегда имели дело со столкновением мужского и женского голосов в художественной целостности произведения. Такая ситуация позволяла соотносить один определенный голос с лирическим героем или лирическим Я, например, мужской голос — в случае В. Брюсова или женский — в случае Анны Ахматовой. Правда, в этом контексте нужно помнить и об определенной андрогинности, декларируемой акмеистами: Осип Мандельштам писал, что «лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога» (Мандельштам 1990, с. 138).

Соотнесение голосов Одиссея или Ахиллеса с лирическим героем Н. Гумилева весьма затруднительно, что позволяет нам рассмотреть все возможные варианты интерпретации. Если мы будем исходить из тезиса, что в любом тексте всегда воплощена определенная концепция человека, то в случае лирического произведения эта концепция соотносима с теми основными формами субъектной организации поэзии, которые исследователи определяют следующим образом: повествователь, герой ролевой лирики, лирическое «я» и лирический герой. С. Бройтман по этому поводу отмечал: «Если представить себе субъектную сферу лирического произведения

как некую целостность, двумя пределами которой являются авторский и геройный планы, то ближе к авторскому будет располагаться повествователь, ближе к геройному (почти совпадая с ним) — герой ролевой лирики, промежуточное положение займут лирическое “я” и лирический герой» (Теория литературы 2004, с. 343).

В свете сказанного обратимся теперь к трем возможным вариантам интерпретации художественного смысла стихотворения Н. Гумилева. Первое, на что мы обратим внимание, — это четкое противопоставление Одиссея и Ахилла на уровне противопоставления двух символических образов, которые отражают разные экзистенциальные полюса (см.: Мпiсh 2012): красной (багровой) крови и крови черной. Обращение к Ахиллу в начале стихотворения («Брат мой») провоцирует восприятие обоих героев как братьев по крови, но развитие лирического сюжета позволяет утверждать, что таковыми они не являются, ибо кровь у них разная (у Одиссея багровая, а у Ахилла — черная). Образ черной крови встречается в текстах Н. Гумилева этого периода еще один раз — в очень важном для понимания идеологии поэта стихотворении «Лесной пожар». Кстати, это то единственное стихотворение, которое цитировал И. Анненский в статье «О современном лиризме», анализируя творчество поэта и подчеркивая в художественном мире Н. Гумилева колебания между жизнью и миражами (Анненский 1979, с. 378):

Все страшней в ночи бессонной,
Все быстрее дикий бег,
И, огнями ослепленный,
Черной кровью обгагранный,
Первым гибнет человек.
(Гумилев 1988, с. 122)

Стихотворение «Ахилл и Одиссей» написано 15 августа 1907 г., а «Лесной пожар» — 21 апреля 1909 г. «Лесной пожар» отражает страшную судьбу человека, который волею случая оказывается в горящем лесу среди зверей (львов, обезьян, волков) и должен погибнуть первым. Это

обобщенный образ человека, который ослеплен огнями и обогрен черной кровью. Как видим, в таком оксюморонном определении человека («черной кровью обогренный») в этом стихотворении объединились оба эпитета — *черный* и *багровый*. То есть перед нами те два центральных определения, которые в стихотворении «Ахилл и Одиссей» разделяют главных героев: Одиссей *обогрен* кровью, а у Ахилла на сердце скопилась *черная* кровь. Если учесть, что текст «Лесного пожара» был написан все-таки позже текста «Ахилла и Одиссея», то можно прийти к выводу о том, что первоначально разъединенные человеческие сущности, воплощенные в цветовой символике красной (багровой) и черной крови, у Николая Гумилева постепенно слились в одну сущность, в один облик человека, «черной кровью обогренного». Таким образом, то, что было изначально разъединенным, объединилось. В этом случае мы можем говорить о такой концепции человека у Н. Гумилева, которая выражена соединением двух сущностей: жизни (багровая кровь) и смерти (черная кровь), надежды (Одиссей) и страха, рока (Ахилл знает, что умрет), игры (притворства Одиссея) и реальности («Брось, Одиссей, эти стоны притворные»), земли («Красная кровь вас с землей не разлучит») и потустороннего мира (знание Ахилла) и т. д.

Отмечаемая здесь идейно-эстетическая проблематика репрезентирует прежде всего вопросы, связанные с так называемым диалогом культур. Говорю «так называемым», потому что в последнее время это понятие то актуализируется, то полностью маргинализируется и растворяется в исследовании разнородных интертекстуальных дискурсов. Между тем кардинальные вопросы о том, как происходит диалог культур в синхронном и диахронном поле модернизма, до сегодняшнего дня не освещены с достаточной полнотой. В нашем случае, в случае столкновения образов Ахилла и Одиссея в художественном мире стихотворения Н. Гумилева, возникает вопрос о том, представляют ли эти персонажи диалог двух разных античностей или же диалог античности с модернизмом. Иными словами, являются ли Ахилл и Одиссей обобщенными символами двух античных ти-

пов личности, или же, наоборот, перед нами ситуация, когда Одиссей представляет античный тип человека, а Ахилл — тип европейца эпохи модернизма. Вполне возможно, что оба эти аспекта накладываются и проявляют себя при интерпретации.

Но в таком контексте мы можем говорить по крайней мере еще о двух возможных интерпретациях стихотворения Н. Гумилева. Первая будет опираться на тезис о том, что поэт в своем стихотворении представил диалог античности с современностью. Понятно, что Одиссей представляет (олицетворяет) античность, а Ахилл — современность — тип человека эпохи модернизма, и стихотворение в этом случае действительно написано ради последней строфы. Для человека эпохи модернизма античные герои предстают уверенными в себе и связанными со своим временем и пространством, со своей землей, в то время как человека эпохи модернизма томят и мучат апокалиптические предчувствия, сознание грядущих катастроф, перемены и осознание собственной смерти как величайшей трагедии (во всех смыслах этого слова). Для античного героя, наоборот, осознание собственной смерти вообще не представляло трагедии: античный Ахилл призван (обречен) быть героем, и то, что он должен умереть и знает об этом, никак не влияет на его ход мыслей, его действия. Но для Ахилла в стихотворении Н. Гумилева это сознание предстает величайшей трагедией саморефлексии, и, возможно, именно оно парализует его действия как человека *fin de siècle*. Интересно отметить, что такая интерпретация произведения находит свое подтверждение и в других стихотворениях поэта: античные персонажи превращаются в людей эпохи русского модернизма. В этом смысле Н. Гумилев очень часто осовременивает античных героев — они предстают в его стихах как близкие люди, знакомые, которых он узнает на улице: «Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя»; поэт видит также и «Одиссеев во мгле паровых контор, / Агамемнонов между трактирных маркером» (обе цитаты из стихотворения 1911 года «Современность», см.: Гумилев 1988, с. 166) и тому подобное.

Наконец, мы можем предложить еще одну интерпретацию стихотворения Н. Гумилева, опирающуюся на осмысление античности в конце XIX — начале XX в. в контексте археологических открытий, философии Ф. Ницше, увлечений символистов и так далее. В этом случае мы можем говорить об обобщенном взгляде на античность в стихотворении, представляющем два типа человека, а может быть даже, человека собственно античного и человека конца этой эпохи, то есть обреченного на смерть и предчувствующего смерть самой античности и рождение из этой смерти новой, христианской эры. Недаром ведь Осип Мандельштам писал, что «эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство» (Мандельштам 1990, с. 160). Одиссей представляет воина, защищающего старый уклад и питающего надежды на возврат к воинской доблести, в то время как Ахилл — это человек разлагающегося античного мира, изнеженный вином и женскими ласками, отдыхающий под светлыми кущами в мехах леопарда, окруженный невольницами, но преследуемый и томимый чувством страха перед будущим. Такой Ахилл идеально соответствует описанию античного человека эпохи зарождения христианства: сплошное моральное разложение и предчувствие катастрофы. Более того, в стихах самого Н. Гумилева, посвященных римской тематике, мы тоже найдем необходимый контекст для такой интерпретации: окровавленные мечи римских сенаторов (Гумилев 1988, с. 108), кровавые арены Колизея (Гумилев 1988, с. 108–109), императоры-призраки (Гумилев 1988, с. 109) — все признаки погибающей империи. При таком противопоставлении Одиссея и Ахилла у Н. Гумилева мы можем даже сказать, что Ахилл не совсем похож на античного грека. Своей внутренней напряженностью, «многозначностью и необходимостью истолкования», «воздействием невысказанного» он скорее напоминает героев Ветхого Завета в том противопоставлении, которое обосновывал Эрих Ауэрбах в своей монографии «Мимесис» (глава «Рубец на ноге Одиссея»). Насколько Одиссей в нашем стихотворении предстает как законченный и ясный образ, настолько Ахилл непонятен и развитие этого

образа скрыто автором, который, говоря словами Э. Ауэрбаха, «вводит задний план» (Ауэрбах 1976, с. 44).

Для характеристики античного грека приведем и высказывание Михаила Бахтина: «Всякое бытие для грека классической эпохи было и зримым и звучащим. Принципиально (по существу) невидимого и немомо бытия он не знает. Это касалось всего бытия, и, конечно, прежде всего человеческого бытия. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку» (Бахтин 2012, с. 388). Если мы обратимся к стихотворению Н. Гумилева в свете этой цитаты, то можем констатировать, что образ Одиссея полностью соответствует концепции М. Бахтина: этот герой *видит* тусклые глаза, *видит* багровую кровь на ранах, *меха* леопарда, *слышит* запах крови, *чувствует* сладость вина, *наблюдает* перемещение и бегство воинов, *осязает* окружающий мир, который для него является зримым и звучащим. У Ахилла, наоборот, все высказывание обращено вовнутрь, сконцентрировано на личных переживаниях и внутренней жизни. В этом смысле, конечно, Ахилл в большей мере напоминает не античного грека, а христианский тип (христианскую модель) человека.

Таким образом, восприятие стихотворения «Ахилл и Одиссей» Николая Гумилева по-особому открыто для интерпретации. Как всякое художественное произведение, оно представляет собой такую символическую форму, горизонт ожидания которой всегда живо реагирует на запросы культурного сознания эпохи восприятия. Но в случае с поэзией эпохи модернизма мы сталкиваемся с совершенно особым отношением между произведением и его текстом (авторы сознательно экспериментируют с текстовыми формами) — культурой модернизма и культурным наследием предыдущих времен, мистическим восприятием прошлого и научно-реалистическим взглядом на него. Сама форма диалога у Н. Гумилева символически усложнена еще и тем, что это диалог между двумя вечными образами, каждый из которых обладает своей идейно-эстетической правдой. Такая художественная целостность позволяет нам говорить о разных возможных интерпретациях смысла произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненский 1979 — Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- Ауэрбах 1976 — Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.
- Ахматова 1990 — Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Бахтин 2012 — Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961).
- Брюсов 1974 — Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 3. Стихотворения 1918–1924.
- Брюсов 1976 — Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов.
- Гоголь 1986 — Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1986. Т. 6: Статьи.
- Голенищев-Кутузов 1967 — Голенищев-Кутузов И. Данте. М., 1967.
- Грейвс 1992 — Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992.
- Гумилев 1988 — Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
- Гумилев 2015 — <http://gumilev.ru/about/31> (ресурс 12.05.2015)
- Данте 1982 — Данте А. Божественная комедия. М., 1982.
- Зорина Т.С. 2015 — Зорина Т.С. Поэт Николай Гумилев — читатель Гомера // <http://gumilev.ru/about/31> (ресурс 12.05.2015)
- Егунов 1964 — Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М.; Л., 1964.
- Лекманов 2000 — Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Магомедова 2006 — Магомедова Д.М. «Диалог-манифест» и типы «стилистических поединков» в русской поэзии XIX века: К вопросу об эволюции стихотворных диалогов // Поэтика русской литературы: Сб. статей к 75-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2006. С. 13–45.
- Маковский 1996 — Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.
- Мамардашвили 1992 — Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992.
- Мандельштам 1990 — Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы.
- Соловьев 1990 — Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 1.
- Теория литературы 2004 — Теория литературы в двух томах / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
- Ушакова 2003 — Ушакова Т. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева // <http://gumilev.ru/about/67/> (ресурс от 3.05.2015)
- Цивьян 1999 — Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999.

Шлинк 2009 — Шлинк Б. Чтец. СПб., 2009.

Lobsien 2008 — Lobsien E. Odysseus // Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zu Gegenwart / Hrsg. von Maria Moog-Grünwald. Der neue Pauli Supplemente. Stuttgart, 2008. Bd. 5. S. 485-499.

Mnich 2012 — Mnich L. Символика крови как преодоление эпистемологической неуверенности в поэзии Беллы Ахмадулиной // Krew — substancja, symbole, mitologia / Кровь — субстанция, символы, мифология / Pod red. D. Oboleńskiej i K. Arciszewskiej. Gdańsk, 2012. С. 96-106.

Ricoeur 2004 — Ricoeur P. Drogi rozpoznania. Kraków, 2004.

Одиссей в эпоху модернизма:
концептуализация и символика образа

Статья посвящена проблемам интерпретации образа Одиссея в русском модернизме. Автор рассматривает основные контексты этого вечного образа в русской литературе, философии и искусстве конца XIX — начала XX века (Данте, К. Леонтьев, В. Соловьев, В. Серов) и на этом фоне предлагает интерпретацию стихотворения Николая Гумилева «Одиссей и Ахилл».

Ключевые слова: русский модернизм, античность, диалог, Одиссей, Николай Гумилев.

Odysseus in the Age of Modernism:
Conceptualization and Symbolism of the Image

The article focuses on the interpretation of the image of Odysseus in Russian Modernist Literature. The author situates this 'eternal image' within the context of Russian literature, philosophy, and art history in late nineteenth — early twentieth century (Dante, K. Leontiev, V. Solovyov, V. Serov). Against this background the author offers an interpretation of Nikolay Gumilev's poem «Odysseus and Achilles».

Keywords: Russian Modernism, Antiquity, dialogue, Odysseus, Nikolay Gumilev.



Ю.Б. Орлицкий (Москва)

САПФИЧЕСКАЯ СТРОФА
КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ
ОБРАЗА САФО
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА





Как справедливо отмечает автор первой монографии, посвященной Сафо в России, образ этого поэта — «одна из многочисленных проблем на историко-литературной карте под названием “Античность в России”, важнейшее звено в цепи вопросов литературно-эстетического восприятия наследия ушедшей в небытие эпохи, позволяющее во всей глубине осмыслить тягу русских поэтов — на всех этапах развития отечественной поэзии — к лирико-любовным мотивам, свободным от схоластико-дидактических наслоений» (Свиясов 2003, с. 12).

При этом характернейшей и во многом уникальной чертой этого восприятия оказывается тесная связь образа древней поэтессы и связанного с ним круга мотивов с формальным элементом — так называемой сапфической (или сафической) строфой, представляющей собой результат адаптации качественной античной метрики и строфики к условиям силлаботонической системы стихосложения, утвердившейся в русском стихе.

Так называемая малая сапфическая строфа вошла в отечественную версификацию первой из античных стиховых форм; история возникновения и развития «античных» строф в русской поэзии подробно описана в статьях Дж. Дрейджа (Дрейдж 1996; 2001; 2001а; 2004), а применительно к поэзии Серебряного века — в уже упомянутой книге Е. Свиясова и недавней статье А. Степанова (Степанов 2011), автор которой настойчиво пытается приписать этой строфе однозначный семантический ореол.

Напомним: русская сапфическая строфа представляет собой силлабо-тонический логазд и состоит не из закономерного следования долгих и кратких гласных, а из упорядоченного сочетания ударных и безударных стоп: первые три строки представляют собой последовательность из двух стоп хорей, одной — дактиля и еще



двух хорея, а четвертая представляет собой адоний — сочетание хорея и дактиля. Для русского слуха в сапфической строфе актуальны два момента: закономерная смена в каждой строфе нисходящих стоп разного объема (двух- и трехсложных) и контрастное сочетание трех одинаковых длинных и одной короткой строки, замыкающей строфу; в традиционной силлаботонической строфе, как правило, устроенной значительно проще, подобное невозможно; здесь запрещена смена количества слогов в строке и очень редко (в разностопном стихе) используется переменная слоговая длина строк. Оба этих явления, правда, встречаются в дольнике, получающем развитие как раз в это время, но там чередования различных стоп и строк носят принципиально неупорядоченный характер.

Еще одна важная обязательная черта сапфической строфы (как и всей античной поэзии) — отсутствие рифмы; правда, поэты Серебряного века иногда рифмуют строки в индивидуальных дериватах этой строфы (так же как они делают это в гексаметре, тоже в оригинале принципиально не рифмованном).

Наконец, цезура — обязательная пауза, делящая три первые строки сапфической строфы на две части; она появляется в латинский период истории строфы и соотносится скорее с поэзией Горация, чем Сафо. Однако большинство русских поэтов рубежа веков цезурируют свои строфы.

При этом многие русские стихотворения, использующие сапфическую строфу, апеллируют или к конкретному образу греческой поэтессы — своего рода символу поэзии, или к кругу мотивов, связанных с этим образом: женской дружбы и любви (в том числе однополый), единения и общения с богами и природой, цветов, а также с более общим представлением об античности как своего рода золотом веке человеческой культуры. Однако как раз в культуре Серебряного века семантический ореол, связанный с этими мотивами, отчасти начинает размываться, что мы и постараемся показать ниже. Тем не менее для нас очевидно, что поэт, обращаясь к сапфиче-

ской строфе, непременно подразумевает, что читатель так или иначе вынужден соотнести его стихотворение с образом Сафо и — шире — античного мира в целом.

Разумеется, подобная апелляция подразумевает определенный уровень подготовки, что в основном и демонстрирует наш материал; это особенно очевидно на фоне обращения к образу поэтессы «массовыми» авторами (особенно — женщинами) предшествующего времени, о чем много сказано в книге Свиясова (Свиясов 2003, с. 277–316). Кроме того, исследователь справедливо связывает ее главу, посвященную Серебряному веку, с понятием «иммориализма», т. е. делает особый акцент на описании прежде всего лесбийской любви. Однако подобное сужение круга мотивов, как показывает наш материал, не является доминирующим признаком русской сапфической лирики этого периода. Об этом свидетельствует и характеристика Сафо, данная Вяч. Ивановым — поэтом, который активно использовал этот тип строфы в своих переводах и оригинальной лирике. В предисловии к книге переводов он писал:

«Сафо не иными, чем Алкей, глазами смотрит на мир; и она — представительница классического реализма в поэзии; но психологическое преобладает у нее над внешним, вследствие душевной ее утонченности и сложности. Во внешнем же душа ее, сильная и ласковая, не устает открывать прекрасное и пленительное; и эта красота — не обольщение, а всегда открытие ее зоркой влюбленности. Поистине, всегда влюблена она — в солнце и в юность, в цветы и в звезды, но больше всего — в божественный лик человека. Быть может, кое-где примешивается к ее лирике элемент условности, общепринятый украшающий эпитет и лишь нарядно красивый или галантный оборот: как руководительница поэтической школы, она не могла не развивать определенной художественной манеры.

<...>

По обращениям Сафо к ее молодым сожительникам можно видеть, как своеобразно сочетала она в

обиходе общины сердечность и интимность старшей подруги с требовательностью и строгостью высокой наставницы. Она равно умеет нежно ласкать и лелеять своих воспитанниц, окружить их жизнь усадями и проникнуть ее поэзией, как и одобрить похвалой успевающую и даровитую ученицу или горько упрекнуть нерадивую и косную, — как и могучим призывом уже скорее гениального мастера, нежели мудрого педагога, оживить в молодых любовь к искусству, властно потребовать от них крыльев восторга и настоящего духовного подъема. В основу же всего воспитания заложена прочная и повсюду чувствуемая, хотя и не выражаемая в определенных правилах, система чистых и благоговейных понятий о божестве, ощущаемом внутренне и живо, и столь же чистых понятий о добре, как лучшем виде красоты, о правде, как всеобщем и коренном начале божественного и человеческого жизнестроительства, о святости отеческих установлений, о сердечном целомудрии, о чести и благородстве души. Одним словом, перед нами пример чисто эллинского понимания воспитательной задачи, как задачи религиозно-нравственной, художественной и эротической вместе: ибо немыслимо для эллина искусство без богов и правды, как невозможно оно и без влюбленности художника в возникающую под его перстами гармоническую форму.

Жизнь Сафо представляется стройной и строгой; на всем отпечатлен ее непорочный, цельный дух. Она осуществляла труднейшее: никогда страсть не оказывалась сильнее ее воли, никогда гений не преобладал над нравственным характером» (Иванов 1914, с. 11, 18, 23–25).

Мы позволили себе столь обширную цитату, поскольку нам показалось очень важным показать настойчивость и последовательность, с которыми Иванов защищает Сафо от обвинений в «незаконной» страсти и подчеркивает нравственность и религиозность ее устремлений и действий.

Иванову принадлежат и первые образцы сапфической строфы в оригинальном творчестве: это два стихотворения, вошедшие в книгу «Кормчие звезды» (1902), «Сафо» и «Фантазия». Первое из них написано от имени поэтессы:

Дев Кастальских дар — золотые струны
Стройте без меня, Лесбиянки-девы,
И венчайте пир: я с кудрей слагаю
Тяжкие розы!

Слышите ль у скал Амфитриты стоны?
Так средь звонких чаш и фиалок мирных
Стонет дух Сафо; как Эол полночный,
Мчится далече.

Бурная, мой плач возлюбила сладкий —
И зовет Сафо, и зовет богиня:
С ней иду поднять к Афродите звездной
Долгие пени.

Звать иду назад, на пустынном берегу,
Невозвратных дней золотое солнце
И ночным валам поверять с рыданьем.
Имя Фаона.

(Иванов 1971, с. 582–583)

Надо сказать, что одним из путей прямой отсылки читателя к образу Сафо является вынесение ее имени непосредственно в заглавие стихотворения; при этом, как в случае Иванова, повествование может вестись от ее имени. Второй, не менее распространенный, способ презентации «сафичности» текста — подзаголовок, обозначающий тип использованной строфы.

Еще один, дополнительный вариант апелляции к античности в сапфических стихотворениях — использование специфической лексики, ассоциировавшейся у читателя начала XX в. с древней поэзией: эту лексику характеризует обилие греческих (а иногда и римских)

собственных имен (героев и богов), архаизмов (чаще всего античного происхождения) и «гомеровские» составные эпитеты. Во втором стихотворении Иванова «Фантазии» все признаки представлены в изобилии: это и имена (Сирена, Фантазия, Феб), и наименования персонажей (*периоды*, *нимфы*), и архаизмы (*лепты*, *зиждет*, *пеплос*, *неудержней*, *рамена*, *отсель*, *повержен*, *алчные очи*), и составные эпитеты (*многовстречной*, *многоцветный*, *безалтарных*, *сладкозвучной*).

Еще два стихотворения, формально связанных с сапфической строфой, Иванов публикует в сборнике 1911 года «Сог Ardens»: это стихотворение «Покров», в котором присутствует и архаическая лексика (светорунный, вежды, повитый), и контраст трех длинных и одной короткой строк; однако первые из них написаны силлабо-тоническим трехстопным амфибрахием, и только последняя — «сапфическим» адонием, который в силлабо-тоническом метрическом контексте воспринимается скорее как двустопный дактиль с женским окончанием (однако там контекст предполагает логоэдическое прочтение); в любом случае перед нами — силлабо-тонический логоэд (в силу того, что здесь объединены разные метры), но более простого строения, чем сапфическая строфа. К тому же «Покров» перекрестно зарифмован:

Твоя ль голубая завеса,
Жена, чье дыханье — Отрада.
Вершины зеленого леса,
Яблони сада

Застлала пред взором, омытым
В эфире молитв светорунном,
И полдень явила повитым
Ладаном лунным?

(Иванов 1974, с. 279–280)

В этой же книге Иванов использует дериват сапфической строфы, еще более далекий и в смысловом отношении — абсолютно «несапфический», — в пейзаж-

ном стихотворении «Об-он-пол», где словно бы нарочно нагнетаются сугубо «негреческие», северные детали (озеро мрачное, буруны, вьюга, пурга) (Иванов 1974, с. 304). Метрически стихотворение выстроено очень сложно: первые строки каждой из трех его строф написаны четырехстопным амфибрахией с женскими окончаниями, вторые разделены цезурой, после которой следует две стопы дактиля, а перед — двустопного же амфибрахия, но во второй «потерян» третий безударный слог, вследствие чего эта полустрока превращается в ямбическую; наконец, третьи строки — вообще разные: это трехиктный дольник, трехстопный анапест с дактилическим окончанием и четырехстопный амфибрахий с женским — в целом эти строки точнее всего будет считать дольниковыми. Наконец, на месте адония оказывается в первой строфе двустопный ямб, во второй — трехстопный хорей, в третьей — двустопный амфибрахий. В традиционном понимании перед нами стихотворение, написанное дольником; однако в его метрике нетрудно уловить отголоски сапфической строфы: прежде всего это демонстративный контраст длины трех первых строк и короткой последней, использование цезуры, определенная упорядоченность (по логаздическому принципу) двух первых строк каждой из строф. Учитывая предшествующий и последующий «сапфический» опыт Иванова, следует, очевидно, считать этот его дольник очень далеким дериватом интересующей нас строфы. Можно предположить, что в двух последних стихотворениях поэт «примеряет» сапфическую строфу к традиционной русской метрике, чтобы затем вернуться к «нормальной» логаздической форме в книге своих переводов из Сафо и Алкея, вышедшей в 1914 г. и оказавшей на современников огромное влияние.

В этой книге сапфической строфой переведено (в соответствии с оригиналом) 18 стихотворений и отрывков Сафо из 114 и 5 из 44 — Алкея. Следом выходит еще одно собрание произведений Сафо, подготовленное В. Вересаевым (Вересаев 1915), содержащее 14 стихотворений и фрагментов поэтессы, переведенных сапфической строфой.

Как уже говорилось, именно в этих двух изданиях Сафо была впервые переведена в большом объеме «размером подлинника».

Однако оригинальные стихотворения, написанные сапфической строфой и отсылающие к образу Сафо, появляются, как мы уже видели на примере Иванова, нередко раньше переводов.

Вслед за «Кормчими звездами» два стихотворения этой же строфой публикует в сборнике «Цветы и ладан» (1906) Сергей Соловьев. Первое из них («Ты, Валерий, Пушкина лиру поднял...») обращено к Брюсову и повествует о важности античных стилизаций, переводов и штудий автора «Венка»; в частности, в одной из строф нетрудно обнаружить след Сафо:

Ты Эллады нежные понял песни.
Ты рисуешь девы стыдливой ласки.
Песни льются Аттики синим небом,
Медом Гимета.

(Соловьев 1907, с. 67)

В стихотворении в полном соответствии с традицией находим набор римских и греческих имен и реалий и так называемые «гомеровские» эпитеты (например, *меднозвонной*). Но второе стихотворение, написанное сапфической строфой («Надгробие» из цикла «Веснянки»), так же как ивановские дериваты, словно бы нарочно уходит от античной экзотики: здесь господствуют смерть и северная зима. Таким образом, можно говорить о зарождении другой, контрастной по отношению к традиционной, семантики сапфической строфы — условно говоря, северной.

В следующем, 1907, году выходит в свет первое издание «Песен Билитис» — перевода на русский язык книги прозаических миниатюр французского писателя Пьера Луиса, выполненное Александром Кондратьевым. Здесь процесс формальной деривации идет еще дальше, захватывая уже прозаические тексты — правда, написанные от лица вымышленной подруги Сафо в русле традиции сапфических гимнов.

В 1909 г. появляются два оригинальных рифмованных силлабо-тонических деривата сапфической строфы: «античное» стихотворение того же Кондратьева «К берегам Илиона» и первое «женское» стихотворение, апеллирующее к сапфической строфе, — ее ямбический рифмованный дериват Аделаиды Герцык «Мерцает осень лилово-мглистая...», использующий характерный контраст трех первых длинных и короткой четвертой строк и нерегулярную цезурированность длинных.

В следующем, 1910, году выходит первая и единственная поэтическая книга будущего известного пушкиниста Модеста Гофмана «Гимны и оды», посвященная Ф. Зелинскому. Она включает шесть стихотворений, написанных сапфической строфой; все они апеллируют к образу Сафо и/или античной топике. Два стихотворения построены как диалог Сафо и Алкея; приведем первое из них:

САФО — АЛКЕЮ

Сколько звезд горит на высоком небе,
Сколько рыб морских и фиалок мирных, —
Столько чудных дев на Лесбосе чудном
С ясной душою.

Я — одна из них, и мое желанье —
Средь лесбосских дев, безмятежных, чистых,
Запевать в хорах на пирах веселых
Песни о счастье.

Я пою любовь, но любви не знаю.
Милости богов мне дают улады.
Мой венок из роз — на кудрях златистых —
Дар Аполлона.

Льстивый твой язык утиши молитвой,
В дар богам неси свой любовный трепет.
И в груди своей сохрани святыню —
Чистое сердце.

(Гофман 1910, с. 15-16)

Одна сапфическая строфа входит в опубликованный в этой же книге «античный» цикл Гофмана «Оды Горация»; еще три адресованы конкретным женщинам — современницам поэта и насыщены античной лексикой. Это — типичные образцы любовной лирики, действие которых происходит в условных «южных» декорациях, в этом смысле они вполне «работают» на образ Сафо; в оглавлении после названий стихотворений указано «сапфическая строфа»:

Так блуждали мы по утесам острым,
Так мы шли всю ночь — не наступит утро! —
Страх дурманил нас, и росла, вставала
В сердце тревога.

Так цеплялись мы за колючки терний
И впивались в нас острия колючек.
Страх входил в сердца, а вокруг нас злобно
Змеи кишели.

Разрезал огонь темноту ночную,
И, сквозь сеть огня, призывая бога,
Пробирались мы, но бессильны были
Все заклинанья.

Я упал в обрыв с высоты утеса
И лежал внизу... Залилось кровью
Небо, и в лучах золотых, победных,
Солнце всходило.

(Гофман 1910, с. 35–36)

Тем же 1911 годом датировано написанное сапфической строфой «римское» стихотворение В. Брюсова «На бренность», имеющее подзаголовок «Сапфический метр Сульпиция Луперка»:

Суждена всему, что творит Природа
(Как его ни мним мы могучим), гибель.
Все являет нам роковое время
Хрупким и бренным.

Новое русло пролагают реки,
Путь привычный свой на прямой меняя.
Руша перед собой неуклонным током
Берег размытый,

Роет толщу скал водопад, спадая;
Тупится сошник, на полях, железный;
Блещет, потускнев, — украшенье пальцев, —
Золото перстня...

(Брюсов 1918, с. 129)

Спустя три года поэт создает еще одну латинскую стилизацию — стихотворение «К Лидии», имеющее подзаголовок «сапфическая строфа Горация» (Брюсов 1918, с. 127–128); оба вошли в знаменитые брюсовские «Опыты».

В следующем, 1912, году выходит книга стихов Александра Биска «Рассыпанное ожерелье» (Биск 1912), включающая 4 рифмованные «сафические оды», в остальном вполне совпадающие с канонem — и формально, и семантически: все они связаны с античной тематикой.

В 1914 г. уже упоминавшаяся А. Герцык создает цикл стихотворений «Из круга женского», имеющий подзаголовок «полусафические строфы»; под «полусафичностью» поэтесса, очевидно, понимает некоторые отступления от схемы строфы в двух из четырех составивших цикл пьес на вполне сапфическую тему одно- и двуполой любви (например, лишний слог в первой строке приводимого ниже стихотворения), а также нарушение схемы адония; так, в стихотворении «Спокойствие» он появляется только в четвертой строфе, а в остальных вместо него употреблен двустопный ямб с женским окончанием:

Ты меня спросила, отчего так мало
У меня огня и тоски любовной,
Отчего мой голос звучит так ровно
И нет в нем жала?

Я сама хотела любви мятежной,
Чтоб во встречах, взглядах зажглось волнение,
Но умею только просить прощенья
И быть покорной.

Я не раз искала себе улады,
Я любимое надевала платье,
Но чуть вспыхнет зарево, в миг объятья
Встает пощада.

Станет жалко так и себя, и друга, —
Как помочь потом в неотвязной муке?
Чтобы просто стало — разжавши руки
Выйти из круга.

Ты меня спросила, а я не знала,
Но теперь я знаю, что все — едино.
Растеклась любовь, затопив равнины,
И нет кристалла.
(Герцык 2004, с. 140)

В том же году создает первое стихотворение, написанное сапфическим размером, известный поэт-переводчик Юрий Верховский. Характерно, что посвящено оно В. Иванову и напрямую апеллирует к имени греческой поэтессы:

О, вожатый мой! За тобою следом
Я вступил в обитель блаженной тени,
Дивной я внимал, пред ее ж улыбкой
Взоры потупил.

Мне ли, мне ль она — улыбалась нежно?
Оттого дерзаю в напеве робком
Помянуть мольбою святое имя
Сладостной Сафо.
(Свиясов 2003, с. 313–314)

Позднее Верховский еще раз обращается к «правильной» сапфической строфе в переводном цикле «Из стихотворений Воеслава Моле», включенном в сборник 1922 года «Солнце в заточении». Стихотворение посвящено одной из легендарных подруг Сафо и написано от ее имени:

ХЭГЭЗО

Златокрылая чуть заря дохнула
В тихие сады беззаботной дремой, —
Солнечные дни от очей сокрыты
Вечною смертью.

Я пошла меж бледных теней к полянам,
Где ни солнца нет, ни завесы звездной,
Где в тумане снов лишь одна безмолвна
Ночь кипарисов.

Я плету фиалки в венки печали
И венчаю память услад святую
Тех, что здесь со мной между тихих теней, —
Сны молодые.

Ах, летят ли голуби по-над домом?
Ищут ли зерна в бороздах пичужки?
Розы над гробами как сон душисты ль
Цветом весенним?

Ах, звенит ли смех на дворе девичий,
Лишь взлетает мяч в высоте прозрачной?
И в напев сливаются ль сновиденья
В сумраке звездном?

Ах, внизу, синяя, смеется ль море, —
Выше — шум серебряных рощ оливных, —
Шлет ли парус им свой привет прощальный
От горизонта?

Ах, любовью бьется ль людское сердце,
Путь житейский свой просветляя целью,
Озаряя в радости снами счастья
Всё, чем томится?

Где ты, бывший мне неизменным счастьем,
Муж мой ненаглядный, мой сон единый?
Всё со мною память твоя — живую
Трепетной тенью.

Миртовый венок мой хранишь ли, милый,
И горит ли в сердце твоём бывшее,
Ясно и спокойно, как в тихой роще
Светлый источник?

<...>

Особое место в русской «сафиане» занимают стихи Софии Парнок. В ее первый сборник «Стихотворения. 1912–1915» вошло два стихотворения, одинаково озаглавленных «Сафические строфы», напрямую связанные с сапфической тематикой:

Слишком туго были зажаты губы.
— Проскользнуть оттуда могло бы слово? —
Но меня позвал голос твой — я слышу —
Именем нежным.

А когда, так близки и снова чужды,
Возвращались мы, над Москвой полночной
С побережий дальних промчался ветер, —
Морем подуло...

Ветер, ветер с моря, один мой мститель
Прилетит опять, чтобы ты, тоскуя,
Вспомнил час, когда я твоё губами
Слушала сердце.

(Парнок 1998, с. 191)

Еще шесть стихотворения Парнок, написанных сапфической строфой, создано позднее — это первое стихотворение из цикла «Сны Сафо», вошедшее в «античную» книгу «Розы Пиэрии» (1922), и датированное 1916 годом стихотворение из той же книги «Возвращение»; первое из них обращено к древней поэтессе («Где же ты, Сафо?»), а второе написано от лица античной девы-воительницы («Не копьем смертельным, — нетленной розой / Я вооруженная вышла в битву...») (Парнок 1998, с. 225). Наконец, в цикл «Мудрая Венера» из книги 1923 г. «Лоза» вошли два стихотворения сапфической строфой и также апеллирующих к античной топике.

Характерный дериват сапфической строфы, тематически отсылающий к древнегреческой «пастушеской» топике, публикует в 1915 г. поэт-дилетант Михаил Долинов в своей книге «Радуга»; именно его М.Л. Гаспаров использует в своем рассуждении о дериватах интересующей нас строфы, актуальное для нашей темы:

Я, купаясь в горном источнике,
Из-за рощи видел странное зрелище:
Пастух прицепил на шею козочке
Алую розу.

А после он заиграл на дудке
Необычно нежно грустную песенку,
Словно сказать хотел кому-то:
Нету любимой!..
(Долинов 1915, с. 34)

М.Л. Гаспаров пишет об этом стихотворении: «Это не сапфические строфы: длинные строки в них построены не по-сапфически, ритмически расшатаны и даже не выдерживают единого ритма. <...> Но последний стих каждой строфы точно воспроизводит ритм адония и своей краткостью контрастирует с предыдущими, — этого достаточно, чтобы общими очертаниями эти четверостишия напоминали сапфические строфы и сохраняли ассоциации с античными темами и стилем.

Такие формы могут быть названы “дериватами” сапфических строф; такие дериваты возможны и от других стихотворных форм. Насколько может удаляться форма деривата от исходной формы, чтобы сохранялось ощущение их связи и, соответственно, семантический ореол исходной формы, — вопрос неизученный, который пока приходится решать интуитивно, на слух» (Гаспаров 1993, с. 122).

Наконец, непосредственно накануне октябрьского переворота, в 1916–1917 гг., в столичной периодике публикует шесть стихотворений, написанных сапфической строфой и имеющих соответствующий подзаголовок, Любовь Столица; впоследствии все они вошли в ее неопубликованный сборник «Лазоревый остров». Одно из стихотворений прямо обращено к древнегреческой поэтессе, еще три — «Моя муза», «Вдохновение» и «Гимн весне» — написаны от лица Сафо или ее учениц, и только одно — посвященное брату стихотворение «Прощание с воином» — с античной тематикой не связано, если не считать особой чувственности тона.

К САФО. САФИЧЕСКАЯ СТРОФА

Золотая Сафо, царица песни!
Пламенная Сафо, любви царица!
Как перед тобою малы, ничтожны
Мы — поэтессы...

Стройно ты льняную носила столу,
Стройно с черепаховой пела лирой, —
И тебе, казалось, сама Эрато
Строила струны!

Слаб наш голос женский, персты не гибки,
Мы не носим столы, венков и фибул,
Не умеем петь и любить не смеем,
Жить не дерзаем!

Но прости, великая, тайный помысл:
На тебя желала бы походить я
И, пускай не равной! хотя б подобной
В свитках остаться...

Как и ты, я славлю лишь жизнь и землю,
Загорелых юношей, дев румяных,
Розовую розу и грозд лазурный,
Встречи и свадьбы.

Как и ты, богам я молюсь усердно
И живу, не злобясь, умру, не старясь,
Человека радуя песней тихой,
Песней любовной...

Но пробьет мой час, но придет Фаон мой, —
И, как ты, погибну в блаженном горе —
В море малахитово-бирюзовом,
Кану я в вечность...
(Столица 2013, с. 199)

Как своего рода эпилог сафианы Серебряного века выглядят три стихотворения поэта-эмигранта Вадима Гарднера, написанные в 1940 г. в Финляндии и одинаково названные «Сафические строфы»; первое из них вновь адресовано «Сафо богине», два других повествуют о природе и о переживаниях героя (Гарднер 1995, с. 49, 84).

Наконец, еще раз о дериватах сапфической строфы. Чаще всего они, как уже говорилось, сохраняют контрастно замыкающий четверостишие адоний; при этом могут использовать рифму и силлабо-тонический метр. При этом сапфическая топика может сохраняться, как в стихотворениях автора первой книги русских переводов Рильке А. Биска:

ПОДРУГЕ

Бремя роз сорви, взрощенных Лесбосом,
Пряжки отстегни, и тяжелым косам

Дай пролиться с плеч к бедрам детсконежным —
Ливнем мятежным.

Стань среди олив, сбрось глухую столу;
Руки заломи, протяни к Эолу;
Буду я с тобой, — как поэт средь чащи
С арфой молящей.

Дрожью рук пройду в вдохновеньи юном
По твоей груди, как по тихим струнам...
Зазвучи же вся в полдне истомленном —
Медленным стоном.

(Биск 1912, с. 34)

Но эта топка может и отступить на периферию, как это происходит во многих, но не всех, дериватах С. Соловьева и А. Герцых.

И наконец — прозаические вариации на темы сапфической строфы, созданные Кондратьевым в переводе-стилизации «Песни Билитис». Во французском оригинале, разумеется, этого явления нет, однако в русских миниатюрах, написанных от лица подруги Сафо и проникнутых откровенным эротизмом, можно заметить явные следы русской сафианы (еще раз напомним, что Кондратьев переводил греческую поэзию, в том числе и сапфической строфой).

Проявляется это прежде всего в соразмерности прозаических строф, составляющих миниатюры; они содержат от 37 до 44 слогов, то есть вполне соотносятся по слоговому объему с малой сапфической строфой, состоящей из 38 слогов. Далее, подавляющее большинство предложений, составляющих миниатюры, можно интерпретировать как метризованные, причем в основе этого условного метра лежат нисходящие метры — дактили и хореи. Но особенно усиливают сходство с сапфической строфой завершения абзацев, напоминающие по объему и структуре адонии (курсивом выделены метрические отрезки, полужирным курсивом — условные адонии):

А я щиплю шерсть из спины / белых баранов для моей
прялки и сучу нить. Медленно протекают часы. Орел
плавает в небе.

Тень передвинулась. // Переставим корзину с цветами и
горшок с молоком. Будем петь песнь пастухов и призывать
Пана, бога летнего ветра!

(Луис 1907, с. 3)

А вот еще несколько адонических финалов прозаических строф: *Вдовьих советов...; Твердые ноги...; Мягкое вымя...; Пышную розу...; Мне берегитесь!...; Между собою...; Как перепелки...; Первых желаньях...; Желтых левкоев...; Легкие руки... и т.д.*

Думается, приведенные примеры убедительно показывают, что, во-первых, сапфические строфы получили в поэзии Серебряного века достаточно широкое распространение (мы обнаружили более полусотни точных соответствий, с учетом же дериваций — около ста); во-вторых, в большинстве случаев стихи, написанные этой строфой, или прямо имитируют произведения Сафо или ее учениц, или адресуются ей, или апеллируют к античной топике. Немногочисленные исключения, как водится, только подтверждают правило: чаще всего они вполне сознательно противостоят сапфической тематике. Все это позволяет говорить о несомненной связи сапфической строфы и ее разнообразных дериватов с образом древнегреческой поэтессы, поэтому описанный формант вполне может рассматриваться как устойчивый формант, отсылающий читателя к Сафо и ее времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Биск 1912 — Биск А. Рассыпанное ожерелье. СПб., 1912.
- Брюсов 1918 — Брюсов В.Я. Опыты. М., 1918.
- Вересаев 1915 — Вересаев В.В. Сафо. Стихотворения и фрагменты. СПб., 1915.
- Верховский 2008 — Верховский Ю.Н. Струны: Собр. соч. М.: Водолей, 2008.
- Гарднер 1995 — Гарднер В. Избранные стихотворения. СПб., 1995.
- Гаспаров 1993 — Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях. М.: Высш. Школа, 1993.
- Герцык 2004 — Герцык А.К. Из круга женского М.: Аграф, 2004.
- Гофман 1910 — Гофман М.Л. Гимны и оды. СПб., 1910.
- Долинов 1911 — Долинов М.А. Радуга. Пг., 1911.
- Дрейдж 1996 — Дрейдж Ч. К вопросу о древнегреческих и латинских размерах в русской поэзии: эволюция сапфической строфы // Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика: Материалы междунар. конф., 19-23 июня 1995 г. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М.: Наука, 1996. С. 140-147.
- Дрейдж 2001 — Дрейдж Ч. Элегический дистих в русской поэзии // Славянский стих Лингвист. и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф., 23-27 июня 1998 г. / Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова, С.-Петерб. гос. ун-т. М.: Языки слав. культуры, 2001. С. 72-85.
- Дрейдж 2001а — Дрейдж Ч. А. Фет и алкманова строфа: графический подход // Формальные методы в лингвистической поэтике. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. С. 124-137.
- Дрейдж 2004 — Дрейдж Ч. Алкеева строфа в русской поэзии // Славянский стих. VII: Лингвистика и структура стиха / Под ред. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М., 2004. С. 59-75.
- Иванов 1914 — Иванов В.И. Вст. очерк // Алкей и Сафо. Песни и лирические отрывки. М., 1914.
- Иванов 1971 — Иванов В.И. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1.
- Иванов 1974 — Иванов В.И. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2.
- Луис 1907 — Луис П. Песни Билитис / Пер. А.М. Кондратьева. М., 1907.
- Парнок 1998 — Парнок С.Я. Собрание стихотворений. СПб., 1989.
- Свиясов 2003 — Свиясов Е.В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII — нач. XX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
- Соловьев 1907 — Соловьев С.М. Цветы и ладан. М., 1907.
- Степанов 2011 — Степанов А.Г. Из наблюдений над семантикой сапфической строфы в поэзии Серебряного века // Сибирский филологический журнал. 2011. № 3. С. 112-119.
- Столица 2013 — Столица Л.Н. Голос Незримого. Т. 1. Стихотворения. Роман в стихах. М.: Водолей, 2013.

Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе Серебряного века

В статье рассматривается динамика использования сапфической строфы в творчестве русских поэтов начала XX века: В. Иванова, С. Соловьева, Ю. Верховского, А. Биска, А. Герцык, С. Парнок, Л. Столицы, М. Долинова, А. Кондратьева. Показано, как «именная» строфа становится способом полноценной презентации образа Сафо и ее времени. Рассматриваются средства создания этого образа: прямая апелляция к имени поэтессы, использование повествования от первого лица, указание на тип строфы в заглавии и подзаголовке, подбор «античной» лексики, а также моделирование сапфической строфы в «стихоподобном» переводе А. Кондратьевым повести П. Луиса «Песни Билитис».

Ключевые слова: метрика и строфика, сапфическая строфа, античность в русском стихе.

Sapphic Stanza as a Way of Presenting an Image of Sappho in Russian Literature of the Silver Age

The article deals with the dynamics of the use of Sapphic stanza in the works of Russian poets of the beginning of the 20th century: V. Ivanov, S. Solovyov Y. Verkhovsky, A. Bisk, A. Gertsyk, S. Parnok, L. Stolitsa, M. Dolinov, A. Kondratyev. It is shown that the stanza itself becomes a way of fulfilling the presentation of the image of Sappho and her time. Consider the tools used to create that image: a direct appeal to the name of the poet, the use of narrative in the first person, an indication of the type of verse in the title and subtitle, the selection of «ancient» language, as well as the modeling Sapphic stanza in Kondratyev`s «verse-like» translation of P. Louis`s story «Songs of Bilitis».

Keywords: metric and stanza, Sapphic stanza, antiquity in Russian verse.



Д. Шимоник (Седльце, Польша)

ОБРАЗ ЛАБИРИНТА В РОМАНЕ
ИВАНА РУКАВИШНИКОВА
«ПРОКЛЯТЫЙ РОД»

*Сколько Зверю в снедь предал
Ты земли кровавых даней,
Человеческих блужданий
Серокаменный Дедал!*

Вяч. Иванов





Рукавишников И.С. (1877–1930) — поэт, прозаик, деятель культуры и переводчик — принадлежал к тем писателям, в творчестве которых с особой силой проявились идейно-эстетические тенденции, характерные для русской культуры и литературы модернизма. Круг культурных и идейно-эстетических интересов Рукавишникова очень широк. В прозе писателя обнаруживаются сюжетные, тематические и жанровые параллели с произведениями таких выдающихся русских авторов, как Ф.М. Достоевский, Ф. Сологуб, В.Я. Брюсов, А. Белый, В.В. Набоков и др. Как и в произведениях названных авторов, в поэзии и прозе Рукавишникова большую роль играют «вечные» сюжеты и образы, получившие в творчестве представителей русского модернизма особое освещение (образы чистой красоты, неземной любви, жизни, смерти).

Эти и другие образы присутствуют в творчестве автора романа «Проклятый род». Образ лабиринта содержит уже заглавие «Проклятый род». Имеется в виду род, который, запутавшись в лабиринтах жизни, потерял свою экзистенциальную опору. Первое поколение — поколение «железного старика» — сосредоточено на «алхимической» идее выжать как можно больше золота из торговли железом. Второе поколение пытается удержать ведущую позицию волжского рода, но лишь одному из сыновей «железного старика» — Макару — удается обратить свой капитал в поражающий воображение дом-дворец, который его дети называют крепостью, а своего отца — ее комендантом. Крепость имеет нечто общее с лабиринтом (трудно оттуда выбраться). В свою очередь крепость — это и защита от тех, кто находится за ее пределами. Дом-дворец закрыт и недоступен для родни Раисы Михайловны — жены его строителя Макара.



Реально существующий, отреставрированный прототип романного дворца находится на Верхне-Волжской набережной Нижнего Новгорода (на откосе). Ныне в нем разместился Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник. Неудивительно, что в романе Рукавишников дом Макаровичей мало напоминает традиционный образ, связанный с пониманием топоса дома как семейного очага, синонима единения семьи, уюта и тепла. Это скорее анти-дом — лабиринт, выход из него возможен только для тех, кто не боится препятствий и способен «побороть» грозного отца — Макара, которого можно воспринимать как отдаленную ипостась мечущегося по критскому Лабиринту Минотавра¹.

- 1 Характерное для культуры Серебряного века обращение к мифологии заметно во многих произведениях автора «Проклятого рода». Прямое указание на миф о Пасифае и ее любви к красавцу-быку появляется в экфрастической форме в последовавшем за «Проклятым родом» романе «Аркадьевка» (1914). Картина «Пасифая» висит на стене в комнате одного из героев — Бориса Аркадьева: «С картины безумно страстно улыбалась нагая розовая Пасифая, и свирепо страстный бык с раздутыми алыми ноздрями пускал струи белого пара» (Рукавишников [без даты издания]: 204). Картина соотносится с эротической и «лабиринтной» сущностью героя, которому противопоставлены в названном произведении фигуры Аркадия и Климента Кольчугина. В их образах Рукавишников раскрывает гармонию души и тела, дружное слияние разума и сердца, что соответствует устремленности автора и его героев к духовно-сакральным истокам бытия. Тем не менее и здесь Рукавишников представляет блуждание героев по лабиринтам жизни, запутанность и переменчивость их судеб. В начале «Аркадьевки» автор говорит о переезде из столичного центра в провинцию (село Аркадьевка) «опального вельможи», дворянина Спиридона Аркадьевича с сыновьями. Финал романа изображает их обратный путь в Петербург. Разжалованный императрицей Спиридон лишается почестей и придворного чина, в то время как его сосед по имени Кирилл Горчеев преуспевает в столице. Смена власти (на престол вступает новый император Павел I) влечет за собой смену положения указанных персонажей. Подготовка к выезду в Петербург главы семьи Аркадьевых совпадает с приездом в родовое имение Ясенки опального вельможи Горчеева (Szymonik 2005, с. 107).

Образ лабиринта является одним из ключевых в романе «Проклятый род», отражающем запутанность и безысходность жизненного пути его героев, а также «лабиринтный» дискурс Рукавишникова. «Лабиринтное» состояние автора воплотилось в построении текста, в котором все события, рассуждения и размышления героев напоминают блуждание в системе сложных ходов, не лишенное, однако, надежды на обретение истинного пути. Стоит отметить, что указанная художественная особенность романа соотносится с моделями поведения и мышления не только Рукавишникова, но и большинства символистов. Письма, интервью, литературные анкеты и автобиографии Рукавишникова свидетельствуют о характерном для символистов восприятии действительности, а также стремлении автора предстать в качестве неординарной личности, художника-пророка, призванного к преображению мира и человека. Наряду с другими представителями творческой интеллигенции Рукавишников жил напряженным предчувствием общественных перемен и катастрофических событий. Один из современных исследователей Серебряного века В.С. Толстиков пишет: «Поэты, зодчие, музыканты, художники той поры были творцами искусства, поражающего напряженностью предчувствий надвигающихся социальных катаклизмов» (Толстиков 2012, с. 62). Отсюда — пессимизм, скептицизм и катастрофизм — главные идейно-эстетические тенденции эпохи модернизма (Szymonik 2003, с. 64). Добавим, что предчувствие «конца эпохи», «поворота времени» стало причиной погружения большинства писателей в сферу индивидуалистических переживаний. Можно с уверенностью констатировать, что такого типа переживания характерны для Рукавишникова, который был убежден в том, что на его долю выпала нелегкая жизнь, полная страданий и блужданий по изгибам судьбы (ср. автобиографическое стихотворение «В мае родиться — век маяться», 1920).

Автобиографический миф Рукавишникова стал предметом исследования в недавно опубликованной

книге О.С. Лалетиной «Поэзия И.С. Рукавишникова в контексте русского символизма» (Лалетина 2011). В рамках нашей темы особенно интересны два момента, на которые обращает внимание автор названной книги. Первый — это метафорическое описание поэтом своей жизни «как пути по винтовой лестнице круглой белой башни, на крыше которой свет. Поднимаясь по ступеням, он пробивает окна в стенах башни. Ступени лестницы считаются прожитыми днями, обороты годами, а окна написанными сборниками. Резкое прекращение отношений с семьей в этом контексте представлено как разрыв золотой нити, знаменующий разрушение случайных связей и позволяющий юному поэту осознать свое истинное предназначение» (Лалетина 2011, с. 24).

Символ башни (вертикального лабиринта) в русской литературе Серебряного века встречается очень часто и во многих смысловых вариантах (В. Брюсов, В.И. Иванов и др.). О его функции в поэзии символистов говорит наряду с другими авторами В.В. Абашев. «Башня выступала как медиатор глобальных культурно-исторических рефлексий и как выражение и интерпретация глубоко личных состояний», — констатирует автор статьи о персональном мифе у Брюсова (Абашев 2008, с. 6).

К «башенному» тексту относится и «Автобиография» Рукавишникова:

Вот прошел 30 оборотов лестницы, 30 петель ее.
А в каждой петле 365 ступеней. Смутно помню те дни,
когда еще не знал, кто я и где я. Шел тогда в начале
лестницы, внизу, связанный едва видимой, но креп-
кой, крепкой ниткой с людьми случайно близкими,
случайно родными. <...> Дергали меня за нитку и кри-
чали: «Иди так, как мы идем, и тем же шагом, как
мы идем. Потому что я твой отец. И потому что я твоя
мать» (Лалетина 2011, с. 25).

Однако писатель не согласен на то, чтобы идти путем, указанным матерью и отцом, он выбирает другой,

не менее легкий путь, предначертанный ему судьбой, путь художника — прежде всего поэта, но также и прозаика. И тут хотелось бы обратить внимание на второй важный момент, отмеченный петербургской исследовательницей. Лалетина говорит о том, что свои произведения Рукавишников рассматривал как единый текст о себе. «Я пишу одну *свою* большую книгу... Свою! <...> Моя эволюция — все мои книги... Это необходимые шаги для того, кто желает понять меня всего» (Лалетина 2011, с. 23).

Названные моменты являются наиболее существенными для понимания реализуемой писателем символистской идеи жизнотворчества, представленной в исследовании Лалетиной.

В первых поэтических сборниках Рукавишникова «Стихотворения», вышедших в 1901, 1902 и 1904 гг., преобладают мотивы смерти, болезни и одиночества. Этот мотивный репертуар присутствует, как уже было отмечено, и в прозе писателя. Причем в романе «Проклятый род», подобно второму поэтическому сборнику, тема смерти получила особую мистическую окраску.

Возвращаясь к интерпретации образа лабиринта, следует подчеркнуть, что в романе «Проклятый род» Рукавишников выявляет три основные смысловые и эстетические категории этого понятия: 1) «Лабиринт» как архитектурное сооружение или «довольно крупная (каменная) постройка» (Керн 2007, с. 12). В романе Рукавишникова ипостась лабиринта принимает дом-дворец Макаровичей и дом Виктора в Лазареве (сорок комнат, множество лестниц); 2) Лабиринт как «танец живых мертвецов». Герои, «живые-неживые», как говорит о них автор, кружатся в пространстве лабиринта и в большинстве случаев не могут выбраться из тупика. 3) Психологическое состояние страха смерти, переживаемого сыновьями «железного старика» Семеном и Доримедонтом. Поскольку имя Семен как русская форма древнеиудейского имени Симеон или Шимон означает «слушающий/попослушный», «услышанный Богом», то можно предположить, что, нарекая этим именем своего

первенца, преуспевающий делец — «железный старик» возлагал большие надежды, с одной стороны, на повиновение сына, с другой — на его лидерские качества и основательность в делах. О беспрекословном повиновении свидетельствует сцена, в которой умирающий старик, призвав сына, распоряжается по ссудным делам и заодно пытается узнать его мнение:

— Ивана Данилыча векселя все переписать. К ярмарке принорови. На столе там. А вот с этим, с Васюковым, что делать?

Молчит сын. Ждет. Думает — не к нему.

— С Васковым, говорю, как? Ну?

— Как угодно, папаша.

— Знаю. А по-твоему, как?

— Как угодно, папаша (Рукавишников 1999, с. 16).

Приведенный диалог указывает на качества, исключаящие способность самостоятельно управлять делом, и предвосхищает «танец живого мертвеца» в пространстве «бумажного лабиринта»:

И заперты были двери, и горели свечи и выдвигались ящики и открывались шкафы. И без конца шелестела бумага в мягких руках желтого старика Рожнова. А по-новому испуганный Семен кивал головой и при нуждал себя постичь непостижимое. Стучал пальцем в крышку стола (Рукавишников 1999, с. 19).

После смерти отца Семен с помощью приказчика старается постичь тайны и законы семейного бизнеса, но это дается ему с великим трудом. «Тупиковое состояние» усиливается под влиянием образа прельщающей женщины и смертного страха, вызванного сознанием того, что человек, который раньше мог всё, — уже не может ничего. И тут мы приближаемся вплотную к третьему вопросу, касающемуся пониманию лабиринта как отражения психического состояния ужаса перед смертью.

Вдруг откуда-то выплывал тихий гроб. И не гроб был страшен и не человек в нем, а то, что это так просто, и что видя это, невозможно было верить в слова молитв, которые ранее, всегда ранее были бесспорны. Всё было и вдруг ничего не стало. Может быть, вспоминался отец, лежащий в гробе. Может быть, полуосознанно-диким казался переход от величия железного грома на подводах и таинственного шелеста бумаг к величию Царства Небесного. Страх был такой простой, языческий. И даже страх греха такого страха не заглушал его.

Была вечность или недуманье, незнание, и вот надвинулась пустота. <...> И приплывал к Семену парчовый гроб. И в гробу лежал незнаемый человек, и становилось тоскливо-страшно и пусто. И всё не нужно. И холодно-холодно (Рукавишников 1999, с. 20).

Страхи Семена вместе с ощущением безысходной тоски и скуки разделяет его младший слабоумный брат Доримедонт. Его невротическое состояние выражается в сонно-грезовых видениях. В этом плане Рукавишников как художник-модернист увлекается психоанализом, получившим в начале XX в. широкое научное обоснование (Зигмунд Фрейд, Карл Густав Юнг и др.). Сон и грезы Доримедонта (этимология имени отсылает к латинскому слову *dormire*) составляют художественную ипостась лабиринта, по которому герой стремится к не до конца осознанной цели. Ссылаясь на точку зрения Ю.В. Андреева, можно сказать, что в своей большей части идейно-фигуративная схема лабиринта, по которому движется Доримедонт, типологически близка к сказке (Андреев 2012, с. 63). Преодолевая препятствия и спасая царевну, то ли во сне, то ли в мечтах и грезах, герой приобретает новые качества и из сказочного Ивана-дурака превращается то в рыцаря, то в короля, то в губернатора.

В состоянии жуткого страха перед смертью находится также главный герой романа — Виктор Макарович, представитель наиболее молодого поколения. Согласно общей концепции жанра семейного романа конца XIX —

начала XX в., в котором последнее поколение отходит от традиционной системы ценностей, выбирая в качестве сферы своей деятельности область культуры и искусства, Виктор Макарович — носитель автобиографических черт — является художником. Искусство для него — лучшая форма самовыражения. Оно отражает его внутреннее состояние: неприязненное отношение к семейным порядкам, равнодушие к материальной стороне жизни, увлечение идеалистической философией и эстетикой. Но, с другой стороны, Виктор, *porte parole* автора, — это, если воспользоваться определением социолога В.А. Бачинина, пример человеческого духа, «заблудившегося в смыслах бытия, пребывающего в состоянии экзистенциального кризиса, когда для него исчезают важнейшие религиозно-нравственные ориентиры, и душа оказывается неспособна пробиться к свету» (Бачинин 2010).

Творчество Виктора исполнено внутреннего напряжения и душевного беспокойства, вызванного потребностью выяснить загадочные феномены жизни и смерти. Обоих боится Виктор, мысли о них постоянно преследуют его и заставляют создавать удручающие/угнетающие полотна.

Наконец, стоит также отметить, что трансформации образа лабиринта в роман «Проклятый род» соответствует «лабиринтная» стилистика произведения. В ее основе лежат такие стилистические и синтаксические фигуры, как парцелляция, переносы, эллипсис, умолчание. Благодаря этим художественным приемам писатель достигает динамичности и сжатости речи, передает напряженность внутреннего состояния героев, их взволнованность и невозможность справиться с запутанностью жизненного пути.

На этом основании можно выдвинуть предположение о том, что Рукавишников моделирует мир между «лабиринтным» и характерным для постмодернизма ризоматическим состоянием, где нет ничего до конца определенного.

ЛИТЕРАТУРА

- Абашев — Абашев В.В. Узник башни. О персональном символе Валерия Брюсова. Электронный ресурс: http://www.psu.ru/files/docs/personalne-stranitsy-prepodavatelej/abashev/209_Bryusov.pdf (дата обращения: 03.06.2015).
- Андреев — Андреев Ю.В. Миф о лабиринте. Электронный ресурс: <http://www.proza.ru/2012/07/03/875> (дата обращения: 03.06.2015).
- Бачинин 2010 — Бачинин В.А. Модернизм — культура заблудившаяся в лабиринтах секуляризма. Электронный ресурс: <http://www.mirvboge.ru/2010/11/modernizm-kultura-zabludivshayasya-v-labirintax-sekulyarizma> (дата обращения: 03.06.2015).
- Керн 2007 — Керн Г. Лабиринт: основные принципы, гипотезы, интерпретации // Керн Г. Лабиринты мира. СПб., 2007. С. 7–33.
- Лалетина 2011 — Лалетина О.С. Поэзия И.С. Рукавишникова в контексте русского символизма. СПб., 2011.
- Рукавишников 1999 — Рукавишников И.С. Проклятый род. Нижний Новгород, 1999.
- Толстиков 2012 — Толстиков В.С. К вопросу о русской культуре Серебряного века // Вестн. Челябин. гос. ун-та. 2012. № 18 (272). Филология. Социология. Культурология. Вып. 25. С. 62–68.
- Szymonik 2005 — Szymonik D. Роман Ивана Рукавишникова «Аркадьева»: опыт интерпретации // Literatura. Mit. Sacrum. Kultura. Przygotowanie tomu Maria Cymborska-Leboda. Redakcja Maria Cymborska-Leboda przy udziale Witolda Kowalczyka. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin, 2005. S. 97–108.
- Szymonik 2003 — Szymonik D. Dialog literackich tendencji estetyczno-ideowych w paradygmacie kultury rosyjskiej Srebrnego wieku // Dialog w literaturach i językach słowiańskich. T. 1. Literaturoznawstwo, red. W. Laszczak i A. Wieczorek. Opole, 2003. S. 61–67.

Образ лабиринта
в романе Ивана Рукавишникова
«Проклятый род»

В статье речь идет о метафорической функции лабиринта в романе Ивана Рукавишникова «Проклятый род» (1911–1912). Изучается сложная, запутанная и зачастую тупиковая ситуация героев, которая изображена в произведении с помощью трех смысловых и эстетических категорий: 1) «лабиринт» как архитектурное сооружение или «довольно крупная (каменная) постройка» (в романе Рукавишникова ипостась лабиринта принимает дом-дворец Макаровичей и дом Виктора в Лазареве); 2) лабиринт как «танец живых мертвецов»; 3) психологическое состояние страха смерти, переживаемого почти всеми персонажами романа.

Трансформация лабиринта в рассматриваемом романе осуществляется также на уровнях структуры и стилистики. На этом основании можно говорить о «лабиринтном дискурсе» и «лабиринтном мышлении» Рукавишникова. Структура романа напоминает лабиринт, поскольку «лабиринтное» состояние автора воплотилось в лабиринтное построение текста, в котором все события, рассуждения и размышления героев напоминают блуждание по лабиринту. В этой связи можно также выдвинуть гипотезу о том, что Рукавишников моделирует мир между лабиринтным и характерным для постмодернизма ризоматическим состоянием, где нет ничего до конца определенного.

Ключевые слова: И.С. Рукавишников, «Проклятый род», «Аркадьевка», герои лабиринта, лабиринтный дискурс, лабиринтное мышление.

The Image of the Labyrinth
in the Novel «The Damned Family»
by Ivan Rukavishnikov

In the article we discuss the metaphorical function of the labyrinth in the novel «The Damned Family» (1911–1912) by Ivan Rukavishnikov. In this case, we examine the characters' complicated, confusing, and frequent impasse, which is depicted in the book with the help of three semantic and aesthetic categories: 1) the «labyrinth» as an architectonic structure or a «fairly large (stone) building». In Rukavishnikov's novel, the role of the labyrinth is taken by Makarovich's palace and Victor's house in Lazarev (forty rooms, lots of stairs); 2) the labyrinth as «the dance of the living dead». The characters, «alive dead» as the author describes them, wander in the space of the labyrinth, and in most cases show unwillingness, or simply remain deadlocked; 3) the psychological state of the fear of death, experienced by almost all the characters of the novel.

The transformation of the labyrinth in the novel «The Damned Family» also takes shape in the structure and stylistics of the work. On this basis, we can speak of Rukavishnikov's «labyrinth discourse» and «labyrinth thinking». The structure of the novel resembles a labyrinth, because the «labyrinth» state of the author is embodied in the labyrinth construction of the text, in which all the events, arguments and reflections of the characters resemble wandering through a labyrinth. In this context, it is also possible to hypothesize that Rukavishnikov is modelling a world between the labyrinth and the characteristic of postmodern rhizomatic condition, where nothing is certain until the end.

Keywords: Ivan Rukavishnikov, «The Damned Family», «Arkadievka», the labyrinth characters, labyrinth discourse, labyrinth thinking.



Д.М. Синичкина (Париж)

ОБРАЩЕНИЕ К АНТИЧНОСТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА





Мировая культура оказала заметное влияние на творчество Н.А. Клюева (1884–1937). Однако, в отличие от акмеистов, с которыми Клюев одно время сблизился¹, его творчество 1910-х гг. характеризует отнюдь не «тоска по мировой культуре»², а выпады против «городской» цивилизации, порой резкие³. В целом отношение поэта к классической культуре как таковой сложное и противоречивое, так как с самого начала своего творческого пути Клюев размышляет о преобразении русской поэзии, возможном лишь посредством обращения к ее народным истокам и отвержения ее «европейского пути развития»⁴. Необходимость переосмыслить культурную составляющую современной ему русской поэзии становится для Клюева насущной уже во второй половине 1900-х гг., когда поэт, долгое время восхищавшийся ушедшим в «народ» А.М. Добролюбовым, «настоящим современным поэтом» (Ширяевец 1993, с. 22), обращается к народным творческим формам, для того чтобы преодолеть свои переживания по поводу несовместимости занятия стихотворством и исканием духовной «правды» (Клюев 2003а, с. 226). Развитие клюевского творчества на протяжении 1910-х гг. в духе

- 1 Клюев ушел из акмеистского «Цеха поэтов» в 1912 г., заявив Н.С. Гумилеву: «Рыба ищет — где глубже, а человек — где лучше» (Азадовский 1990, с. 136). Более подробно об отношениях между Клюевым и акмеистами см.: Азадовский 1987.
- 2 Определение, данное Мандельштамом акмеизму в 1933 г. См.: Мандельштам 1990, с. 438.
- 3 «И мозг Эдиссона унавозил в веках поросенок», — напишет Клюев в первых строках поэмы «Медный Кит», воспевающей «Красную, крестьянскую культуру» (Клюев 1919, с. 107).
- 4 Эта тема наиболее важна для произведений конца 1910-х гг.: стихотворений цикла «Земля и Железо» (Клюев 1999, с. 293–296), «Поэту Сергею Есенину» (там же, с. 297–303), а также одного из программных стихотворений «Труд» (там же, с. 386–387).



народной песни и эпического сказания⁵ сопровождается углублением противопоставления Города Деревне, своеобразными поэтическими символами «машинной» цивилизации, с одной стороны, и одухотворенной природы, с другой. Из этого коренного противопоставления вырастет и основополагающая антитеза клюевского творчества революционной эпохи, а именно, оппозиция между Западом и Востоком. «Сгинь, Запад, Змея и блудница! / Наш суженый — отрок Восток!» (Клюев 1999, с. 318) — напишет он в стихотворении «Осенние сумерки — шуба» (между 1916 и 1918 гг.). Более того, восточная составляющая клюевского творчества периода конца 1910-х — начала 1920-х гг. ляжет в основу исторического мифа, важнейшего в клюевской поэтике (Киселёва 2012). Обращение к народной культуре, к фольклорным стихотворным формам, а также осмысление исторических событий путем сопоставления современной и древней русской истории обуславливают не только параллели между клюевским творчеством и памятниками древнерусской литературы (Субботин 2008, с. 8), но и сближение клюевского стихотворчества с древнерусскими сказаниями (Маркова 1997).

Однако представляется возможным проследить иную культурную традицию, важную не только для становления творческого самосознания поэта, но и для особенного восприятия поэтом истории и культуры, а именно — традицию античного мировоззрения. В данной статье предлагается рассмотреть, во-первых, каким образом античное мировоззрение нашло отклик в творческом самосознании поэта, и, во-вторых, какую роль играют различные античные архетипы в его стихотворчестве.

У поэта, назвавшего себя «посвященным от народа» (Клюев 1999, с. 391) и создавшего яркий жизнетворческий миф (Азадовский 2004, с. 7–88), образы «барда», «сказителя» и «аэда» составили основу творческого самосознания.

5 В таких сборниках и циклах, как «Братские песни» (1912), «Песни из Заонежья» (1913), «Избяные песни» (1914), «Мирские думы» (1916).

Как отметил в 1922 г. О.Э. Мандельштам, «Клюев пришел от величавого Олонца, где русский быт и русская мужицкая речь покоятся в эллинской важности и простоте. Клюев народен потому, что в нем уживается ямбический дух Баратынского с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя» (Мандельштам 1987, с. 175). Сопоставление «русского быта» и «русской мужицкой речи» с «эллинской важностью и простотой», на первый взгляд кажется удивительным, ведь обращение к эллинской культуре характерно для той «книжной культуры», которой Клюев не раз себя противопоставлял (Клюев 1999, с. 184). Тем не менее в середине 1930-х гг. — в то время, когда антитеза цивилизации и природы в контексте коллективизации наполнится иным, чем прежде, содержанием, — Клюев свяжет собственный творческий путь с именем Гомера, которого назовет «своим древним братом». Клюев, начав письмо к Н.Ф. Христофоровой от 21 апреля 1935 г. эпиграфом из девятой песни гомеровской «Одиссеи» в переводе В.А. Жуковского — «Вышла из мрака молодая с перстами пурпурными Эос», продолжает: «Так ослепительно воспевал зарю мой древний брат Гомер. Вся жизнь — солнце, пир солнца, где потоками льется лучистое и светозарное вино. Вино новое, как поют ангелы в новых временах. Эти слова дошли до нас. Мы слышим их в предвесеннюю неделю — после глубокого вербного вечера. Воскресшее солнце попрало смерть. С праздником, красное солнышко!..» (Клюев 2003б, с. 360). Гомеровская метафора зари сливается под пером Клюева с его собственными образами зари вселенского преображения, которые отсылают к ранним сборникам поэта, в первую очередь к «Братским песням»: клюевская заря — это торжество «нового вина»⁶ после «вербного вечера», новый виток духовной истории, «век колосьев золотых» (Клюев 1999, с. 137). Клюев не только называет Гомера своим «древним братом», связывая таким образом античность и 1930-е гг., но и

6 «Новое вино» — сквозной образ сборника «Братские песни», изданного в 1912 г. в типографии журнала «К новой земле», печатного органа «гогольских христиан».

утверждает свою причастность тому обществу, которое до сих пор «слышит» гомеровские строки. Если в ранних и революционных стихах Клюева была акцентирована противоположность народной общины («мы») и интеллигенции («вы»)⁷, то «мы» в данном письме указывает на носителей нового культурного сознания, преодолевших «недоступную черту» (Блок 2010, с. 74). Однако в новом историческом контексте данная связь времен — поэтическая утопия, в которой античность, представленная Гомером, служит неким идеальным культурным пространством, защищенным от «тлетворного духа» современности. В этом смысле клюевское обращение к античности прочитывается как тоска по «золотому веку», веку, преодолевшему «вечное возвращение», и гомеровская муза становится, таким образом, единственной непреходящей ценностью: «Только ты одна живешь вечно, бессмертная музыка! Ты — внутреннее море. Ты — глубокая душа. Угрюмое лицо жизни не отражается в твоих ясных зрачках. Далеко от тебя бегут вереницей дни знойные и ледяные, как стадо облаков по небу, быстро сменяя друг друга. Только ты одна живешь вечно. Ты — вне мира. Ты сама — целый мир» (Клюев 2003б, с. 360).

Представляется, что именно в этом ключе стоит интерпретировать мнение Мандельштама о Клюеве. Мандельштам, для которого в начале 1920-х гг. так же важно, как позже и для Клюева, найти «вневременную точку, где время не бежит» (Гаспаров 1995, с. 343), видит в поэте некое воплощение одного из вожделенных «редкостных предчувствий» (Мандельштам 1987, с. 41): «эллинскую простоту», соединенную с «ямбическим духом Баратынского», то есть с классической русской поэзией. Более того, Клюев становится продолжателем стихотворной традиции золотого века. Как и «последний поэт» Бара-

7 Еще в 1910 г. Клюев выступил с программным стихотворением «Голос из народа», посвященным «русской интеллигенции». Народное творческое начало («Зори росные весны») противопоставлялось в нем доживающей свой век городской культуре, «глухому» и «гремучему отгулу обессилившей волны» (Клюев 1999, с. 125).

тынского, который «идет и поет»⁸ (Баратынский 1936, с. 201), Клюев становится одним из последних поэтов золотого века русской поэзии⁹.

Осмысление себя как продолжателя традиции Пушкина и Кольцова (Клюев 1999, с. 340) занимает Клюева с самого начала его творческого пути. В конце 1900-х гг. для молодого поэта, который подчеркивает свое народное происхождение и «неученость»¹⁰, мечта о преображении русской истории, возрождении народной культуры, о «мужицком рае» и «веке колосьев золотых» (Клюев 1999, с. 173) сливается с мечтой о новом золотом веке русской поэзии, в котором певцы из народа, и в первую очередь он сам, смогут продолжить пушкинскую традицию.

Для воплощения этого замысла, для преображения культуры и истории, для того, чтобы «плуг» поэзии смог поднять «ярь волхвующих борозд» (Клюев 1999, с. 361)¹¹, поэту нужно перенести как свое лирическое «я», так и свой поэтический мир в пространство мифа. На протяжении всего своего творческого пути Клюев обращается к мифу, одновременно как к форме сказания и как к мировоззрению. Если построение образа «северного

8 «Ямбический дух Баратынского» посредством игры слов *ямбы* — *jambes* (стопы — фр.) указывает как на формальную содержательность классического по своей структуре творчества Баратынского, так и на элемент «походки» (см.: «Баратынского подошвы раздражают прах веков...»), который стал для Мандельштама важной определяющей поэзии (Иванов 2000, с. 423–434). Указывая на «ямбический дух», Мандельштам таким образом не настаивает на формальной близости клюевского творчества творчеству Баратынского, отсылает именно к метафоре «идущего поэта».

9 В своей статье «Взгляд и нечто», опубликованной в 1925 г. под псевдонимом Ипполит Удушьев, Иванов-Разумник относит Клюева к поэтам золотого века (Ронен 1997, с. 81).

10 Свое первое письмо Блоку, отправленное осенью 1907 г., Клюев начинает со слов «Я, крестьянин Николай Клюев». Далее он пишет: «Бога ради, простите написанное. Я человек малоученый — так понимаю Вас...» (Клюев 2003а, с. 111).

11 Здесь интересно также отметить близость восприятия поэзии Клевым и Мандельштамом в революционную эпоху: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» (Мандельштам 1987, с. 40).

сказителя», выявленного в полной мере в мифотворческой автобиографии поэта «Гагарья судьбина» (1922), неотъемлемо от осмысления фольклорного наследия и русской народной культуры, то само по себе обращение к «мифотворчеству» как единственно возможному творческому пути родилось, возможно, из переписки Николая Клюева с Александром Блоком. Как уже говорилось, изначальное обращение к народному творчеству возникло на фоне духовных и художественных исканий и сопровождалось тревожными размышлениями. В письме, отправленном Блоку в конце сентября 1908 г., он пишет: «...я чувствую себя лживым, порочным — не могущим и не достойным говорить от народа» (Клюев 2003а, с. 141). Тем не менее, именно в качестве поэта «из народа» Клюев довольно резко оценит блоковский сборник «Земля в снегу», присланный ему в конце сентября (Клюев 2003а, с. 154–157). Но другая книга вызовет у Клюева восторженный отклик — сдвоенный сборник № 4/5 «Вопросов жизни» за 1905 г., в котором была, в том числе, помещена статья Блока «Творчество Вячеслава Иванова» (Блок 2003, с. 7–14)¹². В своем ответном письме от 12 марта 1909 г. Клюев пишет: «Очень благодарю Вас, дорогой Александр Александрович, за присланное. Это большая, большая радость для меня. Какие книги! Как веет от них мучительным исканием “Радости”. Каждая заставка вопиет “о смысле”. <...> Умилен Вашим словом о “Прозрачности” и о “Кормчих звездах”. Сколько красоты, пророчески-провидящих полумгновений» (Клюев 2003а, с. 185). То, что для Клюева, в то время как раз занятого осмыслением своего собственного творчества, размышления Вяч. И. Иванова о «народной душе» и «поэте-мифотворце» стали своевременны, неудивительно. В статье «Мечты о народе-художнике», отдельные идеи которой развивает и Блок в своей рецензии, Иванов пишет: «Художник вдруг вспомнил, что был некогда мифотворцем (μυθοποιος), — и робко понес свою ожившую новыми прозрениями, исполненную голосами и трепетами неведомо-

12 Номер был прислан в марте 1909 г. (Клюев 2003а, с. 186).

мой раньше таинственной жизни, орошенную росами новых-старых верований и ясновидений, новую-старую душу навстречу душе народной» (Иванов 1909, с. 243). Путь Ключева «навстречу душе народной», пролежавший в этот период в том числе через обращение к фольклорным мотивам и песенному стилю, приведет поэта не только к построению образа сказителя, певца «народной души», но и к попытке преодолеть своими творческими исканиями и созданием нового поэтического слова атмосферу «александризма» (Блок 2003, с. 7–8), царящую в литературной среде, — именно тот разрыв, о котором пишет Блок: «Мы должны взглянуть любовно на роковой раскол “поэта и черни”. Никто уж не станет подражать народной поэзии, как тогда подражали Гомеру. Мы соznали, что “род” не властен и наступило раздолье “вида” и “индивида”» (Блок 2003, с. 8). Увидев способ преодоления сложившегося «раздолья» прежде всего в обращении к «жизни» (Ключев 2003а, с. 116)¹³, Ключев далее угадает в революционной эпохе возможность слить воедино народную песнь и «Садко-народ» (Ключев 1919, с. 9–13), наделяя при этом Слово по-библейски созидательной силой и определяя «хоровое» начало новой истории (Ключев 1999, с. 479), сходное в этом смысле с античной трагедией.

Таким образом, античность присутствует у Ключева на уровне культурного ориентира, как гомеровская эпоха, с именным представителем которой отождествляет себя поэт, и как «золотой век», хранитель «эллинской

13 Ключевское отношение к «жизни» перекликается, как указывает К.М. Азадовский, с умонастроениями 1900–1910-х гг. (Ключев 2003а, с. 117). Как объясняет И. Паперно, ссылаясь в первую очередь на получивший широкую известность труд В.В. Вересаева «Живая жизнь», в 1910-е гг. этот писатель «выступает с концепцией эллинской (“гомеровской”) культуры как жизнеотношения, противоположного современному ницшеанскому декадентству и его прямому предку — “александрийскому [эллинистическому] декадентству”. Эллинское (“гомеровское”) жизнеотношение — это “глубокая, серьезная жизнь” (или “живая жизнь”), основанная на гармоническом “претворении жизни в красоту и радость”; Вересаев отождествляет его с жизнеотношением пушкинской эпохи» (Паперно 1992, с. 22–23).

культуры» и тех ценностей, которые сближают Клюева с его современниками.

Размышление о культуре неразрывно связано для поэта с античностью, в первую очередь с фигурой Сократа. В «Гагарей судьбине» Клюев сближает народное творчество с древнегреческой философской традицией. Рассказывая о «Великом Онеге», он пишет: «На острове, в малой церковке царьградские вельможи живут: Лазарь и Афанасий Муромские. Теплится их мусикия — учеба Сократова — в булыжном жернове, в самодельных горшечках из глины, в толстоцепных веригах, что до наших дней онежские мужики раченьем церковным и поклонением оберегают» (Азадовский 2004, с. 104). Примечательно, что истоки духовной культуры русского Севера Клюев относит к «мусикии» — понятию, восходящему к эллинистической культуре. Термин, встречающийся также в музыкальной культуре Древней Руси (Владышевская 2006, с. 35), неразрывно связан в первую очередь с древнегреческим представлением о музыке как этическом воспитании (Лосев 1960, с. 37). Мусикия (μουσική), в отличие от музыкального искусства (μουσικός ἀκούσμα), вбирает в себя искусства всех Муз и представляет собой древнегреческое представление о культуре (Миггау 2004, с. 2). В этом широком смысле «мусикия» является основой духовного воспитания, культуры и, по всей видимости, использована Клюевым именно в таком ключе. Однако для Клюева термин также восходит к Ф.И. Тютчеву¹⁴: «мусикийский шорох» тютчевских стихов для Клюева являлся определяющим качеством стихотворчества¹⁵, а по своей музыкальной природе еще и отсылает к особенному, «мусикийскому» вос-

14 Об использовании этого термина у Ф.И. Тютчева см.: Тынянов 1977, с. 38–51.

15 В январе 1928 г. Клюев сблизит свою литературную позицию с тютчевской, отвергая «дешевый социализм» Н.А. Некрасова: «...глухонемой к стройному мусикийскому шороху, который, как говорит Тютчев, струится в зыбких камышах, как художник, Некрасов мне ничего не дал ни в юности, ни тем более теперь...» (Клюев 1999, с. 903). Интересно отметить, что еще первый сборник поэта «Сосен перезвон» открывался эпиграфом из Тютчева: «Не то, что мните вы, природа».

приятию истории. Культурное наследство, переданное Сократом, хранится, по Ключеву, в ремесленном творчестве русского народа и в религиозных ритуалах, которые легли в основу части ключевского творчества, во многом определив его формальные особенности. Ключевские стихи в свою очередь становятся своеобразной «музикей», а «учеба Сократова» — творчество и философия¹⁶ — ложится в основу создаваемого поэтом культурного пространства, в котором переплетаются наследство античности и творчество «китежской» Руси.

В стихотворных произведениях Ключева «музика» упоминается в конце 1920-х гг. как символ уходящей культуры, преданной разрухе (Азадовский 2004, с. 172): в одном из поздних программных стихотворений «Нерушимая стена» (1928) современная поэту эпоха обозначена как эпоха, лишенная музыкальности, — «Кармином, не музикою / Подвѣден у ведьмы рот» (Ключев 1999, с. 542). Умирание народной культуры поэтически также связано с образом Сократа, и через него с Гомером¹⁷, а именно, с топомосом «лебединой песни» (Plato 1911, 84b–85d), который многократно претворяется в ключевских стихотворениях 1920-х гг. В стихотворении «Не буду писать от сердца...» (Ключев 1999, с. 522–523), которое прочитывается как поминальная песня прежним революционным чаяниям поэта («На московской кровавой Пресне / Не взрастет словесный Китай»), прощание с народной культурой древней Руси проходит под знаком лебединой песни: «И не склонится Русь-белица / Над убрусом, где златен лик <...> / По-речному таит страница / Лебединый отлетный крик» (Ключев 1999, с. 522). И если в революционный период творчества «лебединую песнь» пела старая, уходящая Русь (Ключев 1999, с. 405), то спустя десятилетие в стихах, посвященных А.Н. Яр-Кравченко, исполнителем лебединой песни становится лирический герой поэта.

16 Философия для Сократа и есть «величайшая музыка» («ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσῆς μεγίστης μουσικῆς») (Plato 1911, 61a–61b).

17 Образ лебедя присутствует в XXI Гомеровом гимне Аполлону. См.: Вересаев 1963, с. 123.

Встреча с молодым художником в апреле 1928 г. открыла для Клюева новую страницу творчества: «Хорошо, когда жизнь на ущербе / Лебединым пахнула крылом» (Клюев 1999, с. 546). Лебединая песнь, таким образом, приобретает для лирического героя любовной лирики значение не трагическое, а, наоборот, радостное, сродни сократовскому представлению о предсмертной песни птиц Аполлона: «Мой тюльпан благоухает / В борода- том терпком рае / Лебединым сном», — пишет Клюев в цикле «О чем шумят седые кедры» (Клюев 1999, с. 566). И если современная поэту эпоха обозначена подменой «мусикии» тлетворным духом умирающей культуры («На костях горит мусикия...» — Клюев 1999, с. 544), то в последнем лирическом цикле поэта намечается как раз ее возрождение (Клюев 1999, с. 569), возможное лишь посредством обращения к античности и к античным мифам. В цикле «О чем шумят седые кедры» лирический герой отождествляет себя с мифологическими и историческими фигурами, испытывая различные метаморфозы: поэт предстает в роли то «волчицы северного Рема» (Клюев 1999, с. 556), то «Перса» (Клюев 1999, с. 557), то «Хлои» (Клюев 1999, с. 550). В цикле также упоминается мифологическая фигура Парки (Клюев 1999, с. 560), что позволяет обнаружить античный подтекст одного из центральных образов клюевского творчества, который воплощается в образе как старухи-матери, так и самого поэта. Возврат к архетипам позволяет определить начало новой любви как начало новой истории, почти новой культуры: эта новая культура являет собой слияние всех дотоле разрозненных традиций и воплощает в себе соединение на любовных началах мифологии русского Севера и мифологии древнего мира: «Как Перс священному огню, / Я отдал дедовским иконам / Поклон до печени земной...» (Клюев 1999, с. 557).

Необходимость возврата к «мировым», «античным» ценностям для сохранения русской культуры предстанет в полной мере в стихотворении «Клеветникам искусства», в котором русская поэзия предстанет в виде «русского Пегаса», у которого «Узда алмазная, из золота ко-

пыта, / Попона же созвучьями расшита», а стихотворная культура в целом — «лебедem с надломленными крыльями» (Клюев 1999, с. 574).

Обращение к античности в творчестве Клюева преследует, таким образом, двойную цель. В первую очередь античное мировоззрение как элемент культуры русского и европейского модернизма, заимствованное Клюевым в том числе у Вячеслава Иванова, дает толчок развитию его собственного биографического мифа, который выходит далеко за рамки создания образа «народного поэта». Позднее обращение к Гомеру — пример восприятия современности сквозь призму «вечных ценностей», в перспективе которых клюевский «век колосьев золотых» сближается с «золотым веком» русской поэзии. Таким образом, использование некоторых архетипов, восходящих к античности, в первую очередь «мусикии», позволяет рассматривать отношение к культуре и истории сквозь призму не только мифа, но и понимания всего исторического процесса как процесса поэтического. В конце 1920-х гг., когда «мусикия» вроде бы затихнет навсегда, возрождение ее будет возможно лишь посредством возврата к лиризму, идеальной форме любовного послания, которое станет для поэта последним шансом возродить и русскую народную культуру. У Клюева античные архетипы присутствуют главным образом в произведениях 1920-х — начала 1930-х гг. и определяют эволюцию лирического «я» поэта. Поэзия для Клюева не мыслится отдельно от мужицкого труда и тесно связана с его восприятием истории как мифологического, музыкального и земледельческого цикла. Для Клюева орудие стиха — «плуг», которым «обрабатывается» земля народной культуры: «Вознесенье Матери правя, / Мы за плугом и за стихом / Лик Оранты как образ славий / Нерушимой Стеной зовем» (Клюев 1999, с. 542). Плуг становится в клюевских произведениях символом такого стихотворчества, которое способно не только приобщиться к «народной душе» и взбороздить «чернозем» времени, но, наделенный свойствами «алмаза» и «адаманта» (Клюев 1999, с. 309, 310, 398), вызвать из забвения «золотой век» русской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Азадовский 1987 — Азадовский К.М. Н.А. Ключев и «Цех поэтов» // Вопросы литературы. 1987. № 4. С. 269–278.
- Азадовский 1990 — Азадовский К.М. Николай Ключев. Путь поэта. Л., 1990.
- Азадовский 2004 — Азадовский К.М. Гагарья судьбина Николая Ключева. М., 2004.
- Баратынский 1936 — Баратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Ред., коммент. и биогр. ст. Е. Купреяновой, И. Медведевой; вступит. ст. Д. Мирского. Л., 1936.
- Блок 2003 — Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7.
- Блок 2010 — Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8.
- Вересаев 1963 — Вересаев В.В. Эллинические поэты. М., 1963.
- Владышевская 2006 — Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
- Гаспаров 1995 — Гаспаров М.Л. Избранные статьи: О стихе. О стихах. О поэзии. М., 1995.
- Иванов 1909 — Иванов Вяч. И. По звездам. СПб., 1909.
- Иванов 2000 — Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. Статьи о русской литературе.
- Киселёва 2012 — Киселёва Л.А. «Татарщина и Византия...» (Об одной поэтической формуле Николая Ключева) // «Созвучий жито». Сб. работ по русской литературе 1910–1930-х годов в честь 70-летия Сергея Ивановича Субботина / Под ред. П.Е. Поберезкиной, М.В. Скороходова, О.В. Пашко. 2012. Сборник опубликован в виде электронного ресурса: <http://kluev.org.ua/collegium/sbornik.php>. Электронный ресурс статьи: <http://kluev.org.ua/collegium/sbornik/kiseljova.pdf> (дата обращения: 19.06.2015).
- Ключев 1919 — Ключев Н.А. Медный Кит. Пг., 1919.
- Ключев 1999 — Ключев Н.А. Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы / Предисл. Н.Н. Скатова, вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 1999.
- Ключев 2003а — Ключев Н.А. Письма к Александру Блоку: 1907–1915 / Публ., вводная ст. и коммент. К.М. Азадовского. М., 2003.
- Ключев 2003б — Ключев Н.А. Словесное древо. Проза / Вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 2003.
- Лосев 1960 — Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собр. текстов проф. А.Ф. Лосева. М., 1960.
- Мандельштам 1987 — Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987.

- Мандельштам 1990 — *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Маркова 1997 — *Маркова Е.И.* Творчество Николая Ключева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.
- Паперно 1992 — *Паперно И.* Пушкин в жизни человека серебряного века // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age.* В. Gasparov et alii ed. California Slavic Studies. Berkeley, 1992. Vol. 15. P. 19–51.
- Субботин 2008 — *Субботин С.И.* Н.А. Ключев: поэзия 1905–1908 гг. и проза 1919–1923 гг.: вопросы источниковедения и атрибуции: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю.* Вопрос о Тютчеве // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.
- Ширяевец 1993 — *Орлицкий Ю.Б., Соколов Ю.С., Субботин С.И.* Александр Ширяевец: Из переписки 1912–1917 гг. // *De visu.* 1993. № 3 (4). С. 5–42.
- Murray 2004 — *Murray P., Wilson P.*, «Music and the Muses: The Culture of “mousikē” in the Classical Athenian City». Oxford University Press, 2004.
- Plato 1911 — *Plato.* *Phaedo.* Oxford, 1911.
- Ronen 1997 — *Ronen O.* *Fallacy of The Silver Age,* Taylor & Francis, 1997.

Обращение к античности в творчестве Николая Клюева

С момента своего появления на литературной сцене Петербурга 1910-х гг. Н.А. Клюев создает образ «певца русского Севера». Поэтическое же обращение к фольклору и искусству Древней Руси может рассматриваться как отказ от отождествления с «мировой культурой», по которой «тоскует» русский модернизм. Тем не менее в стремлении поэта воплотить «народную культуру» через свой собственный облик и стихотворчество, тяготеющее к эпосу, можно разглядеть не только влияние символистского житнетворчества, но и сознательное использование «вечных» образов античности, в первую очередь образа эпического сказителя — Гомера. Более того, обращение к античным архетипам и центральным фигурам классической культуры — в первую очередь к Сократу — ложится в основу клюевского восприятия «музыкальной» истории и определения концепции «народной культуры».

Ключевые слова: Н.А. Клюев, античность, мифотворчество, житнетворчество, историзм, эпическая поэзия, лирика, поэзия 1920-х гг.

The Path to Antiquity in Nikolai Klyuev's Literary Works

As soon as Nikolai Klyuev appeared in the literary scene of Saint Petersburg in the 1910's, he began molding his poetic persona, one of the «Russian bard from the North». Within his literary works, the use of folklore and multiple references to Ancient Russian culture can be perceived as a desire not to identify with the «world culture», which Russian modernism «longs» for. Nonetheless, the poet strives to embody «folk culture» in his own identity, as well as in his poetic work. Not only is this process deeply linked to the symbolists' way of «creating life», but Klyuev also seems to find most of his inspiration in antic figures, such as the epic storyteller — Homer. Moreover, the use of ancient archetypes and certain crucial figures of classical culture — primarily Socrates — defines Klyuev's perception of a «musical» history and allows him to define the concept of «folk culture».

Keywords: Nikolay Klyuev, Antiquity, creation of life, myth, poetic history, epic poetry, lyric poetry, soviet poetry of the 1920's.



ТРАНСФОРМАЦИИ «ВЕЧНЫХ» ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ

В.В. Полонский

А.В. Ведель

Н.И. Шром

Е.В. Глухова

А.Л. Топорков

А.Г. Гачева

Е.К. Созина

О.А. Богданова





В.В. Полонский (Москва)

«ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ» ДАНТЕ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА:
МЕЖДУ Д.С. МЕРЕЖКОВСКИМ
И А.К. ДЖИВЕЛЕГОВЫМ

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





К концу XIX столетия образ Данте Алигьери выдвигается на авансцену европейского литературного сознания. Наследие поэта было переработано романтической мифологией, вторично эстетизировано в кругу прерафаэлитов и на закате позитивистской эпохи обрело столь мощный заряд актуальности, что провозвестник «новых идей» Джон Рескин даже назвал Данте «центральным человеком мира» (Zingarelli 1986, p. 25).

Россия, разумеется, отнюдь не являлась исключением. Среди символистов обоих поколений интерес к образу Данте и его «вечным» сюжетам становится и знаком новой эпохи, и программным знаменем, и атрибутом универсального языка их движения.

Ясно, что наследие классиков мировой литературы первого «энциклопедического» ряда, своими текстами задавших парадигму античной, а затем христианской европейской культуры, — это важнейший резервуар «вечных» сюжетов и образов, посредством которых модернизм — искусство позднего, александрийско-резюмирующего типа — формировал свой творческий язык. И нет нужды подробно доказывать очевидное: в эстетической системе модерна с его ориентацией на «реальнейшее», на дискурс «вечного возвращения» и выявление онтологического, вневременного, такие герои мировой словесности, как Дон Кихот, Гамлет или Фауст, равно как символически концептуализированные комплементарные пары художников-классиков — от Леонардо и Рафаэля до Толстого и Достоевского, — обретают функцию архетипического остова мифопоэтического пространства, становятся едва ли не обязательными адресатами образной референции.

Выдвижение в России рубежа веков на первый план именно фигуры Данте, конечно, далеко не случайно. Если собственно в XIX столетии, когда историческая ди-



намика романтизма и расцвет классического романа с разных сторон проблематизировали категорию индивидуального в ее связях с внешним миром, сверхактуальной оказывалась литературно-мифологическая дублетная пара «Дон Кихот vs Гамлет», то «серебряный век» просто не мог не сфокусировать внимания на создателе «Комедии» и его «вечных» образных моделях. Слишком очевидным было созвучие наследия поэта с главными партиями эстетического хора эпохи религиозно-философского возрождения и революционных словов: во-первых, мистико-символическим энциклопедическим обобщением всей предшествующей традиции и, во-вторых, радикальным гражданским пафосом вовлечения в живую историю. По мере движения во времени от ранних 1900-х к 1930-м годам первое все более уступало место второму. И если мы попытаемся предложить формулу русской модернистской дантеаны, то ее, наверное, придется свести к сочетанию «мистическая революционность».

Проблема целостной рецепции Данте и его образов в России рубежа XIX–XX веков уже рассматривалась и в фундаментальной монографии В. Поттхофа (Potthoff 1991), и в работах Л. Силард (Силард 2002), П. Дэвидсон (Davidson 1989), А.А. Асоян (Асоян 1990), и, разумеется, не только в них. Сводная библиография русских переводов и отечественной критической литературы о Данте, охватывающая интересующий нас период, была в свое время составлена В.Т. Данченко (Данченко 1973). Отсылая к специальным исследованиям и справочникам, позволим себе ограничиться краткой и схематичной концептуализацией этого вопроса и обозначением основных векторов развития отечественной модернистской дантеаны.

Понятно, что русский символизм с его основным «софиологическим мифом» просто не мог, с одной стороны, не инкорпорировать в свою программу образ певца Беатриче, а с другой — не воспринять его сквозь оптику Владимира Соловьева. Соловьевская софиология не только стремилась адаптировать запечатленную в «Новой Жизни» и «Комедии» мистическую эротологию в каче-

стве своего метафорического языка, но и предопределила господствующий тип прочтения Данте следующим поколением русской художественной интеллигенции. П. Дэвидсон по этому поводу справедливо замечает: «К Петрарке и Данте как своим духовным и поэтическим предшественникам символисты обращались именно через Соловьева. Таким образом, непосредственный источник их идей следует искать в Соловьеве, а не в Данте, то есть они либо прилагали соловьевские категории к своему пониманию Данте, либо же заимствовали некоторые образы из католической или дантовской традиции для выражения чисто соловьевских идей» (Davidson 1989, p. 72; перевод мой. — В.П.).

Британская исследовательница, вероятно, слишком обобщает, но применительно к дантеане младосимволистов ее характеристика в целом вполне справедлива.

Лирическая экспансия основного «просоловьевского» мифа русского символизма послужила основой для формирования стереотипного взгляда на образцового младосимволиста — скажем, на Блока — как поэта «дантовского типа». К 1920-м годам это стало общим местом самых широких литературно-критических кругов. О связях блоковской мистики любви с «Новой Жизнью» Данте — как непосредственно, так и через В. Соловьева — пишет в 1921-м В. Жирмунский, а Н. Минскому ощущение «глубинной духовной связи» творчества двух поэтов позволяет найти название для своей книги «От Данте к Блоку», опубликованной в 1922 г. в берлинском издательстве «Мысль». Это опять же слишком очевидно, чтобы на данном сюжете останавливаться подробнее.

И если Блок воплощал в жизнь поэтическую практику софиологического прочтения дантовской мистики любви, то теоретическое осмысление этого феномена — во многом на материале именно блоковской лирики — дал А. Белый, который в ряде статей привел в законченную систему концепцию восприятия Беатриче как инкарнации «Премудрости Божией», через откровение Вл. Соловьеву затем «животворяще явившей себя» в символистской поэзии (см. Davidson 1989, p. 82–88).

При этом надо отметить, что соловьевский модус восприятия Алигьери хотя и господствовал, но, конечно, не исчерпывал всего богатства палитры русской дантеаны рубежа веков. И все же общая тенденция состояла в том, что иные стратегии прочтения Данте в конце концов теснились «соловьевским кодом» или по крайней мере вынуждены были интегрировать его в себя. В этом отношении показателен пример Эллиса.

За период с 1892-го по 1914 г. потребность эпохи явить своего, «символистского» Данте обозначилась настолько ярко, что переводы из «Комедии» и других произведений поэта множились с непостижимой быстротой и в не менее непостижимом количестве. Одним из активных участников этого движения и был Эллис, который на протяжении предвоенного десятилетия не переставал периодически выпускать свои переводы из Данте. Причем начальный сценарий восприятия Алигьери русским поэтом был отнюдь не соловьевским: Эллис прочитывал его изнутри стилизаторской линии середины XIX в., как бы на стыке прерафаэлитской декоративной околоокультурной искусственности и варваризированной экспрессии «проклятых» поэтов. Причем все это оказывалось адаптированным под «эстетские чаяния» не особо взыскательной массовой аудитории. Первые эллисовские переводы были опубликованы в 1904 г. в поэтической антологии «Иммортели»: размещенные после переложений и «вариаций на темы» П. Верлена и Ж. Роденбаха и снабженные примечаниями, явно адресованными тем, кто о «Комедии» имел весьма туманное представление, они в то же время отличались навязчивым декадентским привкусом в духе Ш. Бодлера и иных франко-бельгийских поэтов конца века, переложенных на язык русской поэзии надсоновской эпохи (Эллис 1904). Однако уже в 1906 г. в опубликованной в альманахе «Свободная совесть» статье «Венец Данте» он разворачивает ортодоксальную просоловьевскую концепцию Беатриче — Вечной Женственности, претендующую на то, чтобы дать ответы на все «жгучие вопросы» эпохи (Эллис 1906). Наконец, перед самым отъездом из

России в 1914 г. в секции «Дантеана» «Трудов и дней» Эллис помещает статью «Учитель веры», где со всем пылом вчерашнего антропософа, постепенно начинающего отрясать со своих ног «штейнерианскую пыль», пытается защитить Данте от модных на Западе эрото-оккультных посягательств и настаивает на тезисе о том, что в «Комедии» поэт воплотил целостный опыт традиционного католицизма (Эллис 1914).

Эта трехсоставность декадентства, соловьевской софиологии и неокатолических интерпретационных эскизов более чем характерна для дантеаны «серебряного века». Последний элемент триады определенным образом связан и с именем Вяч. Иванова, дантовские штудии которого в первые годы революции, воплотившиеся в бакинском курсе лекций «Данте и Петрарка», переводах из «Комедии» и «Новой Жизни», совпадали по времени с внутренней эволюцией, вершившейся принятием в Риме католицизма по формуле «соловьевского исповедания» (Котрелев 1968, с. 326).

Своеобразие ивановского интереса к автору «Комедии» на общем фоне состояло уже в том, что он был по-настоящему глубок, филологически и теологически заострен. Иванова отличало несвойственное в целом русской рецепции Данте повышенное внимание именно к традиционным мистико-религиозным аспектам художественного мира и эстетики итальянского поэта. Но в первую очередь существенны попытки отечественного символиста концептуально определить место дантовскому опыту при осмыслении задач «подлинного», «реалистического» символизма, встроить его в спекулятивную систему в качестве, так сказать, успешной «практической реализации» теоретических постулатов. «Комедия» для Иванова — уникальный успешно воплощенный в жизнь эталон теургического искусства, который обретает особую актуальность при построении символистской теории мифа. Эта теория создается на стыке соловьевства с пронизывающими всю дантеану Иванова «дионисийскими» интуициями «соборного» преодоления индивидуальности и мистически спиритуализи-

рованным платоновским учением об анамнезисе. «Что познание — воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ воспоминает свою душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности» (Иванов 1909, с. 40). Абсолютное воплощение эта модель находит, по Иванову, в поэме Данте, которому в «вещем аполлонийском сновидении» удастся «слиться» с собственной субстанцией, найти свое «предвечное волнение» и сделаться «страдательным орудием живущего в нем Бога» (Иванов 1909, с. 21).

Именно в творчестве Иванова наиболее ярко воплотилась тенденция ориентировать собственную поэтику на символистски понятый суггестивно-анагогический образец Данте. Наиболее яркий тому пример — сборник «Сог ardens», в котором, кроме того, отразилась общесимволистская (Блок, Белый и т. п.) тенденция использовать дантовский метатекст для мифологической кодировки собственных биографических реалий (в данном случае — отношений с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал).

Наконец, рационалистический подход к Данте в русской традиции начала века явил — в пику Иванову и его собратьям по младосимволизму — В. Брюсов. Получив в 1905 г. от С.А. Венгерова заказ на перевод «Комедии» для издательства Брокгауза и Эфрона, он сосредоточился на стиховедческих и стилистических нюансах оригинала, обзавелся миланским изданием поэмы 1903 г. под редакцией Дж.А. Скартаццини, рядом французских текстов, словарем дантовских рифм Л. Полакко и двухтомной «Enciclopedia Dantesca» (см. Бэлза 1965, с. 85). Аналитическое внимание Брюсова к языку и стиху «Комедии» в контексте младосимволистских спекуляций на дантовскую тему почти уникально (исключение составляет разве что не менее филологически компетентный, хотя и существенно менее скрупулезный Вяч. Иванов), и, возможно, по этой причине сохранившийся перевод первой песни «Ада» в профессиональном отношении значительно превосходит большинство опытов современников поэта.

Поэтико-синкретический тип восприятия Данте младосимволистами выводил за пределы актуальных задач сколько-нибудь академический подход к прочтению текстов Алигьери. Показательно, что Белый в 1905 г. в рецензии на русский перевод знаменитой книги Скартаццини о Данте без обиняков обвиняет швейцарского почтенного филолога в непонимании поэта и противопоставляет ему «углубленно-целостное» постижение «флорентийца» русскими символистами (см. Крутов 1997, с. 56).

После революции в постсимволистской, акмеистической традиции восприятие Данте претерпевает важную метаморфозу. В творчестве А. Ахматовой и О. Мандельштама — и вплоть до Н. Заболоцкого — Данте теряет статус актуальной мифологемы, однако рецепция его творчества много прибавляет в адекватности объекту: сама структура поэтического языка Данте зачастую становится текстообразующим фактором в центонной и семантически сверхнасыщенной поэтике акмеистов, а также служит инструментом рефлексии над этой поэтикой («Разговор о Данте» Мандельштама) (см. Мейлах, Топоров 1972). Кроме того, в творчестве Ахматовой материал «Комедии» служит метаязыком поэтического осмысления собственной биографии — с сопутствующим углублением экзистенциальной трагики творческого и жизненного акта. Особо созвучным поэтам, пребывающим «по ту сторону ада», оказывается образ Данте-изгнанника — отечественная история XX века расставляла свои акценты.

Русские изгнанники в эмиграции смыкают смысловой круг и ставят точку в дантеане «серебряного века»: Б. Зайцев создает скрупулезно точный перевод «Ада», а Мережковский пишет книгу «Данте».

Прежде чем перейти непосредственно к ней, отметим: особенность русской рецепции Данте начала века — вовлеченность образа поэта в актуальный литературный процесс. И это в какой-то степени препятствовало созданию фундаментальных трудов, целостно осмысляющих феномен автора «Комедии» и вбирающих в свою орбиту

достижения академической науки. Сама логика культуры превращала дантовское творчество лишь в критический инструментарий символистских авторефлексий.

* * *

Книга Мережковского «Данте» — едва ли не единственная в отечественной ненаучной литературе попытка всесторонне, объемно осмыслить феномен «великого тосканца». И вполне естественно, что она возникает на руинах символистской эпохи, в эмиграции, которая законсервировала и подвергла обобщающей ревизии наиболее существенные достижения русской дореволюционной культуры. Это — более чем репрезентативное сочинение, фиксирующее и порой утрирующее едва ли не все сколько-нибудь значимые рецептивные установки русской модернистской дантеаны в целом.

Оставив за скобками многое иное, попытаемся обозначить специфику трактовки Мережковским — старшим символистом, пишущим о Данте уже «после конца» «серебряного века», имея младосимволистскую дантеану за спиной, — лишь одной, «софийно соблазнительной», линии — линии отношений с Беатриче.

Здесь в основе биографической концепции лежит жесткий дуализм. Раздвоенность Данте — героя романа с «Прекрасной Дамой» — постулируется с самого начала. Рожденный под созвездием Близнецов и пребывающий глубинами души в запредельных сферах, куда уводит его «ясновидение» или платоновское «припоминание», герой обречен на типично модернистское несовпадение феномена и ноумена, «реального» и «идеального», «прозы жизни», предрешированного брака с Джеммой Донати, обусловленного происхождением и семейными интересами, и «мистическим» опытом любви к Беатриче, настигшим его еще девятилетним мальчиком.

Обратим внимание на тот неожиданный поворот, который даст Мережковский трактовке любви Данте к Беатриче. Символисты традиционно настолько тяготели к софиологической спиритуализации образа Беатриче и «дантова опыта любви», что даже столь видный

софиолог, как о. Сергей Булгаков, в своей статье о В. Соловьеве и А. Шмидт был вынужден полемически подчеркнуть, что «для Данте Беатриче воплощение или лик Софии, но все же никак не сама София, а вполне реальная женщина» (Булгаков 1992, с. 78). Мережковский вначале как будто дает повод для подобных же упреков в сугубо «идеалистическом» понимании любви Данте к Беатриче. Он пишет о том, что эта любовь «относится к религиозному, сверхисторическому порядку бытия», отмечает, что в ней «у всего — запах, вкус, цвет, звук, осязаемость недействительного, нездешнего, чудесного» (39)¹. Однако логика концепции требует диалектического синтеза любви духовной и ее земного воплощения, этих столь хорошо знакомых читателю Мережковского «двух бездн». Синтеза «плотского» и «духовного» по принципу «неслиянного и нераздельного» соприсутствия ипостасей требует и христологическая проекция любви в плане религиозной мистерии.

И на пути к синтезу писателю, действительно, удается привнести новые черты в «русский облик» Беатриче. В пятой главе, рассуждая о распространившемся в Провансе к концу XIII века, после выхода книги Андрея Капеллана «О любви», утонченного культа «любви издалека», Мережковский обрушивает на него гневные филиппики, обвинения в манихейской и монтанистской ересь, которые в этике приводят к «такому опрокидыванию всего, что блуд становится браком, а брак блудом, “неземная любовь” оказывается сплошным прелюбодеянием» (42–43). Данте же, напротив, сообразно концепции синтеза в своей «неземной любви» к Беатриче через развернутый авторский домysel наделяется жгучей, страстной и вполне «земной» ревностью к законному супругу избранницы — Семоне де Барди.

От этой измышленной автором ревности герой и спасается в культе провансальской «неземной любви», впадая в греховное «разделение». Чаемый синтез Мережков-

1 Здесь и далее в скобках страницы книги Д.С. Мережковского «Данте» указаны по изданию: (Мережковский 1997).

ский привносит через оригинальное прочтение и соотнесение повествования о Паоло и Франческе с упреками, которые Беатриче бросает потрясенному Данте в земном раю чистилища: глядя на победу любви Паоло и Франчески над смертью, герой прозревает, что он преступно лишил собственную любовь живого воплощения, перетекающего и в вечность; упреки же Беатриче при первой встрече с Данте в «Комедии», традиционно понимаемые как осуждение греховного пути в «сумрачном лесу», Мережковский относит за счет страстной ревности любящей женщины. Это становится откровением для самого Алигьери. Герой прозревает метафизическую глубину своего греха, что и объясняет три знаменитых обморока Данте — в «Аду», «Раю» и «Чистилище».

Знаменитое видение из третьей главы «Новой Жизни», когда Данте является Владыка Любовь, держа на руках Беатриче, которая вкушает сердце поэта, — сложный средневековый символ, обыгранный во множестве комбинаций русским младосимволизмом, в первую очередь Вяч. Ивановым, и содержащий в себе многие слои смыслов в контексте, к примеру, католической мистики с ее культом «сердца Иисусова» (см.: Шишкина 1996 (I–II), Проскурина 2001). У Мережковского же это видение лишается многомерной метафоричности и мифопоэтизации, наделяясь плоской эрото-вампирической семантикой в духе «раннего декадентского» Данте:

Чудно и страшно то, что Данте видит в первый и последний раз в этом сне наготу Беатриче» (34); «кто чью кровь пьет, кто кого убивает — она его или он ее, этого оба они не знают. Здесь как бы «снежная кукла» св. Франциска вдруг наливается живою, теплою кровью (56).

Как видим, в трактовке «спасительной роли» Беатриче Мережковский прямо противоречит младосимволистской традиции, выдвигая «психологическую» интерпретацию образа. Однако ее цель — достижение концептуального синтеза противоположностей, так как

любовный сюжет в романе служит практической иллюстрацией концепции пола по Мережковскому. В книге биографический материал помогает писателю обозначить лишь один новый нюанс этой концепции: Данте суждено быть «распятим» на «кресте» разделения в любви, дабы обрести исполнение мистического эроса в смерти как воскресении. Показательно, что, раскрывая эту тему, Мережковский горячо и страстно рассуждает о смерти, играет мотивами Эроса и Танатоса, тогда как «воскресение» лишь скупом называется в качестве необходимого диалектического элемента концепции.

Художественная органика «любовного сюжета» в книге скорее отсылает к вагнеровскому *Liebestod*, мотиву «любви-смерти» в «Тристане и Изольде», а заодно к психоаналитическим построениям Сабины Шпильрейн на танато-эротические темы, чем позволяет убедительно соотнести «эрос» в романе с христианским пониманием пола. Здесь читатель сталкивается прежде всего с общим культурным контекстом рубежа веков, в котором «любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве» (Эткинд 1994, с. 8). Интуиция единства любви и смерти стала одной из доминант этой культуры, объемля такие разные ее проявления, как философия Вл. Соловьева, концепция О. Вейнингера, поздние повести Л. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, драмы Л. Андреева и, разумеется, романы самого Мережковского.

Показательно, что данная тема неизбежно разрешается и самим автором, который пытается быть верным художественной правде, крушением всей грандиозной «метафизики» «Божественной Комедии»:

Страшно живая жизнь вторгается вдруг в отвлеченно-мертвое видение — аллегорию Колесницы Римской Церкви, в тех песнях Чистилища, где происходит неземная встреча Данте с Беатриче, — и опрокидывает эту Колесницу, разбивает ее вдребезги. Вся «Птоломеева система» и даже все строение дантова Ада, Чистили-

ща, Рая — разрушено; вместо них зияет голая, черная, непонятная, непознаваемая вечность, где только Он и Она, Любящий и Любимая, — в вечном поединке (56).

Требуемый концепцией синтез Мережковский помещает за пределами «любовного сюжета», и он предстает еще одной реализацией знакомой схемы: любовь к Беатриче, соединяющая земной порядок с небесным, предвосхищает впервые в истории христианства грядущее царство «третьего завета». В лице Беатриче Данте обретает не только возлюбленную, но и сестру, и мать, что соотносит ее образ с эсхатологической Матерью-Духом. Наконец, триадологическая концепция позволяет соединить и «примирить» реальный исторический сюжет и «мистический эрос»: делая из скудных известных сведений о поступках Джеммы, супруги Данте, весьма смелые выводы, Мережковский разворачивает действительно убедительный психологический портрет трагедии нелюбимой женщины, вынужденной всю жизнь нести «крест» любви мужа к «сопернице», да к тому же такой, как Беатриче. Однако разрешение этой реальной трагедии писатель адресует «эре третьего завета», что сопровождается красноречивыми аллюзиями на «тройственный союз», которые неявно и невольно проецируются на реальные жизнетворческие эротические «геометрические фигуры» модернистской эпохи (Мережковский — Гиппиус — Философов; Иванов — Маргарита Сабашникова — Волошин; Иванов — Городецкий — Зиновьева-Аннибал; Иванов — Зиновьева-Аннибал — Вера Шварсалон; и вплоть до Брикков с Маяковским или даже Бунинных с Галиной Кузнецовой). Такая модель разрешения конфликта обозначается как «величайшая в христианстве революция пола» (95).

Поводя итог, обозначим некоторые нити, непосредственно связывающие книгу с русской мифопоэтической дантеаной рубежа веков. У Мережковского сновидческий символизм Данте, отсылающий к «анамнезису» Платона, генетически восходит к гораздо более близкому источнику — Вяч. Иванову. Тема любви-смерти в дионисийском варианте — одна из сквозных в «Данте» — звучит и в ран-

них «дантовских» статьях Эллиса. Автобиографическая софийная мифология в модернистской транскрипции, безусловно, должна принять и на свой счет обвинения в манихейском «уничтожении мостов» в любви, которые Мережковский обрушивает на автора «Новой жизни». Добавим к этому, что тема «воскресения мертвых», неожиданно претворенная писателем-эмигрантом в «первую и последнюю мысль» (166) «эсхатологизированного Данте», своими утопическими «тембрами» резонирует с «философией общего дела» Н. Федорова.

Все эти идеи витали в воздухе эпохи, формировали ее культурную мифологию, складывались в концептуальный тезаурус. И здесь, разумеется, нет смысла говорить о каких бы то ни было заимствованиях в собственном смысле слова. Важно то, что в книге о Данте Мережковский выступает в качестве компилятора, законсервировавшего в одном произведении компендиум общих мест отечественной дантеаны «серебряного века».

* * *

Наконец, разговор о жизнеописаниях Данте в русской культуре первых пореволюционных десятилетий закономерно подводит к сопоставлению двух типов целостного восприятия создателя «Комедии», явленных соответственно Д.С. Мережковским и Алексеем Карповичем Дживелеговым. Сюжет этот в некотором смысле провокативный. Сама постановка такой проблемы нуждается в оправданиях. Прежде всего потому, что Мережковский и Дживелегов представляют принципиально антагонистичные модели взгляда на культуру как таковую.

Один из исследователей-биографов, Мережковский, — художник-символист, тотальный мифологизатор, сделавший борьбу с позитивистским канонем «приземленного» восприятия культуры главным объектом своих филиппик еще в 1890-е годы и этому боевому кодексу хранивший верность до конца своих дней. Другой, Дживелегов, — его вроде бы прямая противоположность. Противоположность во всем. И политически: между идеологией «религиозной общественности» Мережковского

1900-1910-х годов и леволиберальным кадетством Дживелегова — дистанция вполне впечатляющая. И, само собой, «культурологически»: Дживелегов — блистательный позитивист, один из наиболее последовательных представителей социологической школы в российской и ранней советской историографии.

Однако у этого антагонизма просматривается общая почва, общая предпосылка эпистемологических систем, которая, собственно, и позволяет сравнивать между собой двух культуристов. Проще говоря, Мережковский и Дживелегов, конечно, фигуры совершенно разные, но их — и это особенно примечательно — интересует общий круг проблем, их внимание привлекают очень близкие, зачастую одни и те же темы. Порой кажется, что Дживелегов следует прямо по пятам Мережковского — романиста и биографа, создавая, к примеру, работы об Александре I, Леонардо, Микеланджело и Возрождении в целом². Впечатление, конечно, ложное. Но за внешним тематическим сходством, отнесенным принципиальной контroversивностью интерпретаций подобных сюжетов, неизбежно кроются любопытные, порой и неожиданные, и красноречивые точки глубинного схождения. Эти интерпретации друг другу противостоят по самой своей природе. Но тем интереснее не только обозначать разломы между мета-описательными стратегиями Мережковского и Дживелегова в книгах, скажем, на ренессансные сюжеты, но и выявлять в них неожиданно общее.

Работы о Данте — особо благоприятный материал такого рода. Книги Мережковского и Дживелегова уже потому притягательны для сравнения, что это две единственные развернутые биографии создателя «Комедии» в первой половине XX века, написанные по-русски. Они выходят приблизительно в одно и то же время — в 1930-годы (Дживелегова — в 1933-м, Мережковского — в 1939-м). Но выходят в совершенно разных социально-поли-

2 См. монографии и сборники статей (Дживелегов 1908; 1915; 1929; 1935; 1938).

тических и идеологических контекстах: одна — в эмиграции, в Брюсселе, другая — в СССР, в московской серии «ЖЗЛ». Диалектика сходства и различий здесь работает едва ли не на всех уровнях.

Вначале — о различиях. Они лежат на поверхности. Книга Мережковского о Данте — труд ангажированный, но с обратным дживелеговскому знаком. Творческая история работы писателя-символиста над биографией итальянского поэта воссоздана в публикациях Т. Пахмусс (Pachmuss 1990, р. 183–196), Н. Каприольо и Г. Шпенгель (Caprioglio, Spengel 1989), М.-Л. Додеро Коста (Додеро Коста 1999), в некоторых работах автора этой статьи (Полонский 2008 (I–II)). Поэтому позволим себе не повторять прежде сказанного.

Собственно фигура Данте у Мережковского-биографа сугубо функциональна. Писателя он интересует не как полноценная индивидуальность, но прежде всего как потенциальный святой церкви третьего завета, который всю жизнь нес в себе желание избавиться от «символистской» антиномии духа и плоти, спасения и проклятия и т.п. в «тайне трех», грядущем откровении Святого Духа — откровении свободы, в результате которого свое окончательное завершение должны были обрести Ветхий завет — завет закона, и завет Новый — завет любви. Все это задает тотально символизированное пространство биографии Данте, в которой даже совершенно, казалось бы, чуждые неорелигиозным материям реалии истории Флоренции рубежа XIII–XIV веков подчинялись логике мифогенеза, заложенной Мережковским в образ Данте.

Так, по Мережковскому, обуявший Данте после смерти Беатриче «бред безумия», в результате которого поэт пишет «Послание всем государям земли», — это не что иное, как вещее предвиденье историософских таинств, чуть ли не «астральных» вихрей. Вследствие этих вихрей и закончились мир и благоденствие во Флоренции, где место конфликта между гвельфами и гибеллинами заняли столкновения между «белыми» и «черными». Иными словами, конфликт между

«белыми» и «черными» — следствие мистической драмы личной жизни Данте, потерявшего Биче.

Ясно, что у Дживелегова — биографа Алигьери все прямо наоборот. В его книге, с точки зрения литературной, кстати, написанной, по-моему, гораздо более крепко, интереснее для читателей, история жизни Данте тонет в мастерски темперированной социологии Флоренции эпохи перехода от феодальных форм коллективистско-вассального самосознания к ярко выраженной индивидуальности пополана — буржуа эпохи раннего этапа накопления капитала.

Данте Дживелегова — плод тектонических общественно-политических сдвигов города на этапе постепенного вращивания в грядущее Возрождение. Флоренция Мережковского — это экстраполяция духовных драм, переживаемых Данте, их выведение в пространство внешней истории. Но в обоих случаях биографическая задача в сущности подчиняется целевой установке, совершенно внеположенной биографизму как таковому — и в советской книжке, изданной в серии «ЖЗЛ», и в символистском эмигрантском сочинении, которое вроде бы создавалось как роман. В случае с Данте сочинения в жизнеописательном жанре, рожденные по разные стороны железного занавеса, оказались в равной степени далеки от канона *biographie romanesque* — едва ли не господствующего жанра эпохи пресловутого конца романа в европейской литературе межвоенной поры. В этом смысле жанровое мышление неорелигиозного символиста-мифологизатора и культуролога-позитивиста в глубинных механизмах смыслопорождения во многом сходно.

Не случайно при портретировании Данте оба автора превращают в цитатный лейтмотив одни и те же слова из «Пира»: «Есть в душе моей разделение между знанием и верой». Концепт внутренней раздвоенности, противоречивости личности и культурной роли Данте — интегральный и у Мережковского, и у Дживелегова. Другое дело, что, по Мережковскому, это раздвоенность утопического сознания, ищущего в грядущем духовного

синтеза, а по Дживелегову — конфликт между самоидентификацией Алигьери как убежденного «гибеллина» в поздний период жизни, сторонника средневекового рыцарско-аристократического этоса, и его объективным самосознанием как пополана, в котором *volens polens* проговаривает себя созревшее до возрожденческих реформ мироощущение буржуа.

Такой антиномии изоморфно у Дживелегова и противоречие, свойственное «Комедии», с одной стороны, как энциклопедии цельного католического средневекового мирозерцания, а с другой — как художественному факту принципиально новой природы, открытой к психологической достоверности, натуралистической точности выражения и неожиданности метафорических решений, порожденных развитым индивидуалистическим сознанием предренессанса. И даже такое несходство между Дживелеговым и Мережковским изнутри несколько размывается. Пусть советский ученый пренебрегает (по вполне понятным идеологическим причинам) упоминанием Ландино о том, что Данте в юности был послушником-францисканцем (Мережковский на этом строит очень многое в биографии духовного бунтаря Данте), — эту лакуну Дживелегов покрывает с лихвой акцентированием ересей, понимаемых очень широко — от разного рода манихейских систем (катаров, альбигойцев и т.п.) до идей Иоахима Флорского, столь любезного сердцу Мережковского, и даже францисканства. Для него ересь — естественная форма жаждущей выхода креативности в сознании позднесредневекового западноевропейского города на пороге ренессансной перестройки его социальной структуры. И по сути такой социологизм лишь льет воду на мельницу хилиастского символизма Мережковского с его еретиком Данте, несущим «бремя» Святым Духом.

Примеров, иллюстрирующих несходство подходов к Данте Мережковского и Дживелегова, можно привести очень много. Но, если приглядеться, то в технологии решения биографической задачи общего в них будет гораздо больше, чем различий. При этом Дживелегов,

конечно, сильнее и интереснее как ученый и даже писатель, Мережковский — как интерпретатор «Комедии», литературовед и критик, способный на глубокие, хотя и слишком вольно-эссеистские ассоциативные броски от Данте к пространствам русской и мировой культуры, в результате чего двойниками автора «Комедии» артистично представлены, скажем, и блаженный Августин, и Гоголь, и Иван Карамазов. Но в обработке собственно биографического материала оба они — и Мережковский, и Дживелегов — чистые функционалисты, мастера выросшей на модернистской почве, удобренной «вечными» образами и сюжетами, эпохи «больших идеологий», которая очень часто редуцировала неповторимую личность к внеположенной ей как таковой задаче, и не очень важно, какой природы была эта задача — религиозно-утопистской или позитивистско-социологической.

Железный занавес в сфере культурной типологии порой оказывался едва ли не фикцией.

ЛИТЕРАТУРА

- Асоян 1990 — Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...» М., 1990.
- Булгаков 1992 — Булгаков С. Избранные произведения. Киев, 1992.
- Бэлза 1965 — Бэлза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965. С. 67–94.
- Данченко 1973 — Данченко В.Т. Данте Алигьери: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. М., 1973.
- Дживелегов 1908 — Дживелегов А. Начало итальянского Возрождения. М., 1908.
- Дживелегов 1915 — Дживелегов А. Александр I и Наполеон. М., 1915.
- Дживелегов 1929 — Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.
- Дживелегов 1933 — Дживелегов А.К. Данте Алигьери. М., 1933.
- Дживелегов 1935 — Дживелегов А.К. Леонардо да Винчи. М., 1935.
- Дживелегов 1938 — Дживелегов А.К. Микельанджело. М., 1938.
- Додеро Коста 1999 — Додеро Коста М.-Л. О книге Мережковского «Данте» // Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 82–88.
- Иванов 1909 — Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
- Котрелев 1968 — Котрелев Н.В. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета // Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 326–339 (Учен. зап. ТГУ. Вып. 209).
- Крутов 1997 — Крутов Н. Андрей Белый — критик // Серебряный век: материалы и исследования по проблемам литературной рецепции. Рига. 1997. С. 56–59.
- Мейлах, Топоров 1972 — Мейлах М.Б., Топоров В.Н. Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. London, XV (1972). P. 24–97.
- Мережковский 1997 — Мережковский Д.С. Данте. Томск, 1997.
- Полонский 2008 (I) — Полонский В.В. Д.С. Мережковский — писатель и политик // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2008. Т. 5. С. 253–264.
- Полонский 2008 (II) — Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 2008.
- Проскурина 2001 — Проскурина В. «Cor Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 51. С. 196–213.
- Силард 2002 — Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162–205.

- Шишкин 1996 (I) — Шишкин А.Б. Пламенеющее сердце в поэзии Вячеслава Иванова и дантовское видение «Благословенной жены» // Дантовские чтения / РАН. Науч. совет по ист. мировой культуры. Дантовская комис.; Ред. А.А. Илюшин. М., 1996. Вып. 10. С. 95–114.
- Шишкин 1996 (II) — Шишкин А.Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова: К теме «Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов: Материалы и исслед. / ИМЛИ РАН; Ред.: В.А. Келдыш, И.В. Корецкая. М., 1996. С. 333–352.
- Эллис 1906 — Эллис (Кобылинский Л.Л.). Венец Данте // Свободная совесть: Литературно-философский сборник. М., 1906. Кн. 1. С. 110–138.
- Эллис 1904 — Иммортиели [Сб. стихотворений]. Вып. 2 / [Сост. и пер.] Эллис [псевд. Л.Л. Кобылинского]. М., 1904.
- Эллис 1914 — Эллис (Кобылинский Л.Л.). Учитель веры // Труды и дни. 1914. № 7. С. 63–78.
- Эткинд 1994 — Эткинд А. Эрос невозможного. М., 1994.
- Caprioglio, Spengel 1989 — Caprioglio N., Spengel G. Dmitrij Merezhkovskij e Dante Alighieri // Dantismo russo e cornice europea. Firenze, 1989. Vol. I. P. 341–351.
- Davidson 1989 — Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge. 1989.
- Pachmuss 1990 — Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. The master of the genre of biographie romancée. NY; Bern; Frankfurt/M; Paris, 1990.
- Potthoff 1991 — Potthoff W. Dante in Russland: Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg, 1991.
- Zingarelli 1986 — Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. Milano, 1986.

«Вечные образы» Данте в русской культуре
конца XIX — первой половины XX века:
между Д.С. Мережковским и А.К. Дживелеговым

В статье обозреваются основные пути преобразования «вечных образов» Данте в России конца XIX — начала XX в. Особое внимание уделяется книге Д. Мережковского «Данте», во многом обобщающей опыт символистских интерпретаций наследия автора «Божественной Комедии», а также ее сопоставлению с биографией Данте, написанной А. Дживелеговым.

Ключевые слова: Данте в России, Серебряный век, символизм, позитивизм, социологизм, Мережковский, Дживелегов

«Eternal Images» by Dante in Russian Culture
at the Turn of the XIXth — First Part of the XX Centuries:
between Dmitry Merezhkovsky and Alexei Jivelegov

The article dwells on general ways of Russian Danteana in the Silver Age and early post-revolutionary Russian Culture. Special attention is paid to D. Merezhkovsky's novel "Dante" accumulating representative means of Symbolist interpretation of the Italian classical writer as well as to comparison of the book with the biography of Dante by A. Jivelegov.

Key words: Dante in Russia, Silver Age, Symbolism, Positivism, Sociologist Method, Merezhkovsky, Jivelegov



А.В. Ведель (Рига)

ЛЕГЕНДА
О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА





С точки зрения историко-литературной и культурно-исторической, освоение русской культурой сюжета о Тристане и Изольде проходит в несколько этапов. Легенда попадает в Россию в XVI в. в виде рукописи старобелорусской «Повести о Трыщане и Ижоте». Однако эта версия, по мнению А.Н. Веселовского, не оставляет следов в русской культуре вследствие малого распространения рукописи Познанского сборника (Веселовский 1887, с. 63). Точку зрения Веселовского разделяют и другие историки литературы. Так, например, А.Д. Галахов в «Истории русской словесности» замечает, что не все рыцарские переводные романы, появившиеся в XVII в., перешли в народную книгу. К не перешедшим относится, в частности, и роман о Тристане и Изольде (Галахов 1880, с. 461). Фольклорист и этнограф Е.Н. Елеонская (ученица В.Ф. Миллера), размышляя о народной книге, утверждает, что «роман Тристана и Изольды, весь построенный на процессе развития страсти героев, страсти роковой и неизбежной, остался чужд мировоззрению русских людей» (Елеонская 1908, с. 369). Кроме того, гипотезу Веселовского о незнакомстве русской культуры XIX века с историей Тристана и Изольды подтверждают постоянные и обязательные пересказы, сопровождающие практически любое упоминание легенды о Тристане и Изольде вплоть до середины 10-х гг. XX в. (Кирпичников 1869; Браудо 1909; Чешихин 1894). Причем авторы сознательно рассказывают неизвестную (с их точки зрения) читателю историю (Кирпичников 1869, с. 191).

Заметный интерес русской культуры к истории Тристана и Изольды датируется последней четвертью XIX в. Важно, что первое осмысление легенды связано не с текстами (переводами¹ или оригиналами), а с научными,

1 В это время опубликованы два перевода: в 1877 г. — небольшой отрывок из романа Готфрида Страсбургского «Тристан»



научно-популярными и критическими статьями и исследованиями, появление которых обусловлено двумя культурными процессами. Во-первых, речь идет об актуализированном в рамках неоромантизма и неомифологизма второй половины XIX в. интересе русской культуры к истории западноевропейской средневековой литературы, и, в частности, к романам о Короле Артуре и рыцарях Круглого стола и романам о Тристане².

Серьезное научное осмысление сюжета связано в русском литературоведении с именем Веселовского. Исследуя старобелорусскую «Повесть о Трыщане и Ижоте», ученый уделяет особое внимание происхождению повести, делая вывод о наднациональной природе легенды, следы которой можно найти практически во всех европейских культурах (Веселовский 1887, с. 125–225). Статья-предисловие Веселовского к переводу романа Ж. Бедье «Тристан и Изольда» (1903) является основополагающим русским исследованием, в котором закладываются основные концепты рецепции легенды, особенно актуальные в первой половине XX века. Веселовский выявляет конкретные кельтские мифологемы (например, побег и жизнь в лесу, растения на могилах) в средневековом романе, позиционируя историю Тристана и Изольды между языческим и христианским мировоззрениями (Веселовский 1903, с. X–XVII). Кроме того, Веселовский обозначает важный для русского понимания легенды игровой элемент и, проецируя историю Тристана и Изольды на дантовских Паоло и Франческу (Веселовский 1903, с. XVI), определяет свойственную в дальнейшем и литературоведению и, шире, культуре рецепцию Тристана и Изольды как вечных (не принадлежащих исключительно средневековой культуре) образов мировой культуры. Таким образом, на

(Минаев 1877) и в 1903 г. — роман Ж. Бедье «Тристан и Изольда» (Бедье 1903).

2 Во второй половине XIX в. появляются очерки, энциклопедические и словарные статьи, научно-популярные исследования различных средневековых текстов о Тристане (например, романов Готфрида фон Страсбургского, Томаса Британского, Беруля) (Минаев 1877; Чехихин 1894; Веселовский 1903; Иванов 1901).

этом этапе мифологическая легенда о Тристане и Изольде проникает в русскую культуру в рамках первых работ по артуроведению.

Второй причиной обращения к сюжету являются тесные контакты представителей русской культуры с Рихардом Вагнером, который в 1863 г. приезжает в Петербург и Москву с гастрольями. Среди произведений, которые исполняет Вагнер, появляются и отрывки из законченной им в 1859 г. музыкальной драмы «Тристан и Изольда». Вагнеровское влияние на историю Тристана и Изольды русские исследователи видят в том, что Вагнер, под влиянием идей Шопенгауэра и личной истории несчастной любви, превратил полный жизни и веселых приключений роман в гимн смерти или миф о любви и неизбежности смерти (Браудо 1909, с. 50; Чешихин 1894, с. 40).

Первая русская постановка драмы в 1898 г., а также постановки В.Э. Мейерхольдом вагнеровского «Тристана и Изольды» в 1909 г. и пьесы немецкого драматурга Э. Хардта «Шут Тантрис» в 1910 г. вызывают всплеск интереса к сюжету. Результатом этого становится внушительное количество научно-популярных и критических статей не только о драме Вагнера, но и о сюжете в целом (Бенуа 1997; Вальтер 1909; Коптяев 1909; М. 1899; Мейерхольд 1913; Петровский 1898; Свириденко 1909; Смирнов 1909). Это приводит к тому, что в конце XIX — начале XX в. складывается особая рецепция сюжета. Важно то, что для русской культуры на этом этапе сюжет о Тристане и Изольде универсален и поливалентен. Тематическая универсальность сюжета выражается в разных интерпретациях — от гимна смерти (вагнеровская драма) и флигельного приключенческого романа до истории, несущей моральный урок для детей и юношества (Иванов 1901, с. 2). Поливалентность сюжета подчеркивается ассоциативным сопряжением с разными контекстами: с творчеством Шекспира, Шопенгауэра, Новалиса, а также с античными сюжетами и историями других поэтических пар (Паоло и Франческа, Ромео и Джульетта, Елена и Парис, Ариадна и Тезей (Чешихин 1894, с. 31, 37; Вальтер 1909, с. 7; Веселовский 1903, с. XX)).

Неудивительно, что при таком количестве всевозможных параллелей и контекстов начинаются поиски типологических схождений между русской литературой и сюжетом о Тристане и Изольде. Виктор Коломийцев, переводчик вагнеровского «Тристана», отмечает сходство языка музыкальной драмы с языком русских былин (Вагнер 1907, с. 3). В.Е. Чешихин, много сделавший для популяризации легенды в России, пишет, что русского читателя и слушателя не должно оставить безучастными основное настроение вагнеровской драмы: «Томление неоднократно служило предметом изображения в произведениях русских поэтов и романистов» (Чешихин 1894, с. 47). Критик приводит в пример тексты В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, а также призывает дальше искать аналогичные сказания в русской литературе (Чешихин 1894, с. 47).

Одним из важнейших показателей органичной вовлеченности «чужого», инонационального сюжета, образа в «свою» культуру является его проникновение в сферу литературного быта и свободное, без дополнительных комментариев, функционирование в нем. Появление образов Тристана и Изольды в эго-словесности, в личном, индивидуализированном контексте можно объяснить и общей установкой культуры рубежа веков на житнетворчество³. О преображающей действительность силе музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда» пишет Т.Л. Щепкина-Куперник в книге воспоминаний «Дни моей жизни»: «Голос его, бархатный, вместе и сильный, и нежный, вливался в меня, как волшебный напиток Тристана и Изольды. Каждый мой нерв вибрировал в унисон с этими звуками и отвечал им. Я замерла и,

3 Проблема времени в эго-словесности относится к еще не до конца решенным литературоведческим вопросам (Федоров 2010). С одной стороны, мемуаристы пишут о событиях, происшедших на рубеже XIX–XX вв., с другой — они создают сами мемуарные тексты позже, т. е. их точка зрения явно ретроспективна и потому может быть осложнена более поздними культурными аллюзиями. Тем не менее сама возможность включить Тристана и Изольду в бытовой контекст рубежа веков показательна.

открыв рот, смотрела на него во все глаза, как на чудо. Как я могла подумать, что он старый и некрасивый? Я была слепа! Да он молодой и прекраснее всех красавцев мира! Он чародей! Он меня околдовал» (Щепкина-Куперник 2005, с. 87). Другим примером являются письма М.А. Бекетовой, в которых она проецирует историю Тристана и Изольды на отношения между А.А. Блоком и его женой: «Саша и Люба вообще не Тристан и Изольда. Для того нужна была первобытность обстановки и чувства и, кроме того, — препятствия. Они новые, потому что все себе разрешили...» (Бекетова 1990, с. 606). Модель вечной любви Тристана и Изольды, усвоенная русской культурой начала XX в., распространяется на реальные отношения, тем самым моделируя действительность.

Такое внимание к легенде привело к появлению русских поэтических текстов, связанных с именами Тристана и Изольды. Оригинальное творчество является логичной ступенью в освоении и принятии культурой заимствованного сюжета. Корпус поэтических текстов о Тристане и Изольде позволяет сделать несколько выводов о рецепции сюжета русской культурой⁴.

Поэтические тексты о Тристане и Изольде гетерогенны, полигенетичны по своей природе. Они создаются путем контаминации разных — немецких, французских и английских, литературных и нелитературных — предтекстов.

Важной чертой художественных текстов о Тристане и Изольде становится обилие в текстах музыкальных аллюзий. С одной стороны, музыкальное начало проявляется посредством эксплицитной связи с вагнеровской оперой:

— в цитировании имени Вагнера (в названиях стихотворений Г. Адамовича «Вагнер I» (1916) и «Вагнер II» (1918));

— в цитировании текста либретто или партитуры оперы — в частично сохранившемся и опубликованном Геннадием Шмаковым стихотворении Михаила Кузмина

4 Корпус русских поэтических текстов с эксплицитным упоминанием имен Тристана и Изольды представлен в конце статьи отдельно от общего библиографического списка.

«Тристан» (1934) *«mirerkoren, mirveloren»* («мною избранный, мною утраченный») — это слова Изольды из первого действия (Кузмин 1989, с. 44);

— в упоминании музыкальных инструментов, отсылающих к вагнеровскому оркестру (стихотворения В. Иванова, Г. Адамовича), например:

Так, в медной буре потрясенных труб
Еще о нежности звенели струны,
И бред летел с похолодевших губ. (Адамович 1922б, с. 40)

С другой стороны, музыкальность новых текстов восходит к древним источникам легенды — кельтским, древневаллийским, средневековым. Это проявляется в важной роли (как в средневековых, так и в русских текстах) образа арфы и Тристана-арфиста, а также в частотном в русских текстах употреблении слова «песня» (и производных от него лексем) в контексте истории Тристана и Изольды. Например, в стихотворении Адамовича «Когда...» (1920): «И жалобная песня уносилась» (Адамович 1922в, с. 71); в стихотворении Г. Иванова «Вздыхни, вздыхни еще...» (1921): «Устанет арфа петь, устанет ветер звать, / И холод овладеет кровью...» (Иванов 1994, с. 595); в стихотворении Вагинова «Отшельники» (1924): «Смолкает песнь. Тристан рыдает...» (Вагинов 2008, с. 543). Это скорее отсылает не к ситуации оперного исполнения, а к средневековой эстетике трубадуров и миннезингеров, которые часто использовали этот сюжет для своих лэ (песен).

Двойная природа музыкальности поэтических текстов подтверждает мысль о том, что для русской культуры важным источником легенды о Тристане и Изольде является не только опера Вагнера, но и литературные предтексты. Кроме того, в поэтических текстах появляются такие образы, которых не было у Вагнера, но которые важны для литературных источников (например, мотив шахматной игры в стихотворении Б.Л. Пастернака «Определение творчества» (1919); образ Тристана-поэта в стихотворении Вагинова «Отшельники» (1924)).

Следствием того, что транслятором сюжета в русской культуре является музыкальная драма Вагнера, становится его восприятие преимущественно в рамках немецкой культуры. Несмотря на политический конфликт с Германией, проявившийся, в частности, в отсутствии постановок опер Вагнера, в послевоенное время мифологема Тристана и Изольды оказывается востребованной русской культурой. Обращение к сюжету может восприниматься как открытое заявление, манифестация того, что культурные ценности являются общечеловеческими и признание этих ценностей (например, путем включения их в свои оригинальные тексты) не должно зависеть от исторических событий. Таким образом, в русской культуре снимается оппозиция национального (немецкого) — транснационального (всеобщего) по отношению к происхождению сюжета о Тристане и Изольде. Показательно, что происходит это уже в сборнике 1914 г. «Патриотические стихотворения» Чешихина (поэта далеко не первого ряда). Практически все культурные отсылки в сборнике, посвященном русскому солдату (сборник являлся благотворительной акцией), — это отсылки к немецкой культуре, что можно объяснить творческой стратегией автора, о которой он сам пишет в стихотворении «На молебствии 20 августа 1914 г. в католическом храме Богоматери в Риге»:

Иль странно мне, что Шуберт сей германский
Славянской цели служит нынче? — Пусть!
Всечеловечен дух его гигантский,
и всяк поет ту песню наизусть... (Чешихин 1914, с. 4)

Образы Тристана и Изольды столь же понятны любому человеку, вне зависимости от национальности или языка.

Мысль об общечеловеческом и универсальном характере сюжета также находит подтверждение в том, что авторы обращаются к разнонациональным источникам истории о Тристане и Изольде, в частности, к французским. Особенно это характерно для текстов, созданных в русском зарубежье, например, в Париже (И. Одоевцева,

Ю. Терапиано, А. Ремизов, В. Смоленский), что можно объяснить конкретной исторической ситуацией. Кроме того, сюжету придает универсальность осознанная и использованная русской культурой связь с кельтской мифологией (Смирнов 1932, с. 17–36). Эта связь проявляется, в первую очередь, в доминанте природных мотивов, а также в фантастическом элементе (в текстах М. Кузмина, Ю. Терапиано, Ч. де Габриак, А. Блока) (Ведела 2013).

Реже всего поэтические тексты первой половины XX в. апеллируют канглийским источникам (причиной может быть их незнание). Опосредованной отсылкой к английским источникам является достаточно частое сближение в одном тексте образов Тристана-Изольты и Ромео-Джувльетты:

— у В. Брюсова в стихотворениях «Вскрою двери» (1921) и «Там, в днях...» (1922): «Бред, смерть Ромео и Тристана...» (Брюсов 1973д, с. 141);

— у Н. Оцупа в «Дневнике в стихах» (1950): «Ни Изольты гибель, ни Тристана, / Ни в Вероне двух почти детей» (Оцуп 1993, с. 429);

— кроме того, в трагестийном варианте — в реплике Тэффи о ее стихах, посвященных кошкам: «У меня целый кошачий эпос <...> “Тигрокот” и “Белолалка” его главные герои. Они кошачьи Тристан и Изольты или Ромео и Джувльетта» (Одоевцева 1989, с. 90).

Более вероятно, однако, что объяснение подобного совмещения образов кроется в осознанной русской культурой связи Вагнера с Шекспиром, с трагедией «Ромео и Джувльетта», о которой Вагнер думал, создавая текст своей музыкальной драмы (Гозенпуд 1990, с. 269).

Несмотря на неоднородность источников сюжета, можно говорить о русском инварианте легенды, сформировавшемся в 1920-х гг. Основная особенность этой модели обусловлена тем, что собственно сюжетная линия истории не представлена, так как в основном это тексты поэтические, т. е. нарративность не является их родовой и художественно-речевой характеристикой. Исходя из этого можно говорить об определенных повторяющихся в текстах о Тристане и Изольте образах и

мотивах, которые, во-первых, являются одновременно общими практически для всех вариантов сюжета о Тристане и Изольде (для литературных и нелитературных источников) и самыми частотными для поэтических текстов; во-вторых, группируются вокруг двух основных топосов — леса и моря.

Топос как «место разворачивания смыслов» (Прокофьева 2005, с. 89) отличается полисемантичностью, что создается «втягиванием» в тристановский текст других, внеположных ему текстов, мифологических и литературных. Особое внимание русской культуры к природным мотивам сюжета о Тристане и Изольде связано с языческой составляющей легенды, источником которой является кельтская мифология.

В поэтических текстах эпизод жизни в лесу обыгрывается множество раз. О важности лесного эпизода для истории Тристана и Изольды пишет М.И. Цветаева: «Они жили в лесу. Волк и волчица. Тристан и Изольда <...> Мир назывался лес» (Цветаева 1994, с. 531)⁵. Топос леса-сада воспринимается как культурно открытый, способный к сращению с текстами, находящимися вне легенды о Тристане и Изольде (например, лес из «Комедии» Данте в стихотворении Вяч. Иванова «Утешительница» (1919)). Другим примером может послужить стихотворение И. Северянина «Изольда изо льда» (1929), где упоминается лес из постановки В.Э. Мейерхольда (1924) комедии А.Н. Островского «Лес»: «Этот лес совсем по Мейерхольду / ставила природа...» (Северянин 2004, с. 274). Данный топос воплощает эротический потенциал легенды. В русских текстах (например, в стихотворении Ф. Сологуба «Милый мой ушел на ловлю...» (1921)) сцены плотского соединения Тристана и Изольды проецируются на библейские образы Адама и Евы, тем самым актуализируя мотивы вины и наказания, выраженные, в частности, в образе потерянного рая. Интересно, что Готфрид Страсбургский, размышляя о грехопадении Тристана и

5 Более подробно о сюжете о Тристане и Изольде у М. Цветаевой пишет Елена Айзенштейн (Айзенштейн 2014).

Изольды, также вспоминает Адама и Еву⁶. Возможно, это одна из причин того, почему русские авторы именно так решают тему Тристана и Изольды.

Важной поэтической метафорой средневековой легенды и русских произведений становится море. Это неудивительно, ведь по наблюдениям А.Д. Михайлова, «“Роман о Тристане” — наиболее “морской” роман средневекового Запада» (Михайлов 1976, с. 630). Исследователь уверен, что северное море является одним из главных действующих лиц легенды: «Оно могуче, бурно угрожающе. Его суровая атмосфера постоянно присутствует в романе. <...> Море перестает быть только обстановкой, оно становится поэтичной метафорой. Становится символом. Символом очень емким и многозначным» (Михайлов 1976, с. 631).

С морским топосом в творчестве русских авторов связан мотив любовного напитка, который нельзя отнести к высокочастотным. У Черубины де Габриа в стихотворении «Четверг» (1910) («кубок пламенной Изольды» (Габриак 1910, с. 14)) и М. Кузмина в стихотворении «Олень Изольды» (1926) («зелье фрау Изольда пьет» (Кузмин 1990в, с. 47)) мотив напитка связан с Изольдой, так как его приготовила мать Изольды, владевшая искусством врачевания, которое передала своей дочери (Изольда вылечила раненного отравленным мечом Тристана). У Кузмина любовный напиток превращается в зелье, а Изольда, предлагающая его Тристану, — в колдунью (в стихотворении «Сумерки» (1922)), тем самым актуализируя кельтский миф (Кузмин 1990а, с. 252).

В хронологически более позднем, чем анализируемый корпус текстов, стихотворении Юрия Терапиано «Тристан» (1963) эксплицитно показан мотив, ставший частью русского инварианта:

Другом был океан, стал навеки преградою он.
Бездной сделался он, стеной крепостной междунами.
(Терапиано 1963, с. 49)

6 «Она решила сорвать его [запретный плод], и поэтому она потеряла себя и Бога» («daz brach si und brach gotes gebot / und ver-lôs sich selben unde got») (Strassburg 1821, с. 303).

Мотив моря (океана) как преграды сюжетно выражается в образе умирающего Тристана, зовущего Изольду, которая является ему как видение:

— у Георгия Иванова в стихотворении «Вздохни, вздохни еще, чтоб душу взволновать...» (1921): «Печаль моя, ты слышишь слабый стон: / Тристан зовет свою Изольду» (Иванов 1994, с. 595);

— у Георгия Адамовича в стихотворении «Вагнер II» (1918):

Где ты теперь? Белей, корабль, белей!
Придешь ли ты ко мне, как обещала? <...>
И на скале, измученный и юный,
Изнемогая от любви и ран,
Невесту, как виденье, ждал Тристан.
(Адамович 1922б, с. 40–41)

Мотивы зова и виденья очень важны для музыкальной драмы Вагнера. Умирающий Тристан видит корабль и плывущую на нем Изольду раньше, чем корабль и Изольда появляются в действительности; Тристан видит Изольду внутренним взором (Вагнер 1968, с. 237). У Вагнера Тристан дожидается Изольду и лишь после этого умирает. В русских текстах Вяч. Иванова, Г. Адамовича и Г. Иванова Изольда так и не приезжает (в рамках поэтического текста). Особенно это характерно для Адамовича, для которого мотив моря как преграды превращается в более индивидуальный мотив не-встречи, невозможности встречи Тристана и Изольды (стихотворения «Вагнер II» (1918), «Когда...» (1920)).

В результате плавание не дождавшегося Изольду Тристана становится переправой в страну мертвых — мотив, свойственный как кельтской, так и славянской, греческой, германо-скандинавской и другим мифологиям. Топос моря связан с ключевой темой тристановского сюжета — с темой смерти — и, одновременно, с темой любви: актуализируется мифологическая ассоциация с рождением из морской пены богини любви Афродиты (у Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, В. Брюсова, К. Вагинова).

Важным этапом, завершающим освоение легенды о Тристане и Изольде русской культурой, становится сопоставление тристановского сюжета с образами и мотивами русской культуры и литературы. Сращение древнерусского и западноевропейского образов осуществляет М. Кузмин. Одной из эксплицитных типологических параллелей в его тристановских текстах становится образ «кельтической Ярославны» (стихотворение «Сумерки» (1922)). Сопоставление Изольды с Ярославной нельзя назвать случайным. Связь между разными культурными традициями, восприятие одного образа через другой (конкретнее, одного женского образа через другие) характерны для поэтики Кузмина. Например, в стихотворении «Враждебное море» (1917):

В Елене — все женщины: в ней
Леда, Даная и Пенелопа,
словно любви наковальня
в одну сковала тем пламенной и нежней.
(Кузмин 1990, с. 184)

Образ Ярославны к моменту написания Кузминым «Морских идиллий» (1921–1922) уже появлялся в таком смысловом контексте у В. Брюсова (стихотворение «Певцу “Слова”» (1916):

Стародавней Ярославне тихий ропот струн <...>
Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!
(Брюсов 1973е, с. 186)

Нельзя утверждать, что Кузмин ссылается именно на Брюсова; важно то, что подобное восприятие Ярославны в культуре возможно. Накладывая один женский образ на другой, Кузмин контаминирует образ Изольды с множеством литературных персонажей, тем самым вводя мифологему Тристана и Изольды в пространство русской литературы.

На сопоставлении образов и мотивов тристановского сюжета с мотивами и образами русской культуры,

литературы и быта строятся неомифологические тексты Валерия Брюсова. Обращение поэта к этой мифологической легенде (по определению Михайлова) продиктовано необходимостью создать мифологический арсенал новой послереволюционной культуры (Гаспаров 1997, с. 277–278).

В стихотворении «Паломничество в века» (1920) Брюсов проводит читателя через культурные эпохи: от античности и культуры Древнего Рима (Афродита, Диана, Киприда, римский Форум и т. д.) сквозь средневековые вплоть до революции 1917 года. «Мечты Тристана», к которым надлежит стремиться («Стрельчатый вход к мечтам Тристана / Струя багряный свет, открыт» (Брюсов 1973г, с. 405)), в данном контексте противопоставлены современной общественно-политической ситуации («Уже со стен, угль жуткий, светит / Вязь четких букв: Эс-эр-ка-де» (Брюсов 1973г, с. 406)). История Тристана и Изольды с ее рыцарской тематикой воплощает для Брюсова потерянные ценностные идеалы, к которым следует вернуться (вернувшись к первомифу, истокам) и которые следует совместить с новыми постреволюционными ценностями:

Вы, древние, проверенные чары!
Вопль троглодита в алой мгле времен,
Бред эллина во храме, гунна яркий
Восторг, Тристана и Изольды сон!
Вы, длящиеся в мертвых небоскребах,
Под скрежет революций, в дни войны,
Вы в гибелях, вы в благостях, вы в злорадах,
Таящиеся вопли, бреды, сны!
(Брюсов 1973а, с. 61)

В стихотворении «Искушение гибели» (1922) Брюсов ставит имя Тристана в один контекст с пушкинской неоконченной поэмой «Езерский» (1832–1833). Контекст пушкинской цитаты — собственное видение творческого человека, который сам выбирает свой путь, — позволяет предположить, что и Брюсов рассуждает о судьбе поэта. Одним из своих идеалов брюсовский лирический герой выбирает

рыцаря Тристана, который решает не служить своей стране (Лонуа), а оставить ее ради преступной любви и страсти к Изольде. То есть своего лирического героя — поэта — Брюсов призывает совершить столь же смелый и, вероятно, ведущий к гибели поступок (Брюсов 1973в, с. 147).

Таким образом, корпус русских поэтических текстов о Тристане и Изольде первой трети XX в. демонстрирует не только подробное и неслучайное знакомство с сюжетом, но и превращение заимствованного материала в генетически-родственный. Это осуществлялось, в частности, посредством сближения сюжета с более знакомыми контекстами вагнеровского творчества, христианской мифологии, «Божественной комедии» Данте, русской культуры и быта и т.д. Именно эта необходимость погружения сюжета о Тристане и Изольде в более освоенные русской культурой контексты (в отличие от французской, немецкой и английской литератур, которые работают со своим сюжетом) и отличает русский инвариант истории Тристана и Изольды.

Резкий спад интереса к сюжету о Тристане и Изольде (как в художественной, так и в нехудожественной литературе) приходится на 1930-е гг. и свидетельствует о сомнениях в необходимости и релевантности этого материала. Тем не менее, после Второй мировой войны история вновь становится востребованной, причем как в советской литературе, так и в литературе эмиграции. О принципиальной новизне этого этапа (заслуживающего отдельного рассмотрения) свидетельствует смена жанрового репертуара, стремление к полноценной сюжетности (пьеса А. Бруштейн «Тристан и Изольда» (1945) и повесть А. Ремизова «Тристан и Исольда» (1953) с фабульным развертыванием сюжета о Тристане и Изольде; поэтическое изложение романа Ж. Бедье В. Смоленским и др.), а также прочтение легенды вне вагнеровской традиции (в 1955 г. Г. Адамович, рефлексирова по поводу собственных тристановских стихотворений 1916–1920 гг. и оценивая русское вагнерианство в целом, говорит о разочаровании в Вагнере и, как следствие, в Тристане и Изольде (Адамович 2000, с. 202)).

Список русских поэтических текстов о Тристане и Изольде

- Адамович 1922а — Адамович Г. Вагнер I // Адамович Г. Чистилище. Пб., 1922. С. 24–25.
- Адамович 1922б — Адамович Г. Вагнер II // Адамович Г. Чистилище. Пб., 1922. С. 40–41.
- Адамович 1922в — Адамович Г. Когда, забыв родной очаг... // Адамович Г. Чистилище. Пб., 1922. С. 70–71.
- Брюсов 1973а — Брюсов В.Я. Вещий ужас // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 3. С. 61.
- Брюсов 1973б — Брюсов В.Я. Вскрою двери // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 3. С. 113.
- Брюсов 1973в — Брюсов В.Я. Искушение гибели // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 3. С. 147.
- Брюсов 1973г — Брюсов В.Я. Паломничество в века // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 3. С. 405–406.
- Брюсов 1973д — Брюсов В.Я. Там, в днях // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 3. С. 141.
- Вагинов 2008 — Вагинов К. Отшельники // Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и поэмы. М., 2008. С. 542–545.
- Габриах 1910 — Габриах Ч. де. Четверг // Аполлон. 1910. № 10. С. 14.
- Иванов 1919 — Иванов В.И. Утешительница // Москва. 1919. № 2. С. 2.
- Иванов 1939 — Иванов В.И. Человек. Париж, 1939.
- Иванов 1994 — Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 595.
- Кузмин 1989 — Кузмин М. Тристан // J.E. Malmstad (ed.). Studies in the Life and Works of Mikhail Kuzmin. Wien, 1989. С. 44.
- Кузмин 1990а — Кузмин М. Сумерки // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 252.
- Кузмин 1990б — Кузмин М. Элегия Тристана // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 251.
- Кузмин 1990в — Кузмин М. Олень Изольды // Морев Г.А. Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 47.
- Набоков 1999 — Набоков В. Тристан // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб, 1999. Т. 1. С. 459–460.
- Одоевцева 1998 — Одоевцева И. Окрепли паруса... // Одоевцева И. Избранное. М., 1998. С. 54.
- Оцуп 1993 — Оцуп Н.А. Как камешек по льду // Оцуп Н.А. Океан времени. СПб, 1993. С. 108–109.
- Парнок 1916 — Парнок С. Журавли потянули к югу // Парнок С. Стихотворения. Пг., 1916. С. 54.
- Пастернак 1989 — Пастернак Б.Л. Определение творчества // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы 1912–1931. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 137.

- Поплавский 1931 — Поплавский Б. Мистическое рондо // Поплавский Б. Флаги. Стихи. Париж, 1931. С. 54.
- Северянин 2004 — Северянин И. Изольда из льда // Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., 2004. С. 274.
- Сологуб 2003 — Сологуб Ф. Кипридины розы // Сологуб Ф. Собр. стихотворений. СПб., 2003. Т. 8. Ч. 1. С. 384–385.
- Терапиано 1938 — Терапиано Ю. Изольда // Терапиано Ю. На ветру [Стихи]. Париж, 1938. С. 20–21.
- Терапиано 1963 — Терапиано Ю. Тристан // Терапиано Ю. Избранные стихи. Вашингтон, 1963. С. 49.
- Чешихин 1914 — Чешихин В.Е. Перед решительным боем // Чешихин В.Е. Патриотические стихотворения. Рига, 1914. С. 13.
- Щепкина-Куперник 1903 — Щепкина-Куперник Т.Л. «Semper Excelsior» // Щепкина-Куперник Т.Л. Из женских писем: Стихотворения. М., 1903. С. 42.

ЛИТЕРАТУРА

- Адамович 2000 — Адамович Г. Поэзия в эмиграции // Адамович Г. Комментарии. СПб., 2000. С. 199–220.
- Айзенштейн 2014 — Айзенштейн Е. «Седого моря соленый дух»: Тристан и Изольда в русской лирике // Нева. 2014. № 1. С. 186–222.
- Бедье 1903 — Бедье Ж. Тристан и Изольда. СПб., 1903.
- Бекетова 1990 — Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990.
- Бенуа 1997 — Бенуа А.Н. Художественные письма. Постановка «Тристана» // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 178–185.
- Блок 1928 — Блок А.А. Тристан // Медведев П. Драмы и поэмы А.А. Блока: Из истории их создания. Л., 1928. С. 155–160.
- Браудо 1909 — Браудо Е.М. Любовь и смерть. Тристан и Изольда в поэмах средневековья и в музыкальной драме Рихарда Вагнера // Аполлон. 1909. № 4. С. 35–56.
- Бруштейн 1945 — Бруштейн А. Тристан и Изольда. М., 1945.
- Брюсов 1973е — Брюсов В.Я. Певцу «Слова» // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 томах. М., 1973. Т. 2. С. 186.
- Вагнер 1907 — Вагнер Р. Тристан и Изольда. Драма в трех актах / Перевод В. Коломийцева. Лейпциг; Рига, 1907.
- Вагнер 1968 — Вагнер Р. Тристан и Изольда. Музыкальная драма в 3-х действиях. М., 1968.

- Вальтер 1909 — Вальтер В.Г. Общедоступное пособие для слушателей музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». М., 1909.
- Ведела 2013 — Ведела А. «Все будет по-другому, не по-французски, не по-немецки»: кельтский след в русских текстах о Тристане и Изольде // Сост. Н.И. Шром, Р.О. Курпнивец. «Радость ждет сокровенного слова...» Сб. научных статей в честь профессора Латвийского университета Людмилы Васильевны Спроге. Рига, 2013. С. 69–78.
- Веселовский 1887 — Веселовский А.Н. Белорусские повести о Тристане и Бове в Познанской рукописи конца XVI века // Журнал Министерства народного просвещения. 1887, май. С. 58–225.
- Веселовский 1903 — Веселовский А.Н. Введение // Бедье Ж. Тристан и Изольда. СПб., 1903. С. VI–XXVI.
- Галахов 1880 — Галахов А. История русской словесности, древней и новой. СПб., 1880. Т. 1. Ч. 1.
- Гаспаров 1997 — Гаспаров М.Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 2. С. 272–305.
- Гозенпуд 1990 — Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура: Исследование. Л., 1990.
- Елеонская 1908 — Елеонская Е.Н. Народная книга // История русской литературы до XIX века / Под ред. А.К. Бороздина, Е.В. Аничкова, Д.К. Овсяннико-Куликовского. М., 1908. С. 364–380.
- Иванов 1901 — Иванов К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. М., 1901.
- Кирпичников 1869 — Кирпичников А.И. Очерки из истории средневековой литературы. М., 1869.
- Коптяев 1909 — Коптяев А.П. Вагнер в эпоху «Тристана» // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 5. С. 36–56.
- Кузмин 1990 — Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
- М. 1899 — М. Тристан и Изольда. Драма Вагнера в отношении к ее литературным источникам // Русская музыкальная газета. 1899. № 15–16. С. 468–472.
- Мейерхольд 1913 — Мейерхольд В. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. О театре. СПб., 1913. С. 57–80.
- Минаев 1877 — Минаев Д.Д. Готфрид Страсбургский // Гербель Н.В. Немецкие поэты в биографиях и образцах. СПб., 1877. С. 28–36.
- Михайлов 1976 — Михайлов А.Д. Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976.
- Одоевцева 1929 — Одоевцева И. Изольда. Париж, Берлин, 1929.

- Одоевцева 1989 — Одоевцева И. На берегах Сены. М., 1989.
- Оцуп 1993 — Оцуп Н.А. Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания. СПб., 1993.
- Петровский 1898 — Петровский Е.М. Тристан и Изольда Р. Вагнера. 1857–1859 // Русская музыкальная газета. 1898. № 2. С. 156–166.
- Прокофьева 2005 — Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2005. № 11. С. 87–94.
- Ремизов 2001 — Ремизов А. Тристан и Иольда // Ремизов А. Собр. соч. Лимонарь. М., 2001. Т. 6. С. 413–468.
- Свириденко 1909 — Свириденко С. Тристан и Изольда Рихарда Вагнера. СПб., 1909.
- Смирнов 1909 — Смирнов А.А. Эпоха и стиль в постановке «Тристана и Изольды» // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 5. С. 93–98.
- Смирнов 1932 — Смирнов А.А. Роман о Тристане и Иольде по кельтским источникам // Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африки. Коллективный труд Сектора семиотики и фольклора под редакцией академика Н.Я. Марра / Под ред. О.М. Фрейденберга, Н.Я. Марра. Л., 1932. С. 17–36.
- Смоленский 1947 — Смоленский В. Любовь Тристана и Изольды. Перевод в стихах // Орион. Париж, 1947. С. 30–50.
- Федоров 2010 — Федоров Ф. П. Мемуары как проблема // Мемуары в культуре русского зарубежья. Сборник статей. М., 2010. С. 5–22.
- Цветаева 1994 — Цветаева М. Отрывки из книги «Земные приметы» // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 514–534.
- Чешихин 1894 — Чешихин В.Е. Тристан и Изольда Вагнера // Артист. 1894. № 42. С. 31–47.
- Чешихин 1914 — Чешихин В.Е. Патриотические стихотворения. Рига, 1914.
- Щепкина-Куперник 2005 — Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М., 2005 (Серия «Биографии и мемуары»).
- Strassburg 1821 — Strassburg, von G. Tristan. Reimer, 1821.

Легенда о Тристане и Изольде в русской поэзии первой трети XX века

Статья посвящена проблеме освоения русской культурой легенды о Тристане и Изольде. Автор статьи, проанализировав корпус русских поэтических текстов первой трети XX в., в которых присутствуют имена Тристана и Изольды, приходит к выводу, что к концу 1920-х гг. можно говорить о формировании концептуально единого русского инварианта сюжета о Тристане и Изольде. Кроме того, исследование показывает, что рецепция этого сюжета русской культурой является сложным и гетерогенным процессом, импульсом к которому послужили личные контакты русских авторов с Вагнером, а также актуализированный во второй половине XIX в. интерес к западноевропейским средневековым литературам, важной частью которых являются романы о Тристане.

Ключевые слова: легенда о Тристане и Изольде, русский модернизм, вечные образы, рецепция, инвариант, топос.

The Legend about Tristan and Isolde in the Russian Poetry of the First Third of the XX Century

The article is devoted to the problem of acquisition of the legend about Tristan and Isolde by Russian culture. The author of the article, having analyzed the corpus of the Russian poetic texts of the first third of the XX century that explicitly include the names of Tristan and/or Isolde, concludes that at the end of the 1920s, it is possible to talk about the formation of a conceptually unified Russian invariant of the plot about Tristan and Isolde. Moreover, the research demonstrates that how Russian culture receives the plot is a complex and heterogeneous process. Personal contacts with Richard Wagner and the interest towards Western medieval literatures in the second half of the XIX century served as an impulse for the reception process in Russian culture.

Keywords: legend about Tristan and Isolde, Russian modernism, eternal images, reception, invariant, topos.



Н.И. Шром (Рига)

КРЫСОЛОВ ИЗ ГАМЕЛЬНА:
СЛАВЯНСКАЯ ВЕРСИЯ
«ВЕЧНОГО» СЮЖЕТА

*Я на дудочке играю, —
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Я на дудочке играю,
Чьи-то души веселя.*

В. Брюсов. «Крысолов»
(декабрь 1904)





Сидиллической песенки Валерия Брюсова о любви Крысолова к пастушке, включенной автором в книгу стихотворений «Stephanos» и представляющей собой — по сравнению с предшествующими литературными парафразами средневековой немецкой легенды — не более чем вариацию третьей части «Крысолова» Гете, начинается одна из наиболее существенных трансформаций, произошедших с сюжетом о Крысолове из Гамельна запрошедшее столетие. Речь идет о формировании объемного славянского текста, т. е. о появлении литературных обработок сюжета в славянских (прежде всего, в русской) литературах¹. С точки зрения художественного качества, этот корпус текстов весьма неоднороден: количественно преобладающие графоманские опусы, вызывающие интерес прежде всего самим фактом обращения к сюжету², соседствуют с художественными произведениями³, в которых произошло серьезное приращение смысла по отношению к оригиналу и предшествующему литературному материалу XIX в. Значимые изменения коснулись всех аспектов сюжета, проявившего способность (что в принципе свойственно всем «вечным» сюжетам) к родовой, жанровой, образной, эстетической и интертекстуальной вариативности.

В XX в. сюжет реализуется во всем жанровом многообразии: в текстах лирических (стихотворение, цикл

- 1 Литературным разработкам легенды о Крысолове из Гамельна в романских литературах посвящены диссертация (Spanuth 1969) и монография (Liebs 1986). Славянские варианты до сих пор системно не описаны.
- 2 См., например, сайт Интернет-журнала «Самиздат» (<http://samlib.ru/>), на котором опубликовано около 120 парафразов легенды, большинство из которых создано авторами-непрофессионалами.
- 3 Список художественно качественных текстов русских, польских, чешских авторов представлен в конце статьи.



стихотворений, поэма, роман в стихах), прозаических (рассказ, новелла, повесть, роман и цикл романов) и, наконец, драматических. Возродившись в пьесах Генрика Ибсена «Маленький Эйольф» (1894) и Герхарда Гауптмана «Крысы» (1911), легенда стала сценически привлекательным материалом. На ее основе написаны самостоятельные драматургические произведения: «Крысолов» (1940) чешских авторов Виктора Дыка и Эмиля Буриана, «Крысолов» (1975) немецкого писателя Карла Цукмайера (постановки этих пьес были весьма успешными), «Флейтист» (1991) ленинградского поэта, переводчика и драматурга Нонны Слепаковой⁴. С 2002 г. в Европе с успехом идет мюзикл «Крысолов» (1996–1998), сценарную основу которого создал чешский поэт и композитор Даниэль Ланда.

Существенно изменяется и проблемно-тематический вектор сюжета. Он смещается от исходной этической проблемы (последствия отказа платить по счетам) к проблемам идеологическим и искусствоведческим, прежде всего. В XX в. формируется общеевропейский миф, согласно которому Крысолов становится устойчивым символом харизматического «вождя-демагога... губящего легковверные массы» (Малинкович 1999, с. 115). «Сквозь мелодию флейты» цветаевского Крысолова, с точки зрения ряда исследователей, «просвечивают красноречие и утопизм Троцкого» (Эткинд 1997, с. 403; со ссылкой на: Ельницкая 1990, с. 375). В конце 1930-х гг. образ Крысолова-вождя прочно закрепляется за Гитлером, хотя создающиеся в это время произведения — стихотворение Бертольда Брехта «Правдивая история о Крысолове из Гамельна» (около 1941) и роман Невила Шюта «Флейтист» (1942) — весьма иносказательно, косвенно намекают на это, а собственно антифашистский текст появляется лишь в 1975 г. (пьеса Цукмайера).

4 Автор выражает искреннюю благодарность поэту Льву Всеволодовичу Мочалову, мужу уже ушедшей из жизни Нонны Слепаковой, за возможность познакомиться с текстом пьесы-сказки «Флейтист» в рукописи.

Активность в обращении к немецкой легенде в XX в. связана также с попытками решить целый ряд искусствоведческих проблем, таких как «метафизика искусства» и «социология искусства», а именно: происхождение таланта (божественное или сатанинское), художник и власть, художник и толпа, власть художника. Так, в повести «Крысолов» (1977) Тамары Корвин, неофициального автора из Ленинграда 1970-х гг., основной конфликт представлен в виде оппозиции двух музыкальных систем. С одной стороны, это государственно утвержденная, классическая, классицистическая, абсолютно упорядоченная система, на защите которой стоит бургомистр, требующий играть «что есть в нотах, и только то, что есть в нотах, и ничего кроме» (Корвин 2003, с. 296). Этой системе противостоит постклассическая, импровизационная, джазовая, непредсказуемо-свободная манера Крысолова — «изодранная, окровавленная, взвизгивающая от боли» (Корвин 2003, с. 305), но способная воскресить трупы и очистить от крыс человеческие сердца (Корвин 2003, с. 295, 305). Музыкант по образованию Тамара Корвин не подвергает сомнению ни ценности музыкального классического наследия И.С. Баха, В.А. Моцарта, К.В. Глюка, ни правомерности как классической, так и джазовой исполнительской манеры. Для художника-нонконформиста джаз, как и литературный андеграунд, — это формы инакомыслия, заявить о котором позволяет приобщение к «вечному» сюжету.

Проблемно-тематическая отзывчивость легенды обусловлена способностью всех ключевых образов к вариативной сочетаемости и к вариативности. Эта способность распространилась даже на образ крыс. В XX в. он прочитывается не только аллегорически (хотя в основном), но и буквально, что позволило использовать сюжет неожиданно, например, в 1970-е гг. для утверждения актуальных экологических идей в повести польского прозаика Анджея Заневского «Тень Крысолова» (1979-1994): «На корове стоит коза, на козе — лиса, на лисе — голубь. Все они мертвы. <...> Это человек сначала убил их, а по-

том водрузил друг на друга, вставив в пустые глазницы блестящие стеклянные шарики. <...> А рядом — еще одна пирамида смерти. Кабан, на нем — овца, на овце — индюк, на индюке — крыса. Крыса стоит на задних лапах, из широко раскрытой пасти торчат вперед острые резцы. От ужаса я вжимаюсь в пол. Ведь я совсем недавно видел этого самца — он бегал за самочками, прыгал через подземные ручьи, рыл нору в глинистой почве. А теперь он стоит здесь — неподвижный, застывший. <...> Отлакированные трупы зверей, и среди них я — одинокая крыса — в холодном, неуютном, чужом мире» (в переводе Е. Смирновой) (Заневский 1996, с. 53).

На тематическом диапазоне сюжета сказалась и его способность к расширению, к фабульному приращению. Уже в XIX в. легенда, прочитанная романтиками, — стихотворения «Der Rattenfänger» И.В. Гете (1802–1803) и К. Зимрока (1831) — обрастает новыми подробностями и усиливается еще одним персонажем — девушки, дочери бургомистра. Этот образ становится ключевым в XX в., изменение его статуса свидетельствует о процессе явной феминизации легенды. Гендерные сдвиги затрагивают как авторов (в русской литературе XX в. наиболее значимые версии созданы писательницами — Мариной Цветаевой, Тамарой Корвин, Нонной Слепаковой), так и (что важнее) систему актантов. Она в целом становится очень гибкой: любой из персонажей (не только сам Крысолов) может стать и становится главным героем. У Заневского — это крысы, у Корвин — бургомистр. Наконец, сначала имя, затем и голос получает дочь бургомистра. И если у Цветаевой остающаяся бездействующей и безголосой Гретхен скорее является цитатой-отсылкой к гетевскому предтексту, то со второй половины XX в. девушка — дочь бургомистра у Слепаковой, приемная дочь у Корвин, лирическая героиня Ольги Родионовой в стихотворном цикле «За Крысоловом» (2001) — постепенно утверждается в статусе протагониста, ей переадресовывается функция спасения — спасения любовью гонимого, побиваемого камнями Крысолова. Неслучайно самым частотным именем девушки

становится Мари, Мария, тем самым авторы эксплицитно осложняют сюжет христианской символикой.

Бытованию легенды в целом свойственна тенденция к очевидной интертекстуальности. И речь идет не только об осложнении конкретных авторских версий индивидуальными и самыми разнообразными фольклорными, мифологическими и литературными ассоциациями: например, дионисийской мифологемой (Суни 1996) и легендой о Китеж-граде в «Крысолове» (1925) Цветаевой (Викулина 2001); аллюзиями на произведения Э.Т.А. Гофмана, Э. По, П. Мериме, Ф.М. Достоевского и др. в «Крысолове» (1924) Александра Грина (Яблоков 2012, с. 84–86). В XX в. также формируются достаточно устойчивые интертекстуальные линии «вечного» сюжета. К ним можно отнести:

— эксплицитное сращение двух немецких легенд — о Крысолове и Фаусте. Соединение этих двух легендарных героев и текстов восходит к Гете и для немецкой культуры становится органичным. Так, Андрей Задонский (писатель русского зарубежья, живший в 1920–30-е гг. в Риге) в эссе о двух курляндских старичках, «немецких Пульхерии Ивановне и Афанасии Ивановиче», пишет: «Он — магистр богословия и филологии Дерптского университета, <...> вдруг по какой-нибудь ассоциации вспомнив своего Иоганна-Вольфганга, <...> перейдет к Крысолову, <...> но кончит он непременно Фаустом» (Задонский 1928, с. 2). В новелле «Крысолов» («Krysaf», 1911) Виктор Дык поставил своего героя перед выбором: пожертвовать свободой либо во имя любви — отдать сердце Агнесс, либо во имя власти — продать душу Фаусту и «стать властителем жизни и смерти, утешать и убивать»⁵ (Дык 2011, с. 39). Линию Фауста — вслед за Дыком и Цветаевой — подхватывает Слепакова. Своеобразным спутником ее «флейтиста-крысолова» становится Черный плащ (авторская трактовка образа Ме-

5 В оригинале: «Mohl byste být vládcem života a smrti. Mohl byste těšiti a ubíjet» (перевод мой. — Н. Ш.).

фистофеля), которому Крысолов, как легендарный Фауст, продает свою душу;

— подключение к легенде о Крысолове шекспировского текста. Впервые цитату из трагедии «Король Лир» вкладывает в уста своего героя Гауптман: слова Эдгара в маске бедного Тома Пилликока («Но лишь мышей и крыс семь лет / Давали Тому на обед») произносит отец семейства Гассенрейтер (Гауптман 1960, с. 20), у которого весьма непростые взаимоотношения с собственной дочерью. Автор путем цитирования усиливает мотив безумных отцов, которые обрекают на гибель и себя, и своих детей. Шекспировская цитата позволяет экономными художественными средствами превратить бытовые отношения в высокую трагедию между отцами и детьми. Эту возможность также используют Иосиф Бродский и Тамара Корвин, дополняющие свои парафразы сюжета о Крысолове мотивами из «Гамлета». Цементирующим образом легендарного и шекспировского героев становится мотив флейты. Замечу, что для русской литературы 1970-х гг., например для Корвин, «Гамлет» — это цитирование не только Шекспира, но и знакового для нон-конформистской культуры Гамлета Владимира Высоцкого в постановке Театра на Таганке 1971 г., что позволяет подключить сюжет о Крысолове к решению проблемы конформизма как стратегии личностного и творческого самоопределения;

— активизация (опять же вслед за Гете⁶) музыкального контекста легенды, прежде всего, моцартовской «Волшебной флейты»: в повести Корвин приемная дочь бургомистра носит имя Памина, в пьесе-сказке Слепаковой новоявленного Крысолова зовут Амедей, в недалеком прошлом он был простым «пастушком, что пас коров ландграфа Тюрингского» (Слепакова 1991, б. п.).

6 «Столь органично выраженное “крысоловской строфой” expose Крысолова удивительно напоминает самохарактеристику другого ловца — птицелова Папагено» (Малинкович 1999, с. 12–13).

В XX в. сюжет становится эстетически полифоническим, демонстрируя, что Крысолов способен органично вписаться в любую художественную парадигму. Наряду с романтическим прочтением легенды уже в XIX в. заявляет о себе и реалистический мотив выполнения обещаний и платы по долгам, например, в стихотворении Роберта Браунинга «Флейтист из Гаммельна» (1842). Вслед за английским поэтом налет сказочности с легенды снимают Ибсен и Гауптман. В XX в. преобладающей становится неоромантическая трактовка сюжета, полемическая по отношению к его романтическим версиям. Так, если у Брюсова традиционно романтический Крысолов в очередной раз подтверждает общеромантическую идею об избранности музыкального искусства, то романтический Крысолов Дыка уже иллюстрирует несостоятельность абсолютно свободного художника. Уклонение героя от выбора, колебания, кому отдать-продать сердце (Агнесс или Фаусту), приводят сюжет к максимально трагической развязке — к смерти любимой девушки, самого героя и всего Гамельна.

Собственно неоромантическое прочтение сюжета предложили Велимир Хлебников в стихотворении 1908 г. «Стенал я, любил я, своей называл» (тема была продолжена в поэме, или «сверхповести», 1915–1922 годов «Война в мышеловке»), Гийом Аполлинер в маленькой поэме 1913 года «Музыкант из Сен-Мерри», Марина Цветаева в «лирической сатире» «Крысолов» (1925), Софья Парнок в стихотворении «Как дудочка крысолова» (1926). Написанная почти одновременно с цветаевским «Крысоловом» версия Грина скорее тяготеет к поздне-романтическому столкновению героя с миром ночного мистического зла, это «демонстративно старомодный рыцарский романтизм» (Лейдерман 2005, с. 4). В 1960–70-е гг. неоромантическая линия сюжета была подхвачена и построена Иосифом Бродским, Тамарой Корвин, Сергеем Стратановским, Карлом Цукмайером, затем завершена в произведениях, созданных на рубеже XX и XXI вв. Нонной Слепаковой, Виктором Соснорой, Даниэлем Ландой.

Неоромантический Крысолов — это:

— «поэт с ружьем» — молодой, духовно и физически сильный человек, который готов очистить мир не только творческим волевым актом, но и с оружием в руках: «Я тоже возьму ружье, оно... тяжелее почерка», «устрою из черепа брызги» (Хлебников 1987, с. 456) и «Я воспеваю силу свою, над коей не властна земля / и другие планеты» (в переводе Н. Стрижевской) (Аполлинер 1999, с. 274);

— спаситель — уводя детей, герой спасает юные здоровые души и, тем самым, творит идеал: «Милое государство 22-летних, свободное от глупости возрастов старших, отцов семейств» (Хлебников 1987а, с. 456) и «На площади перед ратушей бушевала молодежь: — Он уй-дет — мы уй-дем! <...> — Долой обманщиков! — Долой вашу грязь! — Долой вашу музыку! — Долой ваш университет! — Чертям вашу любовь!» (Корвин 2003, с. 318). Таким образом, в XX в. концептуально исчезает мотив увода детей из мести, доминирующим становится увод / добровольный уход как спасение (даже если это спасение смертью, как у Аполлинера и Цветаевой): «Я воспеваю <...> счастье внезапной смерти» (в переводе Н. Стрижевской) (Аполлинер 1999, с. 274) и «Старая Крыса. Смерть! Флейта. Что в том? Лучше озеро, чем загром» (Цветаева 1990, с. 299);

— чужак, изгой — в XX в. его чужеродность, инаковость усиливается славянским происхождением: в повести Корвин он приходит из Кракова (Корвин 2003, с. 293), в пьесе Цукмайера он словенец, следовательно, с точки зрения гамельнцев, «плохой крови и неполноценной расы» (в переводе Д. Павлова, Н. Павловой, Э. Венгеровой) (Цукмайер 1984, с. 602);

— не обязательно музыкант — музыка перестает быть избранным искусством, она выступает скорее символом творчества вообще (и скорее словесного, чем звукового): «Он <...> заиграл придуманный мной (т. е. автором, поэтом. — Н. Ш.) мотив» (в пере-

воде Н. Стрижевской) (Аполлинер 1999, с. 275) и «как дудочка крысолова, <...> слово» (Парнок 1928, с. 17); или образом возвратившегося на родину подлинного искусства: «Из Гаммельна до Питера гонец / в полвека не домчится, Боже мой <...> / В Россию приезжают Сыновья» (Бродский 1997, с. 127). Общепризнанной у неоромантиков становится концепция внеэтичности подлинного искусства: «Лжет не Музыка — музыкант!» (Цветаева 1990, с. 298) и «Черный плащ. <...> сделай что-нибудь <...> ну, этакое! <...> Амедей. Хорошее или плохое? Черный плащ. Ты не так ставишь вопрос. Какая разница, когда речь идет об искусстве?» (Слепакова 1991, б. п.).

Таким образом, неоромантический Крысолов — концепт, формирующийся на протяжении всего XX века. Это важно подчеркнуть, поскольку собственно модернистский сюжет о Крысолове — не только не магистральный в первой четверти XX в., но и не собранный, что способствовало формированию укоренившегося, в том числе и в научном сознании, представления о его исчерпанности уже в 20 гг. XX в.⁷ Творческие усилия «подпольных писателей-неоромантиков»⁸, реализовавших свойственную андеграунду стратегию соединения разорванной связи времен, сделали модернистский сюжет явным⁹ как с точки зрения самого корпуса крысоловских текстов, так и с позиции освоенности сюжета русской культурой.

7 Так, Инесса Малинкович пишет о Марине Цветаевой как об авторе, которая оборвала нить этого «вечного» сюжета (Малинкович 1999, с. 7–8).

8 Это определение, прозвучавшее в контексте крысоловских текстов Тамары Корвин и Сергея Стратановского, дорого прежде всего тем, что исходит из «первых уст» (Кривулин 1996, с. 14).

9 Посвятившая часть своей диссертационной работы исследованию влияния «Крысолова» Цветаевой на более поздних авторов (в частности на И. Бродского), Л.А. Викулина рассматривает цветаевский текст с точки зрения его «эманации в будущее» (Викулина 2001). Наш подход по отношению к текстам, созданным во второй половине XX в., можно назвать «эманацией в прошлое».

Уже на модернистской стадии освоения истории о Крысолове начинается ее национальное присвоение. Об этом свидетельствует дефабулизация сюжета, его очищение от собственно событийности: так с легендой поступают уже и Гете, и Брюсов, но Хлебников завершает начатый романтиками¹⁰ процесс. В стихотворении «Стенал я, любил я, своей называл» Хлебников сворачивает сюжет до имени, оставляя только одно ключевое слово, то есть поэт ссылается на него как на общепонятный символ¹¹, который втягивает образ погубленной девушки в смысловую сферу именно этого сюжета. В поэме «Война в мышеловке» Хлебников идет, напротив, от мотива к образу, хотя механизм совмещения тот же: традиционный для крысоловского сюжета мотив уведенных от «глупых старцев»-отцов и тем самым спасенных «вещих юношей»-детей (Хлебников 1987а, с. 460) подталкивает соотнести образ Мышелова-судьболова-дьявола с не названным, но рифмующимся и формально, и содержательно Крысоловом.

Крысоловы Хлебникова и Цветаевой начинают тяготеть к архетипичности: авторы работают с образом Крысолова как с архетипической моделью, которую можно и нужно наполнить конкретным, персональным смыслом. У обоих поэтов за образом Крысолова более или менее явно проглядывается фигура Владимира Маяковского. «Милое государство 22-летних» Хлебникова эксплицитно отсылает к поэме «Облако в штанах» («иду красивый, 22-летний») (см.: Григорьев, Парнис 1987, с. 694). Цветаева использует так называемую ритмическую цитацию: в ее «Крысином марше»

10 В. Брюсов причисляется к романтической традиции как автор «Крысолова».

11 Показательно, что Хлебников поступает с русским читателем так же, как в это же время Гауптман с немецким в своей пьесе «Крысы»: оба автора настолько сильно размывают сюжет легенды, что могут рассчитывать только на архетипическую национально-коллективную память читателя-зрителя, активизированную сильной позицией ключевого слова. Согласимся, что в случае немецкого драматурга такие ожидания более оправданны.

повторяются ритмы «Нашего марша» Маяковского (см.: Эткинд 1997, с. 402–403). Показательно, что научные гипотезы о прототипичности хлебниковского и цветаевского Крысоловов подтверждаются художественными текстами Иосифа Бродского и Виктора Сосноры. В поэме-мистерии «Шествие» (1961) Крысолов, не произносящий в отличие от всех других персонажей ни единого слова, играет чужую мелодию, в которой воспроизводится ритмический рисунок «Крысолова» Цветаевой (отчасти и «Двенадцати» А. Блока¹²) и строфический рисунок «лесенки» Маяковского. То есть Бродский цитирует не только текст Цветаевой, но и ее художественный прием.

В этот час,
в этот час,
в этот миг
 над карни-
 зами кру-
 жится снег,
в этот час
мы ухо-
дим от них,
 в этот час
 мы ухо-
 дим навек... (Бродский 1997, с. 128).

Еще более явным значимость Маяковского для корпуса крысоловских текстов делает Виктор Соснора. В книге «Флейта и прозаизмы» (2000) поэт доводит идеи Хлебникова и Маяковского, их утопические модернистские проекты до логического конца, превращая их в антиутопические программы тотального очищения страшного мира. Образ Крысолова и его флейты-дудки возникает в главе 36 «Я полон желаний»:

12 Переключке двух поэм — «Двенадцати» и «Крысолова» — посвящена, в частности, статья Э. Обуховой (см.: Обухова 2010).

Хочется педофилии, чтоб по моде, но как?
 Нужно лететь в Ганновер, там рядом Гаммельн,
 С бронзовой дудкой собрать всех детей в мешок.
 (Соснора 2001, с. 283).

Среди «желаний» лирического героя:

Хочется стрельбы по беременным и по всему, у
 кого пузо <...>
 Хочется инцеста.
 Хочется терроризма, это я б смог <...>
 Хочется металлических бомб между США, СНГ,
 Европой, Индией и Китаем.
 Но и это не то, хочется Галактических Войн <...>
 Скромно, но сбыточно.
 (Соснора 2001, с. 284)

Создавая образ своего Крысолова, Соснора прибегает к приему гиперцитации, т. е. отсылает читателя не к одному, а сразу к нескольким текстам, среди которых не только исходная легенда, но и образ флейтиста Маяковского. Уже в названии книги Сосноры просвечивает и «Флейта-позвоночник», и «флейта водосточных труб». Кроме того, в таком контексте «стрельба по беременным» является почти парафразом провокационных стихов Маяковского из поэмы «Я» («Я люблю смотреть, как умирают дети»). Еще один важный источник для образа Крысолова у Сосноры — это вселенский Крысолов-судьболов Хлебникова. Показательно, что первой, чью судьбу вершат крысоловы и Хлебникова, и Сосноры, оказывается девушка. Соснора доводит до логического предела и мотив Хлебникова из «Войны в мышеловке»: «я тоже возьму ружье» — «хочется стрельбы».

Органичное укоренение гамельнского Крысолова в русской литературе осуществляется также благодаря историзации легендарного сюжета, прежде всего за счет изменения хронотопа. Именно в русской литературе — усилиями Александра Грина и Марины Цветаевой — внеисторический сюжет превращается в остроак-

туальный политический памфлет, а средневековая немецкая легенда становится «петербургской»: «Из всех знаменитых немецких городов, как ни странно, только, пожалуй, два — Гаммельн и Гамбург — сделали неотъемлемой составной частью петербургского мифа. Первый — как место действия легенды о Крысолове, легенды в высшей степени “петербургской”, ибо именно в городе на Неве этот мистический сюжет приобрел в XX в. устрашающую реальность на фоне самоубийственного втягивания человеческих толп в жерло революций и войн под гипнотическую музыку флейт и барабанов судьбы» (Кривулин 1996, с. 14). Грин первым переносит место действия из Гамельна в Петербург-Ленинград. Кроме того, в повествовании Грина на первый план выдвигается не Крысолов, а крысиный король. Таким образом, Грин первым делает шаг к совмещению этих образов, что будет завершено в повести Заневского «Тень Крысолова», где Крысолов — это «серый человек», который «со временем все больше становился похожим на большую серую крысу» (в переводе Е. Смирновой) (Заневский 1996, с. 50). Цветаева, опираясь на опыт Г. Гейне, вносит новые политические коннотации в трактовку образа крыс как аллегорических персонажей. Свидетельством того, что именно такое прочтение образа крыс («крысореволюционеров», «крысобольшевиков») и Крысолова — крысиного короля становится общепонятным уже в 1920-е гг., является эпизодический персонаж из романа Агаты Кристи «Тайна голубого экспресса» (1928). Это русский Борис Иванович Краснин: «Человечек с крысиным лицом <...> такой ничтожный и слабый на вид, на самом деле был вершителем судеб. В Империи, где правили крысы, он был королем крыс» (перевод под ред. М. Макаровой) (Кристи 1996, с. 7).

Наконец, важным показателем степени освоенности сюжета в инациональной культуре является его проникновение в непрофессиональную литературу. В начале нашего века «Крысолов» вошел в пятерку (наряду с «Гамлетом», «Снежной королевой», «Питером Пенном» и «Октябрем 1917 года») самых популярных, «на-

родных» сюжетов, послуживших основой для создания интерактивных спектаклей. Превращение легендарной истории в фанфик — это не только очередное подтверждение¹³ ризоматичности ее сюжетной основы, но и знак завершающей стадии усвоения. Таким образом, в XX в. Крысолов проходит полный круг освоения/присвоения: от фольклорного героя — через героя высокой литературы (романтического — реалистического — модернистского — постмодернистского) — до героя массовой литературы (в романах фэнтези) и, наконец, постфольклора.

13 Таким подтверждением также являются тексты-продолжения, сиквелы, авторы которых переносят акцент на последующие после ухода детей события (например, Цукмайер, Слепакова).

СЛАВЯНСКИЕ ТЕКСТЫ —
ПАРАФРАЗЫ ЛЕГЕНДЫ О КРЫСОЛОВЕ ИЗ ГАМЕЛЬНА

- Dyk 2011 — Dyk V. Krysař. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011.
- Landa 1996–1998 — Landa D. Krysař I. & II. 2 x CD. EMI, 1998.
- Бродский 1997 — Бродский И. Шествие // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1997. Т. 1. С. 79–133.
- Брюсов 1906 — Брюсов В. Крысолов // Брюсов В. Stephanos. М., 1906. С. 103–104.
- Гримберг 2002 — Гримберг Ф. Версия Крысолова // Авторник: Альманах литературного клуба. Сезон 2001/2002 г. М.; Тверь. Вып. 2 (6).
- Грин 1990 — Грин А. Крысолов // Советский русский рассказ 20-х годов / Сост. Е.Б. Скороспелова. М., 1990. С. 70–95.
- Давыдов 2012 — Давыдов Г. Крысолов // Знамя. 2012. № 1–2.
- Дык, Буриан 1985 — Дык В., Буриан Э.Ф. (Dyk V., Burian E.F.). Крысолов (Krysař, в переводе И. Порочкиной) // Чешская и словацкая драматургия первой половины XX века: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 473–522.
- Заневский 1996 — Заневский А. Тень Крысолова / Пер. с польск. Е. Смирновой. М., 1996.
- Захаров 1996 — Захаров В. Новое о Гаммельнском Крысолове // Арион. 1996. № 4.
- Кабанов 2005 — Кабанов А. Крысолов. СПб., 2005.
- Корвин 2003 — Корвин Т. Крысолов // Коллекция: петербургская проза [ленинградский период]. 1970-е. СПб., 2003. С. 275–332.
- Логинов 1996 — Логинов С. Ганс Крысолов // Логинов С. Страж Перевала. М., 1996.
- Парнок 1928 — Парнок С. «Как дудочка крысолова...» // Парнок С. Вполголоса. Стихи 1926–1928. М., 1928. С. 17.
- Петросян 2009 — Петросян М. Дом, в котором... М., 2009.
- Родионова 2001 — Родионова О. За Крысоловом. СПб., 2001.
- Слепакова 1991 — Слепакова Н. Флейтист (в рукописи).
- Соснора 2001 — Соснора В. Флейта и прозаизмы // Соснора В. Девять книг. М., 2001. С. 252–293.
- Стратановский 2000 — Стратановский С. Крысолов // Стратановский С. Тьма дневная. М., 2000.
- Стругацкие 1990 — Стругацкие А. и Б. Гадкие лебеди // Стругацкие А. и Б. Хромая судьба. Хищные вещи века. СПб., 1990. С. 219–260.
- Хлебников 1987а — Хлебников В. Война в мышеловке // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 455–465.
- Хлебников 1987б — Хлебников В. «Стенал я, любил я, своей называл...» // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 50.

Цветаева 1990 — Цветаева М. Крысолов // Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М., 1990. С. 222–300.

Шенгели 2002 — Шенгели Г. Искусство // Октябрь. 2002. № 7.

ЛИТЕРАТУРА

Аполлинер 1999 — Аполлинер Г. Музыкант из Сен-Мерри (в переводе Н. Стрижевской) // Аполлинер Г. Алкоголи. СПб., 1999. С. 274–279.

Брехт 1972 — Брехт Б. Правдивая история о Крысолове из Гамельна (в переводе Ю. Левитанского) // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. Библиотека всемирной литературы. Сер. 3. Литература XX века. М., 1972. С. 232–233.

Викулина 2001 — Викулина Л.А. «Крысолов» М.И. Цветаевой в контексте европейских и русских литературных традиций: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.

Гауптман 1960 — Гауптман Г. Крысы (в переводе Т. Путинцевой) // Гауптман Г. Пьесы: В 2 т. М., 1960. Т. 2. С. 3–143.

Григорьев, Парнис 1987 — Григорьев В.П., Парнис А.Е. Примечания // Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 653–714.

Ельницкая 1990 — Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 30. Wien; München, 1990.

Задонский 1928 — Задонский А. Старое и новое в Курляндии // Сегодня. 1928. 9 июля. С. 2.

Ибсен 1909 — Ибсен Г. Маленький Эйольф (в переводе А. и П. Ганзен) // Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1909. Т. 3. С. 650–709.

Кривулин 1996 — Кривулин В. Гамбург как часть петербургского мифа // Цирк Олимп. Вестник современного искусства. 1996. № 7. С. 14–15.

Кристи 1996 — Кристи А. Тайна «Голубого экспресса» / Пер. с англ. под ред. М. Макаровой. М., 1996.

Лейдерман 2005 — Лейдерман Н.Л. «Магистральный сюжет» (XX век как литературный мегацикл) // Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения. Екатеринбург, 2005. Вып. 8: Русская литература XX века в контексте мировой литературы. С. 3–23.

Малинкович 1999 — Малинкович И. Судьба старинной легенды. М., 1999.

Обухова 2010 — Обухова Э. Флейтист и Грета (О поэме М. Цветаевой «Крысолов» на фоне «Двенадцати» А. Блока) // Новый берег. 2010. № 29.

- Суни 1996 — Суни Т. Композиция «Крысолова» и мифологизм М. Цветаевой: дис. ... д-ра философии. Хельсинки, 1996.
- Цукмайер 1984 — Цукмайер К. Крысолов (в переводе Д. Павлова, Н. Павловой, Э. Венгеровой) // Цукмайер К. Пьесы. М., 1994. С. 535–669.
- Шют 1991 — Шют Н. (Shute N.). Крысолов (Pied Piper) / В переводе Н. Галь. М., 1991.
- Эткинд 1997 — Эткинд Е.Г. Разгадка «Крысолова»: поэма Цветаевой в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок // Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 392–421.
- Яблоков 2012 — Яблоков Е.А. А.С. Грин в жизни и творчестве. М., 2012.
- Liebs 1986 — Liebs E. Kindheit und Tod. Der Rattenfänger-Mythos als Beitrag zu einer Kulturgeschichte der Kindheit. München, 1986.
- Spanuth 1969 — Spanuth H. Der Rattenfänger von Hameln. Vom Werden und Sinn einer alten Sage. Hameln, 1969.

Крысолов из Гамельна:
славянская версия «вечного» сюжета

Статья представляет собой описание славянского корпуса текстов — парафразов немецкой средневековой легенды о Крысолове из Гамельна. Автор рассматривает трансформацию сюжета в текстах русских, польских и чешских авторов XX века, а именно его жанрово-родовую и проблемно-тематическую вариативность, вариативную сочетаемость ключевых образов, интертекстуальную контаминацию с разнообразным фольклорным, литературным и музыкальным материалом, а также изменения в системе актантов с тенденцией к феминизации сюжета. Особое внимание в статье уделено эстетической полифоничности сюжета и показателям его освоенности русской культурой. Автор приходит к выводу об особой значимости «крысоловских» текстов писателей-неоромантиков второй половины XX века, сделавших не собранный модернистский сюжет о Крысолове из Гамельна явным.

Ключевые слова: Крысолов, легенда, «вечный» сюжет, парафраз, славянский корпус текстов, освоение/присвоение, эстетическая полифоничность, вариативность, интертекстуальность.

Rat-Catcher from Hamelin: The Slavic Version of the Eternal Plot

The article offers a description of the Slavic corpus of text-paraphrases of a German medieval legend about the Rat-Catcher of Hamelin. The author of the article examines the transformation of the plot in the texts of the Russian, Polish and Czech authors of the XX century, and, more precisely, the plot's genre, generic, problematic and thematic variability; variety of combination of key images; intertextual contamination with various folklore, literary and musical material. Moreover, the article discusses the changes in the system of actants with a tendency to feminize the plot. Special attention is paid to the aesthetic polyphony of the plot and the markers of its acquisition by Russian culture. The author comes to a conclusion regarding the particular significance of the "rat-catcher" texts of the writers/Neo-Romanticists of the second half of the XX century, who revealed and recreated the disconnected modernist plot of the Rat-Catcher of Hamelin.

Keywords: Rat-Catcher, legend, eternal plot, paraphrase, Slavic corpus of texts, acquisitions/assimilation, aesthetic polyphony, variability, intertextuality.



Е.В. Глухова (Москва)

МИФОЛОГИЯ
«СОЛНЕЧНОГО ГРАДА»
В РАБОТАХ АНДРЕЯ БЕЛОГО
ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО
ПЕРИОДА

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





С теократической утопией Т. Кампанеллы «Civitas solis» в творчестве Андрея Белого революционной эпохи связан сложный комплекс размышлений о социальном устройстве нового человечества; одновременно «Град Солнца» становится символом преображенного человека, «индивидуума». Думается, что основная семантическая нагрузка мифологемы «Солнечного града» лежит именно в символической парадигме солярности, которая в образной системе авторской картины мира содержит в себе архитектурную идею мистического изменения: тела, души, социума и мира. Кроме того, необходимо рассматривать понятие «Солнечного града» в творческом наследии писателя как свернутую метафору автобиографического мифа, составленную из двух частей: с одной стороны — это аспект солярной образности, с другой — мифологизация «города» как «Храма» (Гётеанум, Невидимый град, Монсальват).

Линия развития образа «Солнечного града» восходит в творчестве Белого к типологии солярного мифа русского символизма (Ханзен-Лёве 1999, с. 199–225). Основные темы, мотивы, сюжеты, связанные с этим типом символистского мифа, были освоены писателем еще в период творчества поэтического сборника «Золото в лазури» и «Симфоний»; солярная образность лежит в основе концепции дружеского кружка «аргонавтов», которые «отправлялись» на поиски Золотого Руна — Солнца — мистического знания (Лавров 1978, ср. Лавров 1995, с. 70–130). Следует отметить, что в контексте русского модернизма «солнечная» образность была достаточно популярна и активно развивалась как в символистской поэзии (например, сб. «Будем как солнце» К.Д. Бальмонта, «Солнце-сердце» Вяч. Иванова («Сог Argdens»)), так и в околomodернистских (пьеса М. Горького «Дети Солнца») и даже футуристических кругах (опера А.Е. Крученых «Победа над солнцем»).



К символистским образам «солнечного мифа» Белый вновь обращается в своих послереволюционных статьях; в частности, он особенно приветствовал образность поэзии С.А. Есенина и Н.А. Клюева, уходящую корнями в русскую фольклорную традицию. Именно поэзию Есенина и Клюева как наиболее яркий пример солнечной мифологии Белый цитировал в своем антропософско-лингвистическом трактате «Глоссолалия» (Белый 1922) и в статье по поэтике «Жезл Аарона» (Белый 1917–3). Клюеву также посвящена статья «Песнь Солнценосца», в которой рассматривается тема солнечной природы человека (Белый 1918–1).

Тема «Солнечного града» впервые появляется в статьях Белого во второй половине 1900-х годов; вместе с тем их смысловое наполнение сохраняется неизменным и в революционные годы. Например, в статье «Театр и современная драма» (1907) писатель в образе *Civitas solis* соединяет мечту о личностном изменении с мечтой о преображении всего человечества: «...ходить над пропастями может тот, кто превратил жизнь в пьедестал к творчеству. Это мог бы совершить просиявший солнцем, как утреннее дитя. Солнечный град новой жизни — *Civitas solis*: вот колоссальный, живой символ. И Апокалипсис, и огонь социал-демократии, и Ницше, и все религии по-разному подходили к этому обетованию» (Белый 1907, с. 31).

Далее, в статье 1916 года «Мертвые города» (вошедшей затем в книгу «Кризис жизни»), описывая свои впечатления от буржуазного курорта, функционирование которого во время мировой войны видится ему абсурдной издевкой над человеческой реальностью, Белый пишет: «Мёртвый город — курорт — без людей напоминает ряды огромнейших черепов, оскаленных подъездными ртами; это — смерть; и от неё мы должны отрешиться: создать город жизни — “Град Новый”: Град Солнца» (Белый 2014, с. 207). Та же антитеза — мертвенное настоящее Европы и чаемое солнечное будущее — встречается в этом же цикле военных статей: «Не дети мы солнца» (Белый 2014, с. 187; статья «Кризис жизни»), — напишет он, как

бы констатируя разочарование в чаяниях начала века. Образам городов в романах «Петербург» и «Москва», по замыслу писателя, должен был быть противопоставлен «Невидимый град», или «гелиогород», в романе «Москва» (Белый 1932, с. 287). М.Л. Спивак предполагает, что его замысел о Невидимом граде также отразился в «Глоссолатии» как образ невидимого духовного царства, которое находится внутри нас (Спивак 2006, с. 180–182).

К теме утопического государства Кампанеллы Белый обращается вскоре после революции, несомненно, в связи с тем, что имя одного из предтеч социализма было популярно в среде строителей новой социалистической культуры (в частности, А. В. Луначарский, с которым Белый сотрудничал в Наркомпросе, написал драматическую трилогию «Кампанелла»). Многие статьи Белого этого периода содержат темы социальной утопии как недалекого будущего и формы чаемой социальной жизни («Весенние мысли» и «Революция и сознание современности», напечатанные в мае 1918 года, также «Священная Россия», напечатанная в июне того же года).

Весной 1918 г. Белый также принимал участие в московском «Дворце искусств» с рефератом «Пути культуры». В своем выступлении он обращается к замыслу утопического государства Кампанеллы как прообразу социальной коммуны будущего: «...здесь, в одновременных концепциях индивидуальной утопии человека как храма Космоса и храма человечества, как организма всех в одном (“Civitas solis” Кампанеллы) встречаются нас первые прорезы культуры в собственном смысле, снимающей противоречия личности и общества, субъекта и объекта в “Я” собственно, которое не есть “Я” личности, а — одновременное пересечение “Я” коллектива, “Я” мира и “Я” человека» (Белый 1920, с. 310).

Немалое влияние на представление Белого о Солнечном граде оказало сотрудничество с кружком Иванова-Разумника, издававшего альманах «Скифы» и намеревавшегося затем организовать «Скифскую Академию» (впоследствии реализованную как «Вольная философская Академия», Вольфила). «Скифский» кружок был

отчасти близок к эсерам, отчасти придерживался политической независимости; эсеры были ликвидированы большевиками летом 1918 года, и в годы функционирования Вольной философской ассоциации, наследницы «Скифов», никто из членов «скифского» круга уже не чувствовал энтузиазма от наступающей общественно-политической реальности; кроме того, тяготы Гражданской войны были все больше, и максимум их пришелся на 1919–1920 годы.

Имя Кампанеллы было выбрано для публичного выступления Вольфилы 2 мая 1920 г.; целью заседания было противопоставить модель «коммуны» новому коммунистическому обществу, выстраиваемому партией большевиков. Андрей Белый изложил в своей речи модель утопического социального устройства Кампанеллы, описывая вместе с тем именно тип вольфильской «коммуны» как сообщества духовных индивидуалистов, противопоставленного механическому уравниванию современного социума.

Статья Белого «Утопия» (1921) содержит прямые отголоски вольфильской лекции и представляет иной и очень причудливый этап осмысления темы солнечного утопизма. Солнце — это страна свободы воображения («Фантазия» или «Пант-Азия»), конечный идеал и цель пути человечества. «Коперник будущего» докажет, что человечество на самом деле всегда было и есть прямо на Солнце, и «мечтатель», сгорая в солнечном огне, приветствует «Солнечный град» Кампанеллы, сошедший с неба, как «Новый Иерусалим» Апокалипсиса:

Осуществится «фантазия». 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 миги 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! (Белый 1921, с. 144).

Позднее, возвращаясь к темам социальной утопии в трактате «Почему я стал символистом...», писатель приходит к выводу, что прототипом антропософского духовного сообщества был дружеский кружок аргонатов: «Коммуна, волимая с 1901 года, переродилась во мне в сумасшедший дом; я убегаю из Москвы в Нижний Новгород; позднее строчки “Пепла” отразили это бегство: “Я бросил грохочущий город”; этот город недавно виделся городом Солнца: утопией о коммуне» (Белый 1987, с. 437).

Изображение осуществленного на земле идеально-го государства встречается у Белого в замысле третьего тома романа «Москва»: и там, в частности, должна была быть изображена некая «коммуна», образовавшаяся в революционные годы на Кавказе (Бугаева 2001, с. 157). Следы этой идеи отчасти сохранились в опубликованном варианте романа и отражены в рассуждениях главного героя, профессора Коробкина, о государстве как систематически организованном социальном ритме.

«Коммуна», «символизм как социальное учение», осуществление органичного социального порядка — это линии, ведущие от мифологемы «Города Солнца». Другая линия связана с осуществлением теократии на земле. В одном из ранних набросков 1918 г. к роману «Записки Чудака» — «Воспоминания странного человека» — можно увидеть, что «Солнечный Город» и «Солнечный Храм» взаимозаменяемы у Белого; именно в этот период оформляется идея мифологии города как Храма (Монсальват, Гётеанум, «Невидимый град» Китеж): «Много раз я впоследствии думал: “Что есть тот Храм Славы?” Теперь твердо знаю я, что “Храм Славы” не здесь (на земле он не будет построен): “Храм Славы” есть “Солнечный Храм”: вход к нему через Сердце: то “Civitas Solis”, пригрезившийся Кампанелле, — Невидимый Град (или “Китеж”), ушедший сквозь воды страстей в глубину подсознания нашего; а намек на него — бирюзовые купола того здания, которое высекали мы с Нэлли...» (т. е. Гётеанума; Белый 2011, с. ХLI). Вполне закономерно, что в антропософии Штейнера Белый увидел отражение своих юношеских размышлений о глубоко мистическом свойстве солнечного ми-

фологизма; в своих лекционных курсах Штайнер не касался вопроса о связи древних мистерий, основанных на архитепическом культе Солнца, — с идеей преображения человеческого духа во время посвятельного обряда в античных мистериях. Здание Гётеанума изначально было задумано Штайнером как мистериальный центр новейшего времени; в частности, Штайнер планировал ставить там написанные им мистерии — «Врата посвящения», «Испытания души», «Страж порога» и «Пробуждение душ» (Штайнер 2004). Действие в антропософских мистериях разворачивается на фоне некоего Солнечного Храма; не удивительно, что «Город Солнца» Кампанеллы как утопический духовно организованный социум будущего и «Солнечный Храм» штайнеровских мистерий объединяются Андреем Белым в концепцию теократической утопии, в представлении о чаемом мистериальном преображении человека, превращении его в «Солнценосца», носителя истинного духовного начала.

К размышлениям о теократической утопии Белый обращался в 1918 г. Его рассказ «Человек», редкий для автора образец научной фантастики, предполагает, что в XXV веке такая утопия уже осуществлена на Земле; власть там принадлежит «Братству Лазурного храма», проявлявшему интерес к изучению своих предшественников так же, как большевики изучали социальную утопию Кампанеллы (Белый 1918–2). Эти предшественники — явно относятся к числу «мечтателей» (ср. название журнала «Записки мечтателей») или «чудаков» (ср. название романа «Записки чудака») революционной эпохи.

Размышления Белого о грядущем мистериальном преображении социума и человека отражены и в публичных выступлениях писателя: на уже упоминавшемся диспуте во «Дворце искусств» в 1920 г. он провозглашал закономерную взаимосвязь штайнеровских мистерий и будущего грядущей новой культуры России. Подробнее эта теория развита в книге «Кризис культуры»:

«...загадана невероятнейшая возможность: преобразить до “мистерии” жизнь; и борьбою обществен-

ных отношений вступает в сознание “мистерия-драма”, которой конец — впереди: только в Солнечном Храме грядущей культуры увидим преображение жизни; четыре сословия заговорят голосами вещающих четырех гиерофантов культуры; в мистерии Штайнера видим мы: Солнечный Храм; Бенедикт, Теодозий, Роман и Ретард¹ — гиерофанты — стоят друг пред другом; и — представляют от лица человечества.

Солнечный Храм — впереди; этот солнечный храм или “град” разблизался отчетливо: в Александрийском периоде мысли; и после блеснул он в Италии: “Civitas Solis”; но “Civitas Solis” осуществило себя как *imperium* в Риме; в Италии Град этот солнечно проблизал в архитектурных зданиях Микель-Анджело (в неудавшемся Ренессансе архитектуры Италии); его деградация в Макиавелли; его символизм — “социализм” Кампанеллы» (Белый 1987, с. 267; курсив А. Белого).

В «Записках чудака» «Городом Солнца» названа родина, на которую рассказчик мечтает вернуться (революционная Россия). Там, на родине, его тело примет инициатическую смерть, и затем последует преображение главного героя романа и всей России:

«...да, я уезжаю...

— Куда?

В город Солнца: на родину!

— Тело мое, обезумевши, быстро помчится, как в пропасть летящий отяжелевший бесчувственный ком, в прозябшие дыры могил; проволокут его, завернув в пелены, точно желтую палку, —

— в могилу!

Мой дух невещественно протечет над катимым на родину телом в миры моей Мысли, которые отблески Солнца — Его!

Но в могиле, на родине, в русской земле, мое тело, как бомба, взорвет все, что есть; и — огромную атмос-

1 Персонажи тетралогии мистерий Р. Штайнера (Штайнер 2004).

ферой дыма поднимется над городами России; глава дымовая моя примет “Я”, или Солнце, которое свергнется с выси — в меня: —

– “Я” воскреснет: не здесь, не теперь...”

(Белый 1922–2, с. 144)

Мотив смерти как истинного Преображения мы встречаем также в рассказе Белого «Иог» (Белый 1918–4), герой которого, праведник и тайновидец, после долгих приготовлений выходит возвестить «благую весть» на революционный митинг — и видит, что это то ли преждевременно, то ли вообще неуместно; только смерть праведника оказывается настоящим исполнением его ожиданий истинного Преображения. Глобальная трансформация мира, мистическое изменение человека — темы революционно-мистической поэмы Белого «Христос воскрес»:

Преисполнилось светом
Мировое дно, —

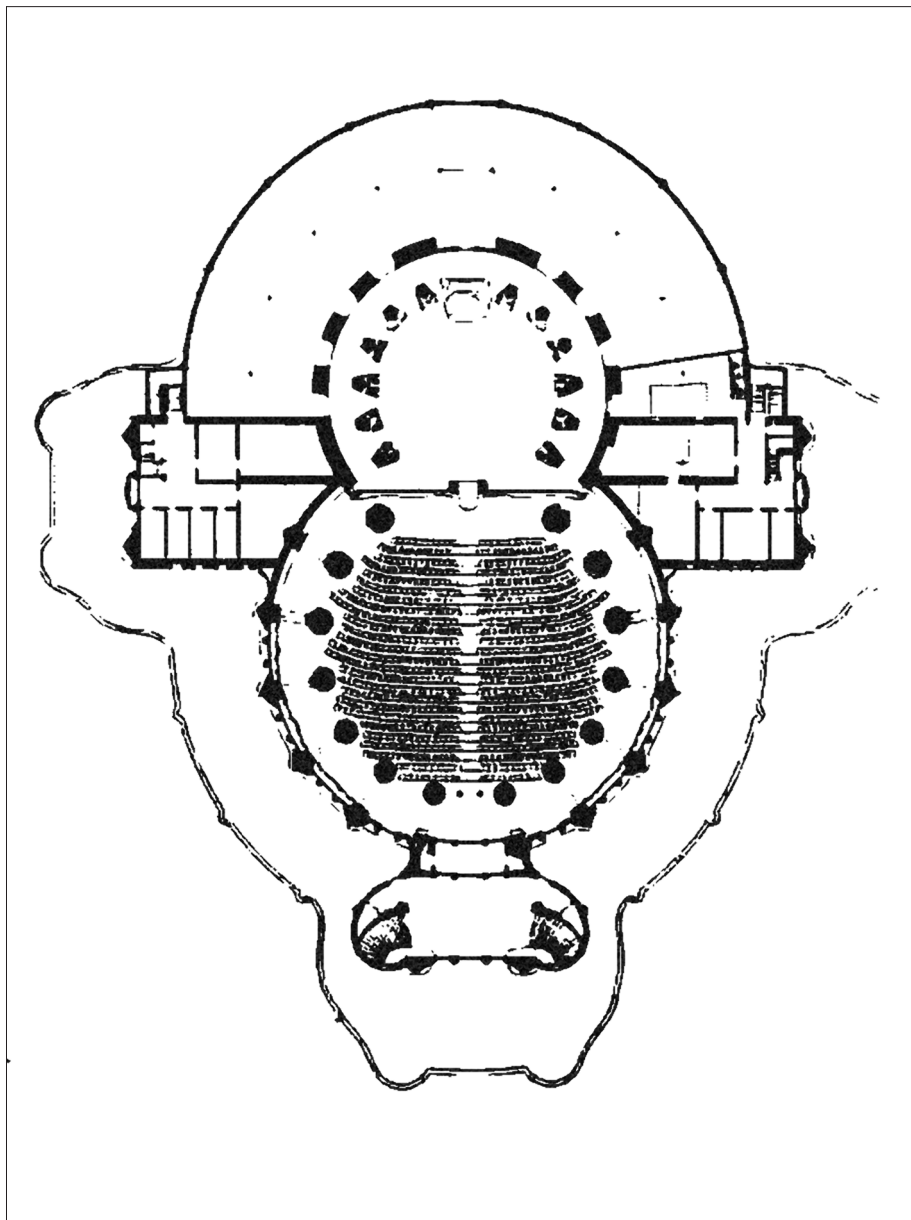
Как оно —

Тело
Солнечного человека,
<...> ставшее отныне
И до века —

Телом земли. (Белый 1918–3, с. 35–36).

Как глашатай мирового преобразования, Белый провозглашает, что «В эти дни и часы свершается мировая мистерия» (Белый 1918–3, с. 31), и особенно подчеркивает, что «мистерия свершается нами и в нас» (Белый 1918–3, с. 52).

Когда в 1918 г. Белый конспектировал трактат Кампанеллы, он попутно делал зарисовки — чертежи храма, который по замыслу располагается в самом центре Солнечного града или на его вершине (илл. 1). Без сомнения, эти чертежи напоминали Белому архитектурные формы антропософского Храма мистерий — Гётеанума (Бемелен; Бондарев) — объединенное огромным куполом пространство храма с колоннами, расположенными по окружности.



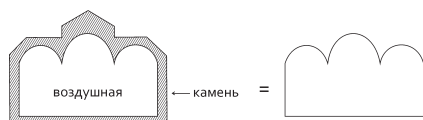
Илл.1. Неизвестный художник. Чертеж Первого Гётеанума. 1910-е.

Сопоставление «Храма Солнца» Кампанеллы и Первого Гётеанума, построенного энтузиастами антропософской общины по проекту Штайнера, мы встречаем в рисунках-схемах Андрея Белого. В письме к Иванову-Разумнику от 30 августа 1929 г. писатель рисует эскизы древнего армянского храма Звартноц (VII в.), проводя аналогию с общим контуром штайнеровского здания:

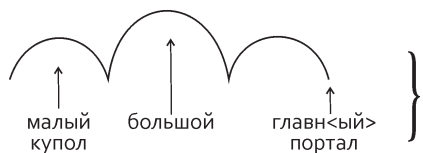
«... Шт<айнер> указывал на то, что подлинная форма — воздушная, а каменный каркас — негатив.

И вот:

[Илл. 2-3]



разглядывая воздушные вырезы: я получаю зигзаг профиля первого Гётеанума.



суть в пропорциях: пропорции — те же!

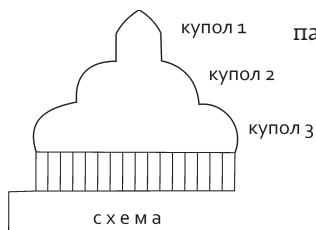
То что в XX столетии Штейнер силился явить, как новую форму в *утробном состоянии*, как вырез воздуха внутри стен, уже было намечено в Армении» (Белый, Иванов-Разумник 1998, с. 648).

Изучая 1929 г. в Тифлисе книгу Йозефа Стржиговского об архитектуре (Strzygowski 1918), Белый размышлял о «композиции в вариационных модулях», о подобии архитектурных форм различных эпох и народов, проецируя эти формы на пространство мировой культуры. Эти размышления отразились в его антропософском трактате «История становления самосознающей души». В письме к Иванову-Разумнику, описывая свои впечатления от реконструкции архитектором и археологом Торосом Тороманяном² храма Звартноц, он пишет:

2 Торос Тороманян (1864–1934), архитектор и археолог, исследователь армянского зодчества; был автором реконструкции храма

[Илл.4]

«Когда я глядел на модель Звартноца, то я недоумевал, где я видел эту форму;

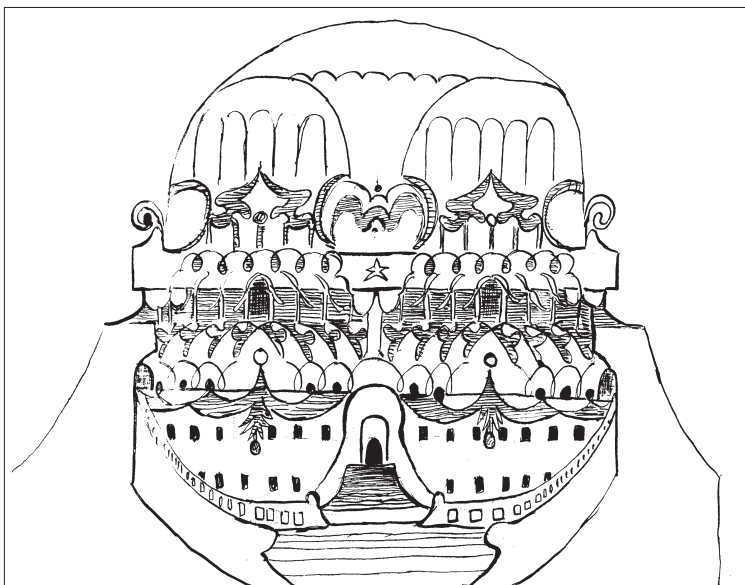


эта форма — «Храм Солнца» утопии Кампанеллы; и эту форму в схеме я показывал на лекции в 18<ом> году в Москве. Когда я это говорил армянам, они спрашивали: “У кого это вы прочли?” Я отвечал: “Прочел у Кампанеллы; возьмите карандашик и зарисуйте, что он описывает”» (Белый, Иванов-Разумник 1998, с. 649).

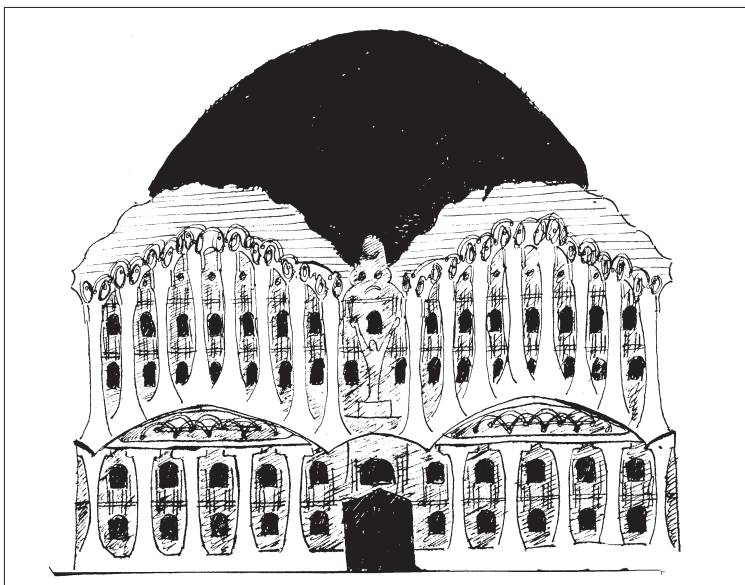
Размышления Андрея Белого о «солнечном граде» как зерне архитектурной формы, лежащей в основе Ренессанса, зафиксированы в дневнике К.Н. Бугаевой того же периода: «...Б<орис> Н<иколаевич> уже начинает по-своему переваривать Стржиговского. Его мысль, что Зварт-Нотц это Civitas Solis Кампанеллы <...> что форма Ренессанса — это вышедшая на свет внутренность армянских церквей. Купол ренессанса — бывший внутренний свод... Выходит также, что протоформа храма вышла из Персии. И храм Ормузда — солнечный храм — и есть храм собственно...» (Бугаева 2001, с. 131).

Чертеж храма Кампанеллы Белый помнил (см. ниже конспект), когда в 1919 г., в своих путевых заметках «Офейра», сравнивал храм «Города Солнца» с замком Монсальват, связанным с преданиями о рыцарях Круглого стола и короле Артуре, с легендами о Святом Граале: «Изумительно: сон о Сальвате потом повторился; вся схема его — средний круг, купол с солнцем, места четырех горизонтов, часовня окружности — разве все то не преломлено в Городе Солнца: гораздо позднее; но вместо картин мозаической жизни стеною вокруг обстает жизнь людей» (Белый 1921–2, с. 77). Таким образом, «Храм Солнца» Кампанеллы и образ замка Монсальват, являясь органической частью средневековой мистической традиции, тесно переплетаются в мифогенном нарративе писателя.

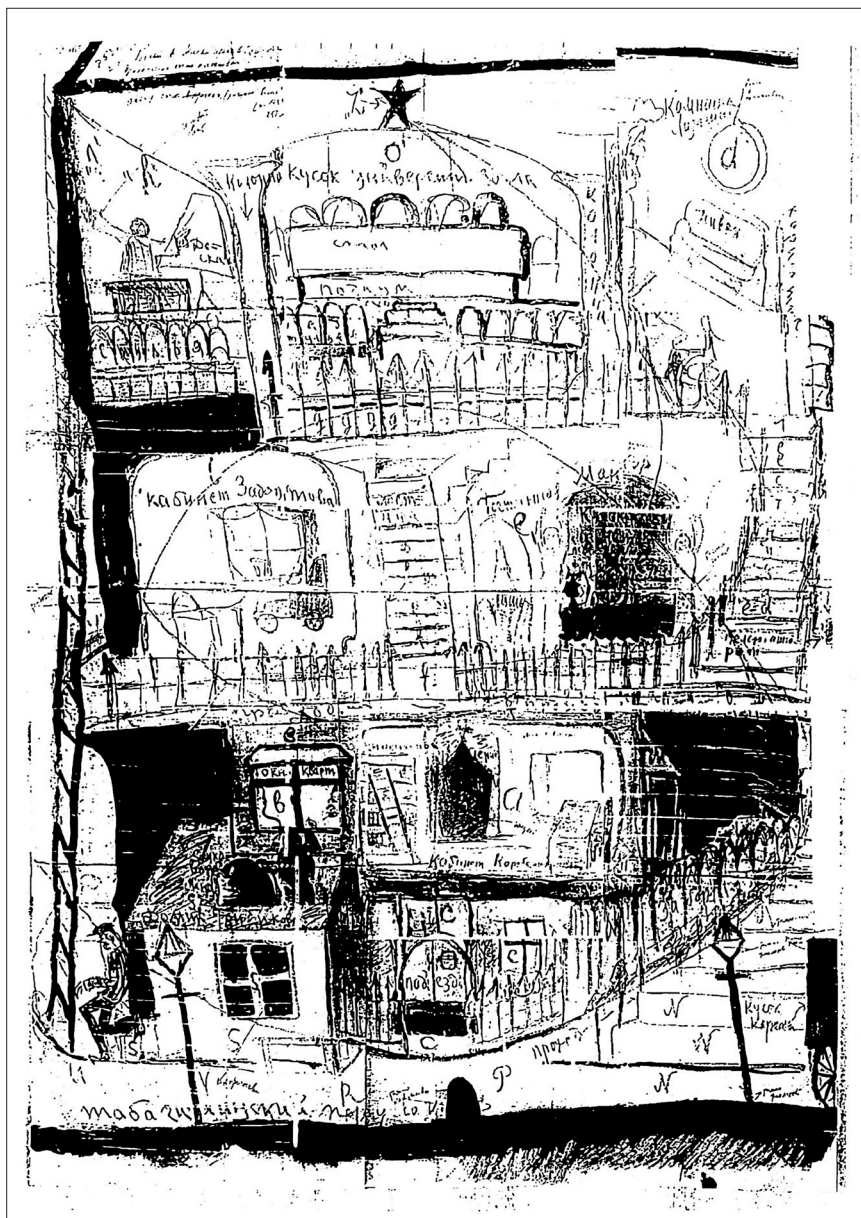
Звартноц; его работы послужили источником для исследований Н.Я. Марра, Й. Стржиговского.



Илл. 5. Андрей Белый. Чертежи. Первая половина 1920-х.



Илл. 6. Андрей Белый. Чертежи. Первая половина 1920-х.



Илл. 8. Андрей Белый. Рисунок к сцене постановки пьесы «Москва». 1927.

Понятно, что эта схема в не меньшей степени соответствует творческому методу самого Белого, с его усложненной архитектуроникой фразы и стилистикой орнаментальной прозы.

В 1920-е годы Мейерхольд планировал поставить пьесу Белого «Москва» и просил автора подготовить эскизы к постановке, предложив расположить все действие на конструктивистских «лесах». Однако замысел Белого был иной — он хотел расположить все сцены вокруг воображаемой оси, предполагая последовательное расположение сцен в спектакле по спирали (Николеску 2000; Белый 1997, с. 151; илл. 8)³. В сохранившихся эскизах видно, что в действительности сцены располагаются на фоне декораций, выстроенных в форме огромного купола, увенчанного звездой (см. верхнюю часть рисунка). К сожалению, постановка пьесы «Москва» не была осуществлена, поэтому мы не можем сказать наверняка, насколько реалистичным был замысел автора.

В антропософском трактате Белого «Глоссолалия» нет прямого упоминания «Города Солнца» Кампанеллы, хотя несколько раз встречаются некие «солнечные города»: «Siris есть *солнечный город*» (Белый 1922, с. 52) или «солнечно именованное „Ассизи“» (Белый 1917, л. 72) — в данном случае речь идет о том, что согласные слов «Сирис» и «Ассизи» (с, з) — спиранты, которые Белый считает солнечными. При этом «Глоссолалия» содержит описание утопической прародины людей, которая названа «Аэрией» (а также «Офейрой») и привязана именно к солнечному периоду звуков (Белый 1922, с. 68; Спивак 2006). Согласно мистическим представлениям Штейнера, в период эволюции Земли наша планета и человечество прошли несколько стадий развития, одной из них был солнечный период. В «Глоссолалии» Андрей Белый

3 Спиральная форма организации сценического пространства спектакля лучше всего видна на неопубликованном рисунке-макет, выполненном Андреем Белым в цвете (цветными карандашами и акварелью). К сожалению, ввиду «плакатного» формата изображения копию осуществить не удалось (хранится в: ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 39. Ед. хр. 11).

опирается на собственную гипотезу о том, что в течение каждого периода развития планеты и человечества зарождались звуки мирового праязыка. И солярный период также имеет определенные «солнечные» звуки. Там мы находим и схемы «звукового тела» самого Солнца (Белый 1917–2, л. 80б), и схему «солнечного человека», ницшевского «Заратустры» (Белый 1922, с. 62), которые близки чертами и звуковым составом.

Образ «Солнечного града» в контексте творчества Андрея Белого полисемантичен и органично вписывается в авторскую мифопоэтику. Парадигма солярной мифологии в поздних работах Андрея Белого включает Солнечный город как социальную утопию идеального города и государства, Солнечный Храм — как вариант теургической утопии. Подробнее темы утопии в творчестве писателя мы предполагаем рассмотреть в следующей статье.

Публикуемая ниже рукопись Андрея Белого представляет собой конспект, выполненный, вероятно, в 1918 или 1919 году. Белый конспектировал книгу Кампанеллы «*Civitas solis*» (Кампанелла 1907), а также биографический очерк, написанный А. Г. Генкем. Не исключено, что на эти записи Белый опирался в своем выступлении о Кампанелле в Вольфиле (издавалось частично в: Лавров 1980, с. 43–46; полностью: Белоус 2005, с. 435–442). Рукопись выполнена черными чернилами, на обороте двух страниц, где расположен черновик текста «На холме» (главка романа «Записки Чудака»). Конспект о Кампанелле — выполнен другим почерком, черными чернилами; текст «На холме» написан выцветшими чернилами, содержит обильную правку; вторичная правка внесена теми же чернилами и почерком, что и конспект «Кампанелла» (источник: ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 3. Ед. хр. 8).

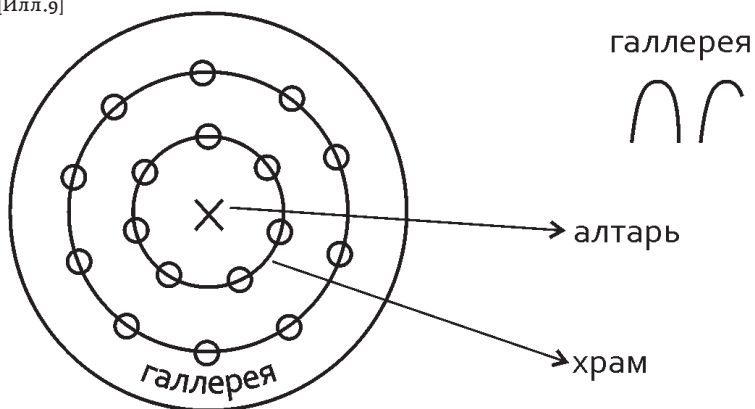
Андрей Белый
<Конспекты>
Кампанелла (1568–1639)

Прошел 40-часовую пытку.»

Ребенком уединялся в горы Калабрии; Захватил впоследствии Фома Аквинский и Альберт Великий; встретился однажды в монастырском саду со странным старцем и исчез с ним на неделю из обители; по возвращению все лицо его изменилось; определилась в нем вражда к иезуитам; слова Кампанеллы: «Мир — это книга, где вечный разум записал свои собственные мысли; это живой храм, который украшен живыми статуями, где записаны его образы и деяния». Кампанелла защитник и знакомый Галилея, пишет статьи в защиту его; в 1512 году арестован год; участвовал в заговоре против испанцев; был брошен в тюрьму в год сожжения *Джордано Бруно*: 40 часов висел на веревках и по собственному заявлению потерял 10 фунтов крови и шестую часть мяса; стр. XXII заявление Кампанеллы. В 1602 году пишет «*Civitas Solis*»; <в> 1626 году исклопатывают Кампанелле свободу; 26 лет провел в тюрьме; про него говорят, что он — злейшая змея; бежал во Францию (где уже распространялся Декарт, писал Корнель и подрастал Мольер), в Париже помогал ему Ришелье, сделал его Академиком: мысль его философии уже подбиралась к Декарту: познаю Бога моим существованием; *есмы*,» следовательно: *Бог Есть*.

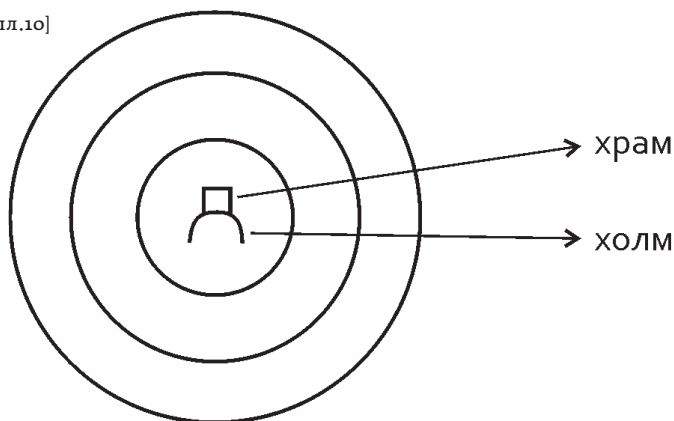
Государство Солнца есть поэтический разговор. Генуэзец рассказывает, как попал в «Город Солнца»; там Храм, представляющий собой круг без окон, покоящийся на столбах; большой Купол, удивительно искусно построенный в центре, покрыт меньшим, имеющим посредине отверстие; алтарь окружен колоннами.

[Илл.9]

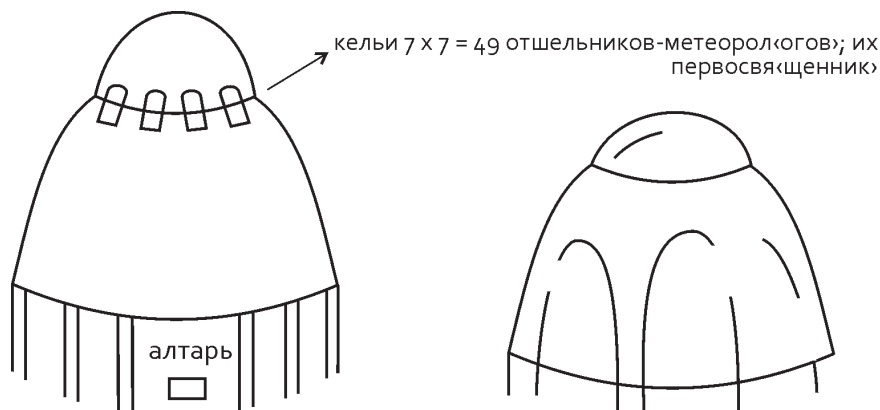


Внутренний купол изображает небо; *семь лампад*
в честь 7 планет свешиваются
Город — кругами

[Илл.10]



7×7 *отшельников* живет тут; их первосвященник
называется *Солнце*; Солнце — высший священник; у
него — 24 жреца; его можно бы назвать *метафизиком*;
три его помощника называются *могущество, му-*
дрость, любовь.



[Илл.11]

Могущество управляет интересами мира и войны.»

Мудрость — управляет искусством и науками.»

Его помощники:

- 1) астролог;
- 2) космограф;
- 3) геометр;
- 4) историк;
- 5) поэт;
- 6) логик;
- 7) ритор;
- 8) грамматик;
- 10) врач;
- 11) физик;
- 12) политик;
- 13) моралист

У них одна книга «Мудрость»; ее читают вслух.»

Любовь — ему вручено продолжение рода.

У обитателей страны — все общее.

Должностные лица города называются: великодушные, справедливость, храбрость, целомудрие и т. д.; ремесла не считаются низменными; 4 главных праздника, когда Солнце вступает в знак Рака, Весов, Козерога и Овна; трупы — сжигаются.

ЛИТЕРАТУРА

- Белоус 2005 — Белоус В.Г. Вольфила. 1919–1924. Кн. 2. М., 2005.
- Белый 1907 — Андрей Белый. Театр и современная драма // Андрей Белый. Собрание сочинений. Т. VIII. Арабески. Луг зеленый. М., 2012. С. 20–38.
- Белый 1917 — Андрей Белый. К звуку слов (черновики «Глоссоластии») // ОР РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. хр. 12.
- Белый 1917-2 — Андрей Белый. Черновые материалы к «Глоссоластии» // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 20.
- Белый 1917-3 — Андрей Белый. Жезл Аарона // Скифы. Вып. 1. СПб., 1917. С. 155–212.
- Белый 1918-1 — Андрей Белый. Песнь солнценосца // Скифы. Вып. 2. 1918. С. 6–10.
- Белый 1918-2 — Андрей Белый. Человек // Андрей Белый. Собрание сочинений. Т. III. Серебряный голубь. Рассказы / Сост. В.М. Пискунов. М., 1995. С. 292–296.
- Белый 1918-3 — Андрей Белый. Христос Воскресе. СПб., 1918.
- Белый 1918-4 — Андрей Белый. Иог // Андрей Белый. Собрание сочинений. Т. III. Серебряный голубь. Рассказы / Сост. В.М. Пискунов. М., 1995. С. 296–308.
- Белый 1920 — Андрей Белый. Пути культуры // Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Сост. Л.А. Сугай. М., 1987. С. 308–311.
- Белый 1921 — Андрей Белый. Утопия // Записки мечтателей. СПб., 1921. Вып. 2–3. С. 139–144 (под псевдонимом «Alter ego»).
- Белый 1921-2 — Андрей Белый. Офейра. Путевые заметки. Часть первая. М., 1922 (на титуле; на обороте титула — 1921).
- Белый 1922 — Андрей Белый. Глоссоластиа. Берлин, 1922.
- Белый 1922-2 — Андрей Белый. Записки чудака. Т. 2. М.; Берлин, 1922.
- Белый 1932 — Андрей Белый. Маски. М., 1932.
- Белый 1987 — Андрей Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Изд. Л.А. Сугай. М., 1987. С. 419–493.
- Белый 1987-2 — Андрей Белый. Кризис культуры // Андрей Белый. Символизм как миропонимание / Изд. Л.А. Сугай. М., 1987. С. 260–296.
- Белый 1997 — Андрей Белый. Москва: Драма в 5-ти действиях / Предисл., коммент., публ. Т. Николеску. М., 1997.
- Белый 2011 — Андрей Белый. Воспоминания странного человека / Публ. А.В. Лаврова // Миры Андрея Белого / Ред. К. Ичин, М.Л. Спивак. Белград; М., 2011. С. I–LXII.

- Белый 2013 — Андрей Белый. Мастерство Гоголя / Ред., сост., послесл., коммент. Л.А. Сугай. М., 2013.
- Белый 2014 — Андрей Белый. Очерки 1916 года для газеты «Биржевые ведомости» // Русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны. Публикации, исследования и материалы. М., 2014. С. 174–240.
- Белый, Иванов-Разумник 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. ст., коммент. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада; подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998.
- Бемелен — Бемелен Йоханн ван. Первый Гётеанум как здание человечества // электронный ресурс: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=6901>. — дата обращения 05.07.2015.
- Бондарев — Бондарев Г.А. Первый Гётеанум и современная цивилизация // Электронный ресурс: <http://rudolf-steiner.ru/50010470/-2.html>. — дата обращения 05.07.2015.
- Бугаева 2001 — К.Н.Бугаева (Васильева). Дневник 1929 года. / Предисл. Е.В.Наседкиной; Подгот. текста и примеч. Е.В. Наседкиной и Е.Н.Щелоковой // Лица: Биогр. альманах. Вып. 9. СПб., 2001.
- Лавров 1978 — Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137–170.
- Лавров 1980 — Лавров А.В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. Л., 1980. С. 29–79.
- Лавров 1995 — Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.
- Кампанелла 1907 — Кампанелла Т. Государство Солнца (Civitas Solis) / Перев. с лат., биогр. очерк, примеч. и дополн. А.Г. Генкеля. СПб., 1907.
- Николеску 2000 — Николеску Т. Рисунки Андрея Белого // Slavisca Tergestina. № 8: Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste, 2000. С. 127–143.
- Спивак 2006 — Спивак М.Л. Андрей Белый: мистик и советский писатель. М., 2006.
- Ханзен-Лёве 1999 — Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
- Штайнер 2004 — Штайнер Р. Драмы-мистерии / Пер. с нем. Н.Н. Белоцветова; предисл. А. Демидова. М., 2004.
- Strzygowski 1918 — Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 1–2. Wien, 1918.

Мифология «Солнечного града»
в работах Андрея Белого
послереволюционного периода

В работе рассмотрено опосредованное влияние трактата Кампанеллы «*Civitas solis*» на формирование в творчестве Андрея Белого после революции теургической и социальной утопии, а также многоплановое идейное и художественное претворение образа «солнечного города» в его творчестве. Основная семантическая нагрузка в мифологеме «Солнечного града» заключена в символической парадигме солярного мифологизма, который активно разрабатывался русским символизмом. В контексте творчества писателя продуктивно рассматривать образ «Солнечного града» как свернутую метафору антропософского пути самопознания и духовной трансформации, как часть автобиографического мифа. Солярный мифологизм в образной системе авторской мифологии включает в себя архетипическую идею мистического изменения тела и души, а также глобальной трансформации социума и мира. В работе представлены рисунки и схемы Андрея Белого, отражающие его размышления над идеей антропософского Гётеанума как мистериального храма: проведены параллели между его структурой и зарисовками Белым схемы «Храма Солнца» Кампанеллы и древнего армянского храма Звартноц. Впервые публикуются по архивным материалам рисунки Белого, изображающие архитектурные комплексы, напоминающие храмовые сооружения; также впервые публикуется конспект книги Кампанеллы, выполненный Андреем Белым, вероятно, в 1918 году.

Ключевые слова: Андрей Белый, Кампанелла, Город Солнца, Гётеанум, Звартноц, солярная мифология, теократическая утопия.

Mythology of the «City of the Sun»
in the Works of Andrei Bely within
The Post-Revolutionary Period

The article discusses the indirect effect of the treatise of Campanella «Sivitas solis» on the formation of theurgical and social utopias in the works of Andrei Bely after the 1917 revolution. We also consider a multifaceted, ideological and artistic mythological implementation of the «City of the Sun» in the works of Andrei Bely. The main semantic load of the mythologeme of the «City of the Sun» lies in the symbolic paradigm of solar mythologism, which was developed by Russian symbolism. In the context of the writer's work, the image of the «City of the Sun» is effectively considered to be a metaphor that represents anthroposophical path of self-discovery and spiritual transformation of the individual, and as a part of the author's autobiographical myth. Solar mythologism in the image system of the author's mythology includes an archetypal idea of the mystical change of body and soul, as well as the global transformation of socium and the world. The paper presents the drawings and diagrams of Andrei Bely, reflecting his thoughts on the idea of anthroposophic Goetheanum as the mysteriological temple, as well as parallels between its structure and the author's sketching scheme of «Temple of the Sun» of Campanella and the ancient Armenian Zvartnots temple. The paper, for the first time, publishes the drawings and diagrams of Andrei Bely, which depict architectural complexes resembling temple structures. Also, for the first time, we are publishing a brief synopsis of Campanella's book that was probably made by Andrei Bely in 1918.

Keywords: Andrei Bely, Campanella, «City of the Sun», Goetheanum, Zvartnots, solar mythology, theocratic utopia.



А.Л. Топорков (Москва)

Повесть А.М. Ремизова
«О безумии Иродиадином»,
пьеса Оскара Уайльда
«Саломея» и «Песнь песней»
царя Соломона

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





В Новом Завете рассказывается, что падчерица царя Ирода по наущению своей матери плясала перед отчимом, а в награду за это попросила голову Иоанна Предтечи. Никаких личных чувств она к пророку не испытывала. А ее мать хотела избавиться от Иоанна, потому что он оскорблял ее и обвинял в прелюбодеянии, так как она вышла замуж за брата своего бывшего мужа (Мк. 6: 19–28; см. также Мф. 14: 1–11). Сам этот рассказ напоминает художественную новеллу и, вполне возможно, не является исторически достоверным, а убийство на пиру представляет собой просто литературный топос, которым воспользовался евангелист. Даже имя плясуньи не названо в Евангелии, а имя Саломеи появляется в связи с казнью некоего пророка в «Иудейской войне» Иосифа Флавия, хотя и этот текст имеет лаконичный характер и может быть истолкован по-разному.

С течением веков сюжет о Саломее оброс подробностями; плясунья получила свою биографию; в поучительных текстах она стала символом греха, неводержанности и соблазна. Множество европейских иконописцев и художников запечатлели Саломею, пляшущую на пиру перед Иродом и его гостями или вручающую своей матери мужскую голову на блюде: Джотто (1320), Мазаччо (1426), Донателло (1427), Рогир ван дер Вейден (1446–1453), Фра Филиппо Липпи (1452–1465), Беноццо Гоццоли (1461–1462), Джованни Беллини (1464–1468), Ханс Мемлинг (1474–1479), Андреа Вероккьо (1477–1480), Сандро Боттичелли (1488), Альбрехт Дюрер (1510), Себастьяно дель Пьомбо (1510, 1511), Тициан (ок. 1515, ок. 1530), Чезаре да Сесто (1516), Андреа Соларио (1520–1524), Бернардино Луини (1527–1531), Лукас Кранах Старший (1531), Караваджо (1605), Петер Пауль Рубенс (первая половина XVII в.), Гвидо Рени (1639–1640), Рембрандт (1640), Георг Швайггер (ок. 1648), Стефан Кесслер (1660), Джованни



Баттиста Тьеполо (1732), Поль Деларош (1843), Гюстав Доре (1865), Пьер Сесиль Пюви де Шаванн (ок. 1869), Гюстав Климт (1870), Анри Реньо (1870), В. Суриков (1872), Оди-лон Редон (1893, 1910), Люсьен Леви-Дюрмэ (1896), Альфонс Муха (1897), Франц фон Штук (1906), Эмма Дессо-Гойтайн (1910) и др.¹ Художник Гюстав Моро (1826–1898) написал около 120 картин на интересующую нас тему: «Саломея» (1871), «Саломея в тюрьме» (1872), «Саломея, танцующая перед Иродом» (1874), «Видение» (1875) и др.

Саломея фигурирует в произведениях европейских писателей XIX в.: в поэме Генриха Гейне «Атта Троль» (1841), поэме в прозе Стефана Малларме «Иродиада» (начата в 1864, не завершена); новелле Гюстава Флобера «Иродиада» (1877 год; пер. на рус. И.С. Тургенева); романе Жориса Шарля Гюисманса «Наоборот» (1884).

Саломея стала центральным персонажем оперы Жюль Массне «Иродиада» (либретто Поля Милье и Анри Гремона по мотивам новеллы Гюстава Флобера; премьера состоялась в 1881 г. в Брюсселе). Согласно сюжету оперы, танцовщица Саломея встретила Иоанна и воспылала к нему страстью; она предлагает пророку свою любовь, а тот объясняет, что отвечает ей взаимностью, однако его чувства имеют платонический характер. Ирод также влюблен в Саломею и казнит Иоанна, когда узнает, что она отвергла его ради пророка. В финале Саломея закалывается кинжалом.

В эпоху *fin de siècle* Саломея стала восприниматься как одна из трагических и необыкновенно привлекательных *femme fatale* (Decaudin 1967; Dijkstra 1986, p. 375–387; Zagona 1960; Zenkine 2001; Bernheimer 2003). Популяризации образа особенно способствовали пьеса Оскара Уайльда «Саломея» (1891, публ. на франц. 1893, на англ. 1894) и иллюстрации к ней Обри Бердслея (1893). Оскар Уайльд кардинально переосмыслил евангельский сюжет: если в Евангелии от Марка падчерица Ирода просит голову Иоанна по наущению своей матери, то в пьесе Саломея страстно влюбляется в Иоканаана и требует его казни для того, чтобы иметь воз-

1 Об образе Саломеи в изобразительном искусстве см. (Савватеева 1996; Daffner 1912; Hausamann 1973; Long 2013).

возможность поцеловать в губы его отрубленную голову. Английский драматург создал парадоксальный сюжет, в котором зло, исходящее от Саломеи, оказалось эстетически привлекательным, а злодейское убийство мотивировалось смертельной страстью героини. Центральный эпизод пьесы — танец семи покрывал — открывал перед постановщиками широкие возможности ввести в спектакль женский танец с постепенным обнажением актрисы.

В пьесе О. Уайльда существует контраст между привлекательностью Саломеи и фанатизмом и ограниченностью Иоканаана, который не сумел увидеть ее красоту. Так, Саломея говорит после казни Иоканаана:

А! Иоканаан! Иоканаан, ты был единственный человек, которого я любила. Все другие внушают мне отвращение. Но ты, ты был красив. Твое тело было подобно колонне из слоновой кости на подножии из серебра. Оно было подобно саду, полному голубей и серебряных лилий. Оно было подобно башне из серебра, украшенной щитами из слоновой кости. Ничего на свете не было белее твоего тела. Ничего на свете не было чернее твоих волос. В целом свете не было ничего краснее твоего рта. Твой голос был жертвенным сосудом, изливающим странное благоволение, и, когда я смотрела на тебя, я слышала странную музыку! А! Почему ты не смотрел на меня, Иоканаан? За твоими руками и за хулениями твоими скрыл ты лицо свое. На глаза свои ты надел повязку, как тот, кто хочет видеть своего Бога. Ну, что же, ты видел своего Бога, Иоканаан, но меня, меня ты никогда не видал. Если бы ты меня увидел, ты полюбил бы меня. Я видала тебя, Иоканаан, и я полюбила тебя! (Уайльд 2010, с. 79)².

Для осмысления пьесы О. Уайльда в России Серебряного века принципиально важна статья Н.М. Минского «Идея Саломеи», к которой мы будем неоднократно обращаться. Автор отметил в пьесе парадокс эстетизма: «Иоканаан

2 Здесь и далее цитаты из «Саломеи» О. Уайльда приводятся в переводе К.Д. Бальмонта и Е.А. Андреевой по изданию (Уайльд 2010). Курсив в цитатах всюду наш. — А.Т.

проповедует против греха и сладострастия, но Саломея не слышит проповедуемых огненных слов, а видит проповедующие красные уста. Она зажигается страстью к тому, кто отрицает страсть, хочет целовать уста, клеймящие грех поцелуев» (Минский 1908, с. 55). Кроме того, Н.М. Минский пишет о парадоксе индивидуализма: «Смысл жизни в утверждении своего желания, своего волевого “я”. Желание Саломеи — поцеловать уста Иоканаана — должно быть исполнено, и нет в мире того порога, перед которым она бы остановилась. Преступление внешнее — убийство любимого человека — ничто перед преступлением внутренним — убийством своего желания» (Минский 1908, с. 55).

Н.М. Минский склонялся к оправданию Саломеи и осуждению Иоканаана: «Он <Иоканаан> ничего не хочет видеть и поэтому проглядел душу Саломеи. Если сравнить их между собою, то нужно признать Саломею более совершенной, ближе стоящей к цели, чем Иоканаан. Она полюбила пророка, прозрела его душу, хотя бы сквозь призму телесных форм, между тем как Иоканаан вовсе не заметил стоящей перед ним родственной души, безжалостно презрел ее, грубо отринул» (Минский 1908, с. 57).

Разработка образа Саломеи в русской литературе и искусстве начала XX в. связана главным образом с рецепцией пьесы О. Уайльда и иллюстраций Обри Бердслея (см.: Рознатовская 2000)³. С 1904 по 1908 г. появилось 6 переводов «Саломеи» на русский язык, в том числе наиболее известный перевод К.Д. Бальмонта и Е.А. Андреевой (1908) (Павлова 1991, с. 102).

В первой трети XX в. Саломея фигурирует в произведениях А.А. Блока, М.А. Кузмина, Н.А. Клюева, Л.Н. Андреева, Н.Н. Евреинова, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, В.Г. Шершеневича, Н.С. Гумилева, Г.В. Иванова, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, А.Б. Мариенгофа и других писателей (Ромодановская 2006, с. 41–42). В последние десятилетия появилась серия работ, посвящен-

3 Этой теме была посвящена выставка «Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России», которая прошла в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 2014 г. (Аверьянова 2014).

ных осмыслению образа в литературе Серебряного века (Матич 2004; Савинков 2008; Фаустов, Савинков 2013, с. 200–222; Neginska 2013). Не предполагая делать обзор этой проблематики в целом, остановимся на одном произведении, связь которого с «Саломеей» О. Уайльда до сих пор не отмечалась.

Повесть А.М. Ремизова
«О безумии Иродиадином,
как на земле зародился вихорь»⁴ (1906)

Произведение было опубликовано впервые в книге писателя «Лимонарь сиречь: луг духовный» (1907). Повесть помещена в начале книги, в которую, кроме нее, включено еще пять текстов. Все они основаны на апокрифических и фольклорных сказаниях о событиях христианской истории и в совокупности предлагают читателю своеобразную версию народных верований, далекую от синодального христианства, а отчасти и вовсе имеющую кощунственный характер (Рыстенко 1913, с. 78–81; Козьменко 1994; Грачева 2000, с. 54–56; Zięba 1998).

Помимо текста Повести, в книге имеются обстоятельные автокомментарии Ремизова, которые по своему объему сопоставимы с самой Повестью. Комментарии включают преамбулу, в которой писатель характеризует Повесть как основу для вертепного представления, и постраничные пояснения к тексту, в которых характеризуются отдельные фольклорные образы, имена, пересказываются апокрифические сюжеты, приводятся ссылки на научную литературу, использованную автором, и на публикации фольклорных материалов.

Впоследствии Ремизов публиковал Повесть в нескольких разных редакциях и с разным графическим оформлением текста, как со своими комментариями, так и без них, в подборке с другими произведениями

4 Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» далее именуется сокращенно — Повесть.

и отдельным изданием. Повесть напечатана в 1910 г. в седьмом томе собрания сочинений Ремизова (Ремизов 1910, с. 23–34). В 1922 г. в Берлине вышло литографированное издание Повести под названием «Пляс Иродиады» (Ремизов 1922). Текст оформлен в виде графической прозы; шрифт и рисунки подготовлены художником Н.И. Исцеленновым (Ремизов 1922); автокомментарии Ремизова опущены.

Около 1952 г. Ремизов подготовил к печати книгу «Изборник. Цветы полевые», в которую включил «О безумии Иродиадином»; рукопись не была опубликована и в настоящее время хранится в РГАЛИ (Козьменко 1994, с. 31; прим. 11 на с. 32).

В автокомментариях Ремизов охарактеризовал свое сочинение как запись святочного действия и/или сценарий для будущих постановок этого действия:

Повесть состоит из рождественской колядки и вертепа: пляс Иродиады. В Сибири есть обычай колядовать с вертепом: сначала колядуют, потом представляют «Пляс Иродиады». Так и эта повесть. Начинается она колядкой про Рождество Христово, поклонение волхвов, избиение младенцев. Хор подхватывает колядским припевом: «Белые цветы». Затем открывается вертеп. Ряженные музыканты берутся за музыку. Иродиада пляшет. Занавес опускается. Снова выступают колядовщики: рассказывается об усекновении головы Ивана Крестителя. Хор подхватывает колядским припевом: «Белые цветы!» Занавес подымается: несут голову Ивана Крестителя. Ряженные музыканты берутся за музыку. Иродиада выкалывает Ивану Крестителю глаза и намеревается поцеловать голову. Голова оживает. Все рушится. Музыка играет. Вертепщик рассказывает злополучный исход повести Иродиадиной (Ремизов 2001, с. 36)⁵.

5 Текст Повести здесь и далее цитируется по собранию сочинений А.М. Ремизова (Ремизов 2001). В данном издании публикуется первая редакция «Лимонаря» (1907).

А.М. Ремизов подчеркивал отличия своей «вертепной» версии евангельских событий от версии канонической:

Действующие лица: Царь Ирод и дочь его Иродиада. Царь Ирод козар (жид, жидовин). Он живет на черной горе в белых теремах. Ирод — один, другого никакого Ирода не было: он и младенцев перебил, он и голову Ивану Крестителю посек, его живьем и черви съели. Иродиада не дочь Аристовула, сына Ирода Великого, не племянница Ирода Антипы, а родная дочь царя Ирода. Про Саломию ничего не говорится, апокриф такой не знает.

Пьют и едят в Иродовом дворце по-русскому. Обычай в корне «русские»; не русские — западные вводятся для выделения Иродовой поганости — чужеземства: присутствие, например, византийских удонош (фаллофоры), немецких «мартынов» и т. д. Иродиада — панна: и за красоту панна и за свою «поганость». Царевны в святцах поминаются, царевны — русские; пускай же будет панна — царевна (Ремизов 2001, с. 367).

В связи с тем, что Ремизов сопровождал Повесть подробным комментарием, литературоведы, как правило, шли по стопам писателя и обращались к тем источникам, которые он им подсказал. При этом исследование сводилось в основном к тому, что фрагменты Повести сравнивались с текстами ее предполагаемых источников и указывались совпадения между ними и отдельные расхождения. Поскольку Ремизов ссылался главным образом на многотомное исследование А.Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха», литературоведы, естественно, и обращались прежде всего к этому изданию. Такой анализ Повести впервые предпринял еще А.В. Рыстенко (Рыстенко 1913, с. 71–74). В комментарии А.М. Грачевой к современному изданию Повести также указано: «Текст-источник: Веселовский. Разыскания VII («Румынские, славянские и греческие коляды»), XVI («Легенды об Ироде и Иродиаде и их славянские отражения»)» (Ремизов 2001, с. 667). И комментарий Реми-

зова, и дополнительные комментарии А.М. Грачевой не оставляют сомнения в том, что писатель внимательно прочитал указанные работы А.Н. Веселовского (а возможно и какие-то другие) и творчески переработал фрагменты его текста, превратив их в художественную прозу.

В своей монографии «Алексей Ремизов и древнерусская культура» А.М. Грачева отмечает: «Ремизовская интерпретация сюжета о любви Иродиады к Иоанну Крестителю, кровавой плате за ее танец (голове Иоанна) и предначертанном ей проклятии (вечно плясать) независима от популярной в модернистской среде драмы О. Уайльда “Саломея”, а также, видимо, от “Иродиады” Г. Флобера. Все исходные сюжетно-тематические мотивы писатель почерпнул у Веселовского...» (Грачева 2001, с. 55).

Нужно согласиться с А.М. Грачевой, что Ремизов мог почерпнуть все «исходные сюжетно-тематические мотивы» Повести у Веселовского, однако трудно себе представить, что писатель не был знаком с драмой О. Уайльда, чрезвычайно популярной в России в начале XX в.

«О безумии Иродиадином» А.М. Ремизова и «Саломея» Оскара Уайльда

В Повести Ремизова эпизод об Иродиаде включает ряд мотивов, имеющих параллели в «Саломее» О. Уайльда. Сходство сюжетов этих произведений очевидно: в обоих случаях Саломея / Иродиада влюблена в Иоканаана / Ивана Крестителя, отвергнута им, танцует перед Иродом, требует его голову на серебряном блюде и целует ее в губы. Понятно, что, кроме общей сюжетной основы, в названных текстах есть и множество различий, однако мы в данном случае сосредоточимся на сходствах.

Оба писателя изобразили состояние смертельно влюбленной девушки, настойчиво ищущей взаимности у мужчины, который ее отвергает. Уайльд вкладывает в уста Саломеи бесстыдные и яростные признания в любви к Иоканаану; у Ремизова Иродиада ничего не

говорит, однако авторский дискурс о ней ведется как бы от лица влюбленного в нее человека. При этом и Уайльд, и Ремизов активно используют метафорику «Песни песней» как единственной библейской книги, посвященной любовной страсти.

В «Песни песней» героиня откровенно признается мужчине в страстной любви и воспекает его красоту, тело, волосы и губы. В таких же словах и мужчина обращается к своей любимой, называя ее своей сестрой и невестой. Реплики жениха и невесты чередуются друг с другом, так что в целом книга представляет собой как бы взволнованный диалог любовников. «Песнь песней» наполнена метафорами любви, такими как вино и винопитие, виноградник и сбор винограда, мед и сладость его вкушения, растения и их благоухание и т. д.

О. Уайльд воспользовался книгой царя Соломона, сочиняя монологи Саломеи. Она признается в своей страсти Иоканаану, однако в ответ получает одни поношения. Как и в «Песни песней», героиня Уайльда воспекает по отдельности тело возлюбленного, его волосы и рот, подбирая для них многочисленные поэтические метафоры.

Центральной темой пьесы Уайльда становится единство любви и смерти, Эроса и Танатоса. Саломея требует смерти своего возлюбленного, чтобы иметь возможность поцеловать его в губы. Ее последний монолог также соткан из библейских цитат, например:

Ни реки, ни великие воды не погасят моей страсти. <...> Целомудренна я была, ты зажег огонь в моих жилах... А! А! Почему ты не посмотрел на меня, Иоканаан? Если бы ты посмотрел, ты полюбил бы меня. Я знаю, ты полюбил бы меня, потому что тайна любви больше, чем тайна смерти (Уайльд 2010, с. 79).

См. в «Песни песней»:

Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы

огненные; она пламень весьма сильный. Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее (Песнь 6: 6-7)⁶.

В пьесе О. Уайльда царевна, охваченная страстью к Иоканаану, вызывает двойственное отношение: ее жестокость хотя бы отчасти искупается ее красотой и силой чувства. В пьесе есть и намек на возможное обращение Саломеи в христианство:

Саломея. Говори еще. Говори еще, Иоканаан, и скажи мне, что мне делать.

Иоканаан. Не приближайся ко мне, дочь Содомы, закрой лучше покрывалом твое лицо, посыпь главу твою пеплом и беги в пустыню искать Сына Человеческого.

Саломея. Кто это Сын Человеческий? Он так же красив, как ты, Иоканаан? (Уайльд 2010, с. 34, 37).

Здесь намечается принципиально важный мотив: Саломея могла бы полюбить Христа за его божественную красоту так же, как она полюбила Иоканаана, если бы последний «увидел» ее и вместо обличений дал бы ей свое наставление. Н.М. Минский приводит мнение некоей русской актрисы о том, что «Саломея уверовала во Христа, который открылся ей в проповеди Иоканаана» (Минский 1908, с. 56). В статье Н.М. Минского «Идея Саломеи» интерпретация пьесы основана на этой идее:

На языке Саломеи вопрос о красоте Христа равносильно был вопросу о его божественности, и в ту минуту Саломея без сомнения готова была уверовать во Христа и пойти за Иоканааном. Но слепой пророк не увидел этого. Безжалостно замахнулся он на доверчиво приблизившуюся к нему душу, отринул и тем умертвил ее (Минский 1908, с. 58).

6 «Песнь песней» здесь и далее цитируется в русском переводе по изданию Российского библейского общества (Библия 2008).

В Повести Ремизова эта линия получает свое развитие: Иродиада крестилась от Ивана Крестителя в Иордане и именно там увидела и полюбила его.

В конце Повести Иродиаду уносит вихрь, причем в этом видится не только возмездие за греховный поступок: в торжествующей стихии вихря, несомненно, заложено творческое, динамическое начало. Хотя Иродиада именуется «проклятой плясавицей», она остается все же и «красной панной» и «белой тополью», и «белой лебедью». На рисунках художника Н.И. Исцеленнова в издании 1922 г. пляшущая Иродиада выглядит одинаково и до того, как ее подхватил и понес ветер, и после этого, хотя во втором случае она приобретает гигантские размеры (илл. 1, 2).



Илл. 1. Н.И. Исцеленнов. <Пляшущая Иродиада>. Илл. к кн.: А. Ремизов. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922. С. 33.



Илл. 2. Н.И. Исцеленнов. <Иродиада летит над землей>. Илл. к кн.: А. Ремизов. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922. С. 60.



Илл. 3. Обри Бердслей. «Кульминация».
Илл. к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1894.

И в произведениях Ремизова и Уайльда, и в рисунках О. Бердслея кульминация действия — эпизод, в котором Саломея / Иродиада целует в губы голову, отрубленную у пророка (илл. 3). В обоих текстах этот поцелуй описывается с точки зрения самой Саломеи / Иродиады, для которой поцелуй Иоканаана / Ивана Крестителя становится воплощением страстной мечты. Одновременно (как можно предполагать) у читателя / зрителя этот акт посмертного поцелуя может вызвать возмущение и даже омерзение.

В пьесе Уайльда зритель узнает о событии из слов самой Саломеи:

Саломея. <...> А, ты не хотел мне дать поцеловать твой рот, Иоканаан. Хорошо, теперь я поцелую его. Я укушу его зубами своими, как кусают зрелый плод. Да, я поцелую твой рот, Иоканаан. Не говорила ли я тебе? Ведь говорила? Так вот! Я поцелую его теперь (Уайльд 2010, с. 76).

Голос Саломеи. А! Я поцеловала твой рот, Иоканаан, я поцеловала твой рот. На твоих губах был острый вкус. Был это вкус крови?.. Может быть, это вкус любви. Говорят, у любви острый вкус. Но все равно. Все равно. Я поцеловала твой рот, Иоканаан, я поцеловала твой рот (Уайльд 2010, с. 80).

Создателям театральных постановок предоставляется широкое поле возможностей: как именно передать на сцене этот поцелуй или не передавать его вовсе.

В Повести Ремизова поцелуй Иродиады описан в авторском повествовании, однако ее состояние передается как бы «изнутри»:

Она даст Ему последнее в первый раз; первое в последний раз — целование.

Стучит сердце, колотится.

Раскрыты губы к мертвым, горячие — к любимым устам, — тоска, тоска любви неуголенной, неуголимой —

Стучит сердце, колотится.

Отвергнутое сердце.

И очервнелись мертвые, зашевелились холодные губы и вдруг, отшатнувшись от поцелуя, дыхнули испуганным дыхом пустыни — (Ремизов 2001, с. 11).

Ремизов уподобляет поцелуй Саломеи поцелую, который дают умершему при последнем прощании с ним, и одновременно показывает, что это прощальное целование не в силах утолить тоску Саломеи.

Еще одна параллель между Уайльдом и Ремизовым связана с образом луны. В пьесе Уайльда разные персонажи разглядывают луну и каждый видит в ней то, чем полно его воображение, например, молодой сириец, влюбленный в Саломею, видит на луне ее изображение:

Молодой сириец. Очень странный вид у нее <у луны>. Она похожа на маленькую царевну в желтом покрывале, ноги которой из серебра. Она похожа на царевну, у которой ноги, как две белые голубки. Можно подумать — она танцует (Уайльд 2010, с. 11).

Царевна видит в луне девственницу, каковой она и сама является:

Саломея. Как хорошо смотреть на луну. Она похожа на маленькую монету. Она совсем как маленький серебряный цветок. Она холодная и целомудренная, луна... О, наверное, она девственница. У нее красота девственности... Да, она девственница. Она никогда

не была осквернена. Она никогда не отдавалась людям, как другие богини (Уайльд 2010, с. 24).

В Повести Ремизова луна появляется только в одном эпизоде: на ней прядет свою пряжу Магдалина, к которой залетает тихий ангел и сообщает о скорой смерти Иродиады:

В прогалинах белой порошицы в ночи показалась луна.

В зеленых долинах на круторогой Магдалина прядет свою пряжу — осеннюю паутину — Богородичны нити.

Тихий ангел из терема залетел на луну к Магдалине.
— О чем ты плачешь, тихий ангел?

— Как мне не плакать, — говорит тихий ангел, — моя панна Иродиада свои дни считает (Ремизов 2001, с. 10).

«Осенняя паутина» в повести Ремизова напоминает, как в пьесе Уайльда Ирод описывает одну из своих драгоценностей, которую он предлагает Саломее:

У меня есть ожерелье из четырех рядов жемчуга. Можно подумать, что это луны, нанизанные на серебряные лучи. Можно подумать, пятьдесят лун, уловленных в золотую сеть (Уайльд 2010, с. 72).

В пьесе Уайльда Саломея желает видеть голову Иоканаана на серебряном блюде:

Саломея (опускаясь на колени). Я хочу, чтобы мне сейчас же принесли на серебряном блюде... (I would that they presently bring me in a silver charger...)

Ирод (смеясь). На серебряном блюде? Ну да, конечно, на серебряном блюде. Она очаровательна, не правда ли? Что ты хочешь чтобы тебе принесли на серебряном блюде, дорогая и прекрасная Саломея, ты, которая прекраснее всех девушек Иудеи? Что ты хочешь, чтобы тебе принесли на серебряном блюде? Скажи мне. Что бы это ни было,

тебе это дадут. Мои сокровища принадлежат тебе. Что же это такое, Саломея?

Саломея (вставая). Голову Иоканаана (Уайльд 2010, с. 68).

Эпитет «серебряный» (silver) появляется здесь не случайно и имеет символическое значение; см., например, слова Иоканаана: «Не настал еще день того, кто умрет в серебряной одежде» (The day of him who shall die in a robe of silver has not yet come) (Уайльд 2010, с. 37). Эта важная деталь повторяется и у Ремизова:

На серебряном блюде, полотенцем окрытая, с тяжелой золотой царской вышивкой, голова Ивана Крестителя (Ремизов 2001, с. 10).

Повесть А.М. Ремизова и «Песнь песней» Соломона

Фрагменты Повести, посвященные Иродиаде, наполнены образами «Песни песней», например:

Белая тополь, белая лебедь, красная панна.

Он один, Он в пустыне, Он в пустыне оленем рыщет.

А руки ее — реки текут. Из мира — мировые, из прозрачных вод — бело-алые.

А сердце ее — криница, полная вина красного и пьяного (Ремизов 2001, с. 8).

Сравнение девушки с деревом напоминает библейские образы, хотя в соответствии с флорой Израиля в «Песни песней» фигурирует пальма, а не тополь: «Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти» (Песнь 7, с. 8). Сравнение возлюбленного с оленем еще дважды повторяется в Повести:

Он не рыщет в пустыне сивым оленем, не крестит в реке во Иордане (Ремизов 2001, с. 10);

И красная из проколотых *оленьих глаз* по белому кровь потекла и не канет, течет ей на белую грудь прямо в сердце, в ее сердце, — ее сердце — криница, не вином — огнем напоена (Ремизов 2001, с. 10).

Подобное сравнение трижды встречается в «Песни песней»:

Голос возлюбленного моего! вот, он идет, скачет по горам, прыгает по холмам. Друг мой похож на серну или на *молодого оленя*. Вот, он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку (Песнь 2: 8–9);

Доколе день дышит прохладою, и убегают тени, возвратись, будь подобен *серне* или *молодому оленю* на расселинах гор (Песнь 2: 17);

Беги, возлюбленный мой; будь подобен *серне* или *молодому оленю* на горах бальзамических! (Песнь 8: 14).

Имеет параллель в Библии и образ мирровых рук: «Я встала, чтобы отпереть возлюбленному моему, и с *рук моих капала мирра*, и с *перстов моих мирра капала* на ручки замка» (Песнь 5: 5).

Образ криницы, полной красного вина, отправляет к метафорам вина и питья как удовлетворения любовного чувства, столь характерным для «Песни песней»:

Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо *ласки твои лучше вина*. <...>

Влеку меня, мы побежим за тобою; — царь ввел меня в чертоги свои, — будем восхищаться и радоваться тобою, возносить *ласки твои больше, нежели вино*; достойно любят тебя! (Песнь 1: 1, 3);

Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви (Песнь 2: 4);

О, как любезны ласки твои, сестра моя, невеста! о, как много *ласки твои лучше вина*, и благовоние мастей твоих лучше всех ароматов! Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста; мед и молоко под языком твоим, и бла-

гоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана! Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник <...> садовый источник — колодезь живых вод и потоки с Ливана (Песнь 4: 12, 15);

...уста твои — как отличное вино. Оно течет прямо к другу моему, услаждает уста утомленных (Песнь 7: 10);

Повела бы я тебя, привела бы тебя в дом матери моей. Ты учил бы меня, а я поила бы тебя ароматным вином, соком гранатовых яблоков моих (Песнь 8: 2).

Состояние Иродиады описывается с помощью образа за любовного огня: «Прожорливо пламя — огонь желаний, тоска — тоска любви неутоленной, неутолимой жжет...» (Ремизов 2001, с. 9). Метафора любовного огня имеет универсальный характер; встречается она и в «Песни песней»: «...люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она пламень весьма сильный» (Песнь 8: 6).

Вслед за создателем «Песни песней» и О. Уайльдом Ремизов воспевае волосы своей героини:

Стелют волной, золотые волнуются волосы — так в грозу колятся колосья белоярой пшеницы.

И стелют волной, золотые поднимаются косы, сплетаясь вершинами, сходятся, — две высокие ветви высокой и дивной яблони (Ремизов 2001, с. 8).

В «Песни песней» невеста воспевае золотую голову и кудри своего жениха: «Возлюбленный мой бел и румян, лучше десяти тысяч других: голова его — чистое золото; кудри его волнистые, черные, как ворон...» (Песнь 5: 10–11); см. также: (Песнь 4: 1, 3; 5: 2; 6: 6; 7: 6). Сравнение девичьих кос с ветвями чудесной яблони напоминает об особой отмеченности яблони в «Песни песней»:

Что яблоня между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей (Песнь 2: 3);

Под яблоней разбудила я тебя: там родила тебя мать твоя, там родила тебя родительница твоя (Песнь 8: 5).

Примеры того, как, говоря об Иродиаде, Ремизов использует образы «Песни песней», можно умножить, однако и сказанного достаточно для того, чтобы сделать некоторые выводы.

Можно предположить, что Ремизов не случайно выбрал из работ А.Н. Веселовского именно ту версию сюжета о Саломее, которую использовал в своей знаменитой пьесе О. Уайльд. С пьесой английского драматурга перекликается не только событийная линия Повести, но и некоторые детали (луна, серебряное блюдо). И в Повести Ремизова, и в пьесе О. Уайльда фрагменты, связанные с образом Саломеи / Иродиады, насыщены цитатами из библейской «Песни песней». Версия, которую воплотил Ремизов, параллельна версии О. Уайльда и может быть рассмотрена как своеобразная пародия на нее. Вслед за своим английским предшественником Ремизов использовал «Песнь песней» как источник поэтических образов, воспевающих красоту его героини.

Автокомментарии Ремизова оказываются вовсе не полными и тем более не исчерпывающими: указывая одни источники, он не считал нужным открывать другие. Писатель направлял читателей по определенному пути, подсказывая им, как следует воспринимать его текст.

Любопытно, что значительный цитатный пласт, входящий к «Песни песней», до сих пор не отмечался исследователями творчества Ремизова. Возможно, дело в том, что собственные «подсказки» Ремизова, которые открывают читателю глаза на одни источники, создают в то же время своеобразный ослепляющий фильтр, который мешает увидеть другие. Не исключено, что последующие исследования «Лимонаря» и других книг Ремизова выявят новые, не замеченные ранее цитатные пласты.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверьянова 2014 — Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России: Каталог / Авторы текстов О. Аверьянова и др. М., 2014.
- Библия 2008 — Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с параллельными местами и приложениями. М., 2008.
- Грачева 2000 — Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.
- Козьменко 1994 — Козьменко М.В. «Лимонарь» как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов: Исслед. и материалы. СПб., 1994. С. 26–32.
- Матич 2004 — Матич О. Покровы Саломей: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М.М. Павлова. М., 2004. С. 90–121.
- Минский 1908 — Минский Н. Идея Саломей // Золотое руно. 1908. № 6. С. 55–58.
- Павлова 1991 — Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. тр. Л., 1991. С. 77–128.
- Ремизов 1907 — Ремизов А.М. Лимонарь сиречь: луг духовный. СПб., 1907.
- Ремизов 1910–1912/7 — Ремизов А.М. Соч. в 8 т. СПб., 1910–1912. Т. 7.
- Ремизов 1922 — Ремизов А. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922 (репринт: Antiquary, Orange, Conn. USA — Dusseldorf, West Germany, 1986).
- Ремизов 2001 — Ремизов А.М. Собр. соч. М., 2001. Т. 6. Лимонарь / Отв. ред А.М. Грачева.
- Рознатовская 2000 — Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель. 1892–2000; Литературные приложения: Переводы из Оскара Уайльда / Сост. и вступ. ст. Ю. А. Рознатовской. М., 2000.
- Ромодановская 2006 — Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. 2-е изд., стереотип. Новосибирск, 2006. Вып. 1.
- Рыстенко 1913 — Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.
- Савватеева 1996 — Савватеева И.В. Образ Саломей в изобразительном искусстве. АКД. М., 1996.
- Савинков 2008 — Савинков С.В. Проблема женщины в русской культуре и литературе начала XX века: Лилит — Саломея — Ева // Nová rusistika. 2008. Ročn. 1. № 2. S. 35–50.

- Уайльд 2010 — Уайльд О. Саломея / Иллюстрации Обри Бердслея [Пер. К. Бальмонта и Е. Андреевой]. М., 2010.
- Фаустов, Савинков 2013 — Фаустов А.А., Савинков С.В. Игры воображения. Историческая семантика характера в русской литературе. Воронеж, 2013.
- Bernheimer 2003 — Bernheimer Ch. Vision of Salome // *Decadent Subjects: The Idea of Decadance in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de siècle in Europe*. Baltimore, 2003. P. 104–138.
- Daffner 1912 — Daffner H. Salome, Ihre Gestalt in Geschichte, Dichtung, bildender Kunst und Musik. München, 1912.
- Decaudin 1967 — Decaudin M. Un mythe fin-de-siècle: Salomè // *Comparative Literature Studies*. 1967. № 1–2. P. 109–117.
- Dijkstra 1986 — Dijkstra B. Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siècle culture. New York; Oxford, 1986.
- Hausamann 1973 — Hausamann T. Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Früzeit bis um 1500: Ikonographische Studien, Dissertation. Zürich, 1973.
- Long 2013 — Long J. C. Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance // *Renaissance Quarterly*. 2013. Vol. 66. № 4 (Winter). P. 1153–1205.
- Neginsky 2013 — Neginsky R. Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer. Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Zagona 1960 — Zagona H.G. The Legend of Salome and the Principle of the Art for Art's Sake. Genève, 1960.
- Zenkine 2001 — Zenkine S. Le mythe decadent et la narrativite // *Mythes de la décadence / Sous la direction d'Alain Montandon*. Clermont; Ferrand, 2001. P. 11–22.
- Zięba 1998 — Zięba G. Motywy biblijne i tradycja przedstawień heroicznych w opowiadaniu Aleksego Riemizowa «O szaleństwie Herodiady» oraz w sztuce Michala Kuzmina «Boże Narodzenie» // *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich* / Red. R. Łużny, D. Piwowarska. Kraków, 1998. S. 335–334.

Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином»,
пьеса Оскара Уайльда «Саломея» и «Песнь песней»
царя Соломона

В своей Повести «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» (1906) А.М. Ремизов использовал неканоническую версию сюжета о Саломее / Иродиаде, согласно которой падчерица царя Ирода влюбилась в Иоканаана / Иоанна Предтечу и потребовала подать его голову, чтобы поцеловать ее в губы. Версия Ремизова напоминает сюжет пьесы О. Уайльда «Саломея», популярной в России начала XX в., и может быть рассмотрена как своеобразная пародия на нее. Вслед за О. Уайльдом Ремизов использовал библейскую «Песнь песней» как источник поэтических образов.

Ключевые слова: Алексей Ремизов, Оскар Уайльд, «Песнь песней», Саломея, Ирод, Иродиада, Иоанн Предтеча, пародия, кощунство.

A.M. Remizov's Novel «About the Madness of Herodias»,
Oscar Wilde's Play «Salome» and «The Song of Songs»
of King Solomon

In his novel «About the madness of Herodias, how whirlwind originated on earth» (1906), A.M. Remizov used a non-canonical version of the story of Salome / Herodias, according to which the stepdaughter of King Herod fell in love with Yochanan / John the Baptist, whom she requested to bow his head and kiss her on the lips. Remizov's version resembles the plot of the Oscar Wilde's play «Salome», popular in Russia at the beginning of the XXth century, and can be considered as a kind of parody of it. After O. Wilde, Remizov used the biblical «The song of songs» as a source of poetic images.

Keywords: Alexei Remizov, Oscar Wilde, «The song of songs», Salome, Herod, Herodias, John the Baptist, parody, blasphemy.



А.Г. Гачева (Москва)

ОБРАЗ КИТОВРАСА
В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ
И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИИ
В ЭПОХУ РУССКОГО
МОДЕРНИЗМА

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





Эпоха русского модернизма, ставшая временем не только художественно-эстетических, но и интенсивных религиозно-философских исканий, полагавшая себя «религиозной эпохой творчества» (Бердяев 1989, с. 477), широко обращалась к апокрифическим образам и сюжетам, представленным в культуре Древней Руси. Такие памятники древнерусской словесности, как «Слово о видении апостола Павла» с его «плачем земли» о несправедном, предавшем ее человеке или «Хождение Богородицы по мукам», где «заступница усердная рода христианского» молит своего державного Сына прекратить муки грешников, давали творческий толчок религиозной мысли и воображению, спорам о путях истории и о смысле хозяйства, об объеме спасения и о вечности ада.

Внимание к апокрифам Древней Руси было подготовлено исследованиями, которые вели филологи и историки XIX — начала XX в. Работы А.Н. Пыпина, И.Я. Порфирьева, Н.С. Тихонравова, А.Н. Веселовского вводили памятники отреченной русской литературы в оборот чтения и изучения, ставили их в исторический и культурный контекст, определяли их место в общем движении русской литературы. Точка зрения И.Я. Порфирьева и А.Н. Пыпина, видевших в апокрифах отражение религиозных дум и чувств народа, «богатый религиозный эпос»¹ и даже учебник истории, причем истории священной (Пыпин 1898/1, с. 417, 425), находила себе параллели в работах С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, В.Н. Муравьева, рассматривавших апокрифические сочинения, духовные стихи, легенды, сказания как про-

1 Эта характеристика буквально повторяется и в исследовании И.Я. Порфирьева (Порфирьев 1872, с. 3), и в четырехтомной «Истории русской литературы» А.Н. Пыпина (Пыпин 1898/1, с. 417).



явления религиозной активности народной души, как своего рода народное богословие, наивное, но и дерзновенное, свободное от стреножающих пут официальной догматики. Творчески расширяя богословский канон, русские философы и богословы на новом витке формулировали космологические и антропологические вопросы, рождавшиеся в глубинах народной религиозности. А для писателей Серебряного века апокрифические сказания, содержавшие в себе «много замечательных идей, смелых и оригинальных мотивов, много в высшей степени трогательных и поэтических картин» (Порфирьев 1872, с. 3), становились источником вдохновения, резервуаром художественных сюжетов и образов, которые имели свою религиозную подкладку, связываясь с исканиями нового образа веры и жизни, «новой органической эпохи» (Иванов 1994, с. 39), преодолевающей разрыв между творчеством и бытием, идеальным и реальным, словом и действием.

Среди апокрифов Древней Руси, образные, сюжетные, мотивные элементы которых нашли отражение в культуре Серебряного века, — «О Соломоне цари и о Китоврасе басни и кощуну» (цитата из Номоканона XIV в.; цит. по: Пыпин 1861, с. 27), внесенные в индекс запрещенных Церковью книг. Цикл этих сказаний был опубликован в 1862 г. А.Н. Пыпиным в III томе «Памятников старинной русской литературы» (Памятники 1862, с. 51–71). Открывала подборку извлеченная из «Румянцевской Палеи» 1494 г. «Повесть о Китоврасе», по сюжету которой сказочный Китоврас, крылатый получеловек-полуконь, обладающий силой и мудростью, помогает царю в строительстве Иерусалимского храма. Плененный слугой Соломона, надевшим на него цепь и заклившим ее Именем Божиим, он повинуетя царю и учит его, как добыть волшебный камень шамир (алмаз), при помощи которого можно тесать камни, не используя железных орудий. В повести присутствует мотив состязания героев в мудрости. Китоврас поясняет царю, почему рассмеялся, услышав от одного из торгующих: «Нет ли башмаков на семь лет?» — «Видел по нему, что не проживет и семи дней»,

и почему человека, блуждающего без дороги, направил на путь: «Слышал я с небес, что верен тот муж и что должно послужить ему» (Памятники 1862, с. 52). По завершении строительства Соломон начинает превозноситься над Китоврасом, уверяя, что его сила не больше всякой человеческой силы, и тогда Китоврас предлагает Соломону снять с него узы и дать ему свой волшебный перстень. Как только Соломон делает это, Китоврас простирает крыло и, ударив Соломона, забрасывает его на край света. С большим трудом находят царя Соломоновы слуги, и с тех пор тот страшится своего сказочного помощника.

Китоврас появляется и в других сказаниях Соломонова цикла. В Сказании о подземном человеке» он приводит Соломону «мужа о двух головах», живущего под землею. А в известной по списку XVII в. «Притче царя Соломана о Цари Китоврасе» выступает как брат Соломона, правящий в царстве Лукорье — днем над людьми, ночью над зверьми. В отличие от «Повести о Китоврасе», где тот предстает помощником Соломона, а мотив противостояния героев редуцирован, проявляясь лишь в конце повести, здесь именно этот мотив движет повествование. Соблазнившись красотой жены Соломона, Китоврас умыкает ее, а когда обманутый Соломон приходит в Китоврасово царство, тот, по наущению царицы, приговаривает его к смерти. Впрочем, мудрый Соломон одерживает верх над соперником: стоя под висельной петлей, звуком рожка он призывает на помощь войско и, захватив Лукорье, казнит Китовраса вместе с неверной женой.

Спустя год «Повесть о Китоврасе» по другому, более раннему списку — Синодальной палеи 1477 г. — была напечатана в «Памятниках отреченной русской литературы», собранных Н.С. Тихонравовым (Памятники 1863, с. 254-258). И эти две, вышедшие одна за другой, публикации стали основными прямыми источниками знакомства литераторов Серебряного века с древнерусским сюжетом и главными его героями — мудрым царем Соломоном и Китоврасом, столь же мудрым его помощником и соперником.

Немалую роль для вхождения «Повести о Китоврасе» в творческий горизонт эпохи начала века сыграли филологические исследования. Еще за пять лет до публикации цикла сказаний о Соломоне в «Памятниках старинной русской литературы» А.Н. Пыпин дал анализ двух списков повести (из Синодальной палеи и Румянцевской палеи) в работе «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (Пыпин 1857, с. 102–122). Там же он разобрал и более позднюю «Притчу царя Соломана о цари Китоврасе» и «Повесть царя Давида и сына его Соломана и о их премудрости», также связанную с мотивом умыкания жены Соломона, причем доказывал, что выведенный в последней антагонист мудрого царя Пор может быть отождествлен с Китоврасом. Что касается А.Н. Веселовского, то в 1872 г. он выпустил фундаментальное исследование «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (СПб., 1872), в котором рассматривал происхождение сюжетов, объединенных фигурой библейского царя, их исторические пути и трансформации — от буддийских и зороастрийских текстов через цикл талмудических легенд о Соломоне к византийским и латинским памятникам и затем в культуру Древней Руси, где сюжеты о строительстве Иерусалимского храма, судах Соломоновых, умыкании Соломоновой жены и встрече библейского царя с мудрой царицей Савской получили развитие как в фольклоре (былина о Василии Окуловиче), так и в письменной литературе.

Особое внимание при анализе «Повести о Китоврасе» А.Н. Веселовский уделил ее прототипу — талмудической легенде о Соломоне и Асмодее, предводителе демонов, который, будучи пленен Соломоном, становится его чудесным помощником в деле строительства Храма. Ученый отмечал содержащийся в иудейском изводе легенды мотив подмены: забросив Соломона на край света, Асмодей принимает его обличье и три года царствует на престоле, пока Соломон, которому раввины вернули перстень и цепь, тайно похищенные ими у демона, не изгоняет его (Веселовский 1872, с. 109–110, 217–224). Связь

древнерусской «Повести о Китоврасе» с иудейским апокрифом отметил и И.Я. Порфирьев, разобравший талмудические легенды о Соломоне в работе «Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях», которая вышла в том же году, что и исследование А.Н. Веселовского (Порфирьев 1872, с. 70–92).

Еще одним источником для знакомства русских писателей и мыслителей с сюжетом древнерусской повести о Китоврасе и образом таинственного помощника Соломона стали курсы истории русской литературы: в них пересказывался ее сюжет, а многостраничные исследования русских ученых были изложены кратко и общедоступно. Так, А.Н. Пыпин в «Истории русской литературы», выдержавшей ряд переизданий, рассматривал «басни» о царе Соломоне в разделе «Древняя повесть», подчеркивая, что они получили «особенные применения в области народной поэзии», простираясь «от ветхозаветного апокрифа, через письменную повесть до былины и народной сказки» (Пыпин 1898/2, с. 55). А И.Я. Порфирьев в своей «Истории русской словесности», рассматривая апокрифические сказания, подробно изложил сначала талмудический сюжет о Соломоне и Асмодее, а затем и сюжет древнерусской «Повести о Китоврасе» (Порфирьев 1909, с. 261–268). Сопоставления двух текстов он не произвел, ограничившись фразой о том, что «славянские повести о Соломоне и Китоврасе составляют переделку этих иудейских сказаний» (Порфирьев 1909, с. 266), но материал для размышления и возможного сравнения дал.

А.Н. Пыпин и А.Н. Веселовский ставили в центр внимания прежде всего сюжетную сторону «Повести...», рассматривая ее сквозь призму литературных влияний. Ф.И. Буслаев акцентировал не столько сюжет, сколько образ Китовраса-кентавра, указав на его связь со славянским бестиарием, с рядом других диковинных образов, бытовавших в культуре Древней Руси, таких как Единорог, Сирин, Алконост и др. Фрагмент «Повести о Китоврасе» был включен Буслаевым в «Русскую хрестоматию», широко известную и выдержавшую ряд пере-

изданий. Коротко обозначив происхождение повести: «Вымышленные сказания о Соломоне перешли к нам из Византии в переводных Палаях и хронографах. <...> Составились же они под влиянием средневековой еврейской литературы, которая особенно богата вымышленными легендами, основанными на сказаниях Ветхого Завета», он так характеризовал помощника Соломона: «В этом сказании он является человеком *вещим*, существом сверхъестественным» (Буслаев 1870, с. 155; курсив Ф.И. Буслаева). Диковинное естество Китовраса («получеловек, полуконь») здесь только отмечено, на первом плане — духовная его природа, раздвигающая границы привычного («человек *вещий*»). Именно эта грань образа будет позднее привлекать А.М. Ремизова, Н.А. Клюева, В.Н. Муравьева.

Помимо книжных источников образа Китовраса писатели и мыслители начала XX в. опирались на источники визуальные. Ф.И. Буслаев и А.Н. Веселовский описывали изображение Китовраса на Васильевских вратах Софийского собора в Новгороде, изготовленных по распоряжению архиеп. Василия Калики в 1336 г., вывезенных Иоанном Грозным в Александровскую слободу и помещенных в Троицком соборе (Буслаев 1870, с. 156; Веселовский 1872, с. 137). Изображение прямо воспроизводит один из сюжетных фрагментов «Повести о Китоврасе»: крылатый кентавр в царском обличье забрасывает Соломона на край света. В нем акцентирована соприродность Соломона и Китовраса: оба в одинаковом — царском — одеянии, оба, если вспомнить «Притчу царя Соломана о цари Китоврасе», не просто цари, но родные братья (к притче прямо отсылает фигурка Соломоновой жены, расположенная в правом углу) (цвет. вклейка, илл. 1).

Изображения Китовраса, владельца тайн каменного зодчества, вдохновителя и покровителя строителей храмов, своего рода знак цехового мастерства, — присутствовали и на рельефах древнерусских соборов, таких как Дмитровский собор во Владимире (конец XII в.) и Георгиевский собор в г. Юрьев-Польский (XIII в.) (илл. 1), были элементом декора на старинных паника-



Илл. 1. Китоврас.
Изображение
в медальоне в
южном притворе
Георгиевского
собора в г. Юрьев-
Польский. XIII в.

дилах. А бок о бок с этим высоким, символически нагруженным образом существовал и сниженный, площадной Китоврас, персонаж лубка и народной драмы. В лубочных изображениях он отождествлялся с Полканом, персонажем «Повести о Бове Королевиче», а в народной пьесе на сюжет о Соломоне и Морольфе, с размахом разыгранной в свое время в Москве знаменитым разбойником Ванькой Каином (см.: Бессонов 1872, с. 49–55) и до начала XX в. представлявшей во время масленичных и пасхальных гуляний на Марсовом поле, являлся отчасти в шутейном образе. Позднее в мистерии «София и Китоврас» (1920–1925) В.Н. Муравьев так охарактеризует народное отношение к умному и находчивому сопернику Соломона, вложив его в уста самого героя: «Народ любил меня до самого последнего времени за мою намазанную сажей физиономию и за мои бесовские выходы» (Муравьев 2011, с. 87).

Мы не случайно уделили внимание книжным и визуальным источникам образа Китовраса, а также работам русских ученых. Литературу Серебряного века активно творили гуманитарии, многие из которых

прошли через историко-филологический факультет Санкт-Петербургского и Московского университетов. Достаточно назвать имена А. Блока, А. Белого, В. Иванова, С. Городецкого, В. Хлебникова. Мир древнерусской культуры и народных преданий открывался им далеко не в последней степени через университетские курсы лекций, знакомство с трудами историков и филологов. В равной степени и писатели, непосредственно вышедшие из народной среды — Н.А. Клюев, С.А. Есенин, С.А. Клычков, — включали в круг чтения и размышления как работы историков литературы, так и публикации памятников древнерусской словесности².

Внимание к этим памятникам, запечатлевшим в себе мирозерцание человека Древней Руси, отразившим сложный сплав православия и народной религиозности, христианства и элементов язычества, было связано с общим стремлением модернистской эпохи к синтетизму, к восстановлению на новом историческом и духовном витке наследия прошлых культур, его переплавке в горниле нового художественно-эстетического и религиозного творчества. В лекции «Общечеловеческие корни идеализма», прочитанной 17 сентября 1908 г. в Московской духовной академии, П.А. Флоренский выдвигал цельность мироощущения и мирознания, выразившуюся в философии Платона и составляющую характерную черту народной жизни, против умственного и «душевного атомизма», против «специализации», этой «губительной болезни века» (Флоренский 1999, с. 148). Народное сознание с его живым восчувствием тайны мира взрывает одномерность бытия и истории, миф соединяет феноменальное и ноуменальное (см.: Седых 2012, с. 57). «Киты, на которых стоит земля, зверь Индрик, великорыбие — огненный зверь Елеафал, Стратим-птица, баснословный Китоврас и др. — тут мы имеем дело,

2 С.А. Клычков в 1909–1910 гг. провел несколько месяцев на историко-филологическом факультете Московского университета, а Есенин в 1913–1915 гг. являлся слушателем Московского городского народного университета имени А.Л. Шанявского.

конечно, не с чем иным, как с кантовскими “предельными понятиями”, с “вещами в себе”, о коих не должно спрашивать, но в существовании которых невозможно сомневаться» (Флоренский 1999, с. 154).

Стремление к восстановлению цельности жизни через прикосновение к религиозному наследию античности, составившему общую почву культуры и мировоззрения европейских народов, заставляло А. Белого и В. Брюсова населять свои произведения образами греческой и римской мифологии. В предисловии 1932 г. к изданию мемуаров «Начало века» Белый, умудренный летами, упоминая «галоп кентавров», который устраивали «мимо стен Девичьего монастыря» он и его друзья С.Л. Иванов и В.В. Владимиров, уверял, что «“кентавр”, “фавн”» были для них «не какими-нибудь “стихийными духами”, а способами восприятия», что в своих «шутках» они лишь «эксплуатировали» «образы полотен Штука, Клингера, Беклина» (Белый 1990, с. 18). Однако дневниковая запись Брюсова осени 1903 г., сделанная не спустя десятилетия, а по горячим следам, заставляет увидеть в том, что внешне представлялось интеллектуальной забавой, проявление самой нелицемерной серьезности. «Бугаев заходил ко мне несколько раз. Мы много говорили. Конечно, о Христе, Христовом чувстве... Потом о кентаврах, силенах, о их бытии. Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь, по ту сторону Москва-реки. Как единорог ходил по его комнате... Мои дамы, слушая, как один это говорит серьезно, а другой серьезно слушает, думали, что мы рехнулись» (Брюсов 1927, с. 134). Поиск кентавров в московских окрестностях был не эстетической игрой, но попыткой расширить границы мира, загнанного в прокрустово ложе позитивистского мировоззрения, прорыв к инобытийной реальности, к тому «реальнейшему», что, как вскоре скажет Вяч. Иванов, присутствует в реальном, сообщая ему истинный — религиозный — объем. Тем же прорывом в «реальнейшее» были относящиеся к 1901–1903 гг. стихи А. Белого («Кентавр», «Игры кентавров», «Битва кентавров», «Песнь

кентавра»). Поэтический текст, в котором совершалось рождение образа, делал небывшее бывшим, речение — воплощением, как в магическом акте, когда слово кудесника, концентрируя в себе воление, становится действием, манифестирует «творческое “Да будет!”» (Флоренский 1999, с. 158).

Кентавр в ранних произведениях А. Белого — посланец «реальнейшего», вестник иного, не эвклидова, измерения («Здорово, товарищ... Я слышал твой зов... / К тебе я примчался из бездны веков» («Кентавр», Белый 2006, с. 131). Из глубины времен, из запредельной реальности он протягивает лирическому герою руку поддержки и братства. Кентавр-друг, кентавр-воин, кентавр-учитель, наконец, поющий и играющий на лире кентавр — все эти образы в мире поэта являются элементами европейской традиции, требующей усвоения, культурной и творческой адаптации. Иначе у С. Городецкого, который первым вводит в пространство своих сочинений уже не кентавра, но Китовраса.

Филолог и поэт, С. Городецкий сочетал увлечение античностью с любовью к славянскому фольклору и народной культуре. «Наступает великое время, выходит народ. И этому времени свое искусство, тоже великое», — писал он А. Блоку 28 июня 1906 г. (Литературное наследство 1981, с. 27). И свою книгу «Ярь», выпущенную в том же году, выстраивал как опыт такого искусства, реабилитируя, подобно В.В. Розанову, мир солнечного язычества, витального, мощного, не знающего муки конечности, погруженного не в линейное время истории, где всякое последующее неумолимо вытесняется предыдущим, а в циклическое время природы, преодолевающей смерть возрождением. В художественном универсуме «Яри» Городецкий синтезировал эллинские и славянские верования, творя на их основе новую мифологическую реальность.

Китоврас появляется у Городецкого в триптихе «Великая Мать» (1905–1906). Согласно лирическому сюжету, он — сын молодой нимфы, которую настигает в лесу воспылавший страстью герой-искатель.

И не ты ли в лесу родила
Китовраса, козленка-певца.
Чья звенящая песнь дотекла
До вечернего слуха отца?

(С. Городецкий. «Отчего узнается в глазах...», 1905
(Городецкий 1987, с. 66))

В христианском сознании за образом роженицы встает образ Богородицы, давшей миру младенца Христа. Городецкий выстраивает стихотворение в рамках античного мифа, актуализируя дионисийство, ставшее благодаря Вяч. Иванову одним из базовых мифов культуры Серебряного века. Соответственно в чертах рожавшей женщины проступает у него лик древней богини, Великой матери людей и богов («Умерла и возникла опять. / И у девы в потусклых глазах / Узнается Великая мать / В этом блеске на черных волнах» (Городецкий 1987, с. 66)). И именно в контекст дионисийского мифа помещает поэт образ Китовраса, трансформируя крылатого коня-человека в «козленка-певца», обращая его из Кентавра в Сатира, одного из участников свиты Диониса. При этом перед читателем не взрослый Сатир — во всей природной своей необузданности, а сатиренко-ребенок, находящийся в состоянии невинности, эротической непробужденности. «Звенящая песнь» Китовраса достигает до слуха отца, когда-то оросившего своим семенем материнское лоно, как крестьянин-земледелец семенами ржи лоно земли. Но это еще не песнь страсти, не вакхическое «Эвое!», звучащее в хоре спутников и спутниц Диониса. Образ козленка-певца, возносящего свою «звенящую песнь», напоминает о другом певце — Орфее, носителе светлого, аполлонического начала, гармонизирующего мир звуками своей лиры.

Спустя год после выхода в свет книги «Ярь» Вяч. Иванов, на башне которого Городецкий читал включенные в нее стихотворения, выпустил книгу «Эрос», посвятив ее тому древнему богу, творческую силу которого запечатлел Платон в диалогах «Пир» и «Федр». В книгу, которую М. Волошин назвал «книгой заклинаний, призываю-

щих древнего бога на землю» (Волошин 2007, с. 33), вошло стихотворение «Китоврас» (1906), эпиграфом к которому Вяч. Иванов взял процитированные выше строки из Городецкого. Подхватывая созданный собратом-поэтом образ детски чистого, девственного существа, которого еще не коснулось опаляющее дыхание Эроса, он вводит в стихотворение тень *другого* — того, кто уже познал искушение и теперь тайно следует за Китоврасом-козленком, в избытке радостных сил колобродящим «по рудам осенним», — то приближается, томимый желанием встречи, то стремительно обращается вспять:

За тобой хожу и ворожу я,
От тебя таясь и убегаю;
Неотвратно на тебя гляжу я,
Опускаю взоры, настигая:

Чтобы взгляд мой властно не встревожил,
Не нарушил звончатого гласа,
Чтоб Эрот-подпасок не стреножил
На рудах осенних Китовраса.
(Иванов 1974, с. 365)

Не затрагивая присутствующей в стихотворении биографической подоплеку, личных отношений Городецкого и Иванова, обратим внимание на связь этого текста с той философией Эроса, которая развивалась на русской почве начиная с работ В.С. Соловьева, выделившего вслед за Платоном пять путей эроса: от адского, сатанинского до житнетворческого, преображающего. Лирический герой стихотворения намекает на живущий в его сердце соблазн и одновременно пытается сопротивляться ему. Зная силу и безудержность страсти, он преграждает ей путь, оберегая от искушения того, кто еще не задет опаляющим дыханием Эроса.

В цикле «Эрос» стихотворение «Китоврас» следует за поэтическим фрагментом «Сад роз», где появляется образ легконогого сатира, призываемого в сад наслаждений. «Сад роз» представляет иное отношение к Эросу.

Здесь царит стихия сладострастия, разлитого во всей природе, — стихия, которой причастны все существа, в том числе и человек, и нет воли к обузданию чувственности. Напротив, в стихотворении «Китоврас» именно эта воля определяет рассказ о «сторожащем и ворожащем» герое: он ходит по краю бездны, но всегда избегает ее. А в других стихотворениях цикла («Зодчий», «Утешитель», «Нищ и светел») открывается путь к «Этике преображенного Эроса», которую вслед за Соловьевым будут развивать Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Б.П. Вышеславцев, А.К. Горский.

Завершая интерпретацию образа Китовраса, данную С. Городецким и Вяч. Ивановым, отметим, что обозначенная в древнерусских источниках двойственная, зверо-человеческая, животное-спиритуальная природа загадочного персонажа здесь максимально затуманена. Китоврас представлен цельным, незапятнанным существом, чем-то вроде Единорога, символа невинности и чистоты. Иначе воспринималась двойственность образа, неоднозначность и многосложность природы героя в контексте идей русского христианского возрождения, в свете выдвинутого Н.Ф. Федоровым, В.С. Соловьевым, С.Н. Булгаковым, П.А. Флоренским и др. идеала одухотворенной телесности, просветленной материальности, Богоматери. Так, двойственная и даже тройственная природа загадочного помощника Соломона для В.Н. Мухомова знаменовала его причастность миру животному, человеческому и ангельскому, т. е. всем уровням бытия, о чем свидетельствовал и внешний облик Китовраса: человек с крупом коня (связь с животным миром) и крыльями (связь с небесными обителями). Как мы помним, по своему происхождению из талмудических религиозных легенд Китоврас наследует владыке демонов Асмодею, а ведь, согласно Писанию, демоны когда-то были ангелами, сотворенными для служения благу, и лишь собственным самовластным волением отлучили себя от Сотворившего вся.

Исследователи «Повести о Китоврасе», ставившие ее в связь с талмудическими сказаниями о строительстве

Иерусалимского храма, далеко не всегда обращали внимание на разницу поведения Асмодея, плененного слугами Соломона, и Китовраса, которого ведет к Соломону боярин. В талмудических сказаниях демон, вынужденный подчиниться перстню с Именем Божиим, не скрывает негодования. В ярости от того, что его воля стреножена, он ломает финиковую пальму, сворачивает дом, разламывает хлебную печь вдовы (Веселовский 1872, с. 107; Порфирьев 1872, с. 72). Иначе ведет себя Китоврас. «Он, видя на себе имя Господне, пойде кротко» (Памятники 1862, с. 51). «Кротость» — одна из главных христианских добродетелей, именно ее и проявляет вещий и мудрый герой. Навстречу герою, который ходит только прямым путем и потому невольно (а не по досаде и своеволию, как талмудический его прототип) рушит дома, выходит бедная вдовица и молит не разрушать ее дом, и тогда он, милосердствуя, изгибается и повреждает ребро. Все это детали, христианизирующие образ мудрого и вещего помощника Соломона. И даже финальный эпизод «Повести о Китоврасе» выстроен в учительном, нравственно-религиозном ключе. Соломон наказывается за гордыню, Китоврас же, забрасывая царя «на конец земли обетованной», не проявляет мести и своеволия, но, как и в деле строительства Иерусалимского храма, служит орудием Божественной воли. В рассказе нет тех устрашающих образов, которыми наполнено талмудическое сказание о Соломоне, где демон Асмодей вырастает в исполина, упирающегося одним крылом в небо и другим — в землю, проглатывает и затем с силой извергает героя, отбрасывая его «за 400 парасангов от себя» (Веселовский 1872, с. 109).

Смысловой зазор в трактовке образа Китовраса между талмудической легендой и древнерусской повестью хорошо виден на примере набросков «русалии» А.М. Ремизова «Китоврас», создать которую писатель планировал в начале 1910-х гг., собираясь привлечь к этому замыслу А.А. Блока. Эти наброски, а также история разработки сюжета о Соломоне и Китоврасе, занимавшего творческое сознание Ремизова на протяжении

двух десятилетий, всесторонне проанализированы А.М. Грачевой, подготовившей и подробную публикацию текстов (Грачева 1998, с. 138–178). Примечательно, что в основу сюжета русалии Ремизов кладет талмудическую легенду в том виде, как она изложена у А.Н. Веселовского (Грачева 1998, с. 142, 143). Китоврас здесь — демон и скрытый антагонист Соломона, плененный им для строительства храма, а затем подменяющий его на троне. В правлении демона-самозванца нет ни правды, ни мудрости. Он царствует самочинно и незаконно, творит странный, несправедливый суд и наконец исчезает, когда Соломон «после скитаний своих, искупив падение свое, возвращается на царство» (Грачева 1998, с. 165).

Впрочем, в набросках к русалии Ремизов несколько смягчает «отрицательную» природу помощника Соломона. Он делает его певцом, и это волшебное пение, которому повинуются стихии и твари, завораживая Соломона и его слуг, дает Китоврасу в руки оружие, которым — в потенции — возможно действовать в пользу добра.

В лекции «Общечеловеческие корни идеализма», выстраивая характеристику народной веры, П.А. Флоренский обращался к проблеме имени, отмечая ее значимость для синкретического типа сознания. Философ указывал на неразрывную связь имени вещи и ее сущности, подчеркивал, что «имя присутствует в именованном, входит в него», является как бы его внутренней формой, побуждая обладателя жить в соответствии с дарованным именем. Необходимо, по мысли Флоренского, улавливать смысл даже в звуковом оформлении имени (Флоренский 1999, с. 163–165). К герою «Повести о Китоврасе» это применимо самым непосредственным образом. Его имя представляет собой искаженную, но «умилительно» звучащую огласовку греческого «кентавр», одновременно заставляя вспомнить и сказочную «рыбу-кит», и библейского кита, проглотившего по Божественному повелению пророка Иону, три дня хранившего его во чреве и затем вынесшего невредимым на берег. Как этот кит был орудием воли Бога, служа вра-

зумлению пророка, который «бежал от лица Господня» (Иона 1: 10), так Китоврас, забрасывая Соломона на край земли, дает гордому царю необходимый урок.

Поэт Николай Клюев и философ Валериан Муравьев трактовали образ Китовраса в свете идеи апокатастасиса, веры в возможность просветления злого начала, преобразования зла, обращения его в добро. Муравьев в подготовительных материалах к мистерии «София и Китоврас» (1920–1925) отмечал: «*Китоврас* есть злая сила, служащая добру, побежденная, превращенная в силу светлую. Это сказывается в рассказе о том, как боярин Соломон надел на его шею кольцо с именем Божиим»; «*Китоврас* — побежденное, служащее зло» (Муравьев 2011, с. 603; курсив В.Н. Муравьева).

Фраза А.М. Ремизова из наброска к русалии: «Мудрость Китовраса — музыка» (Грачева 1998, с. 164) намечает ту линию интерпретации его образа, которая связана с пониманием творчества как силы, гармонизирующей, пресуществляющей бытие. Начало этой интерпретации было положено С. Городецким и Вяч. Ивановым, у которых «Китоврас-козленок» представлен поющим. Ей отдал дань и Н.А. Клюев, о чем писала Л.А. Яцкевич, отмечавшая, что «парадигма имен мифологических зооморфных существ», в которую, наряду с Сириным, Финистом, Алконостом, включено и Китоврасово имя, выражает «идею о мистической природе поэтического творчества» (Яцкевич 2006, с. 213, 214). «У Клюева Китоврас — это символ певца, а значит и творца культуры, существо с райским будущим» (Яцкевич 2006, с. 214–215).

В текстах Клюева образ Китовраса-певца строится с явной оглядкой на стихотворение Городецкого. Как и у автора «Яри», Китоврас здесь не «конь», а «козленок» («Засвирилит бляением козым / Китоврас у райской реки» (Клюев 1999, с. 481). В нем нет ни тени двойственности, нет не только темной, но даже серой черты. «Родной овечий Китоврас» (Клюев 1999, с. 583) — высветленный, райский образ. В творческом мире Клюева он прямо соотносится с образом Святой Руси, «Китеж-града», сокро-

венной души русского мира (см.: Яцкевич 2006, с. 218)³. «Золотые столбы России, / Китоврас, коврига и печь» маркируют для поэта поворот к наследию Древней Руси, одной из вех которого было строительство в 1909–1915 гг. в Царском селе «Русского городка», где в росписях и лепнине образы Китовраса и Егория-змееборца, Сирина и Алконоста, Льва и Единорога сплетались с каноническими церковными образами...

В образе Китовраса писатели и мыслители начала XX в. видели не только символ Древней Руси, но и воплощение идеи родства человека с миром природы, которую как характерную черту народного мирочувствия отмечал П.А. Флоренский в лекции «Общечеловеческие корни идеализма». Вещий Китоврас обитает в двух мирах, животном и человеческом, понимает язык людей и язык зверей, выступает как посредник между царствами природы и человека. Для новокрестьянских поэтов мир техники и индустрии, горделиво возвысившийся над природой, иссушает источники жизни, оскотляет, выморачивает естество. Китоврас-кентавр заставляет не забывать источную, пуповинную связь рода людского с его животными предками, со всей тварью, что «совокупно стенает и мучится доныне», ожидая «откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8: 19). Эту связь подчеркивают В. Хлебников, творец говорящих неологизмов («конелюд», «конецарство»), и П. Филонов, у которого идея родства человека и животных соединена с чаянием про-

-
- 3 Впрочем, однажды Клюев сознательно использует образ Китовраса в амбивалентном значении: в стихотворении «Елушка-сестрица» (1917), обращенном к С. Есенину: «Белый цвет-Сереза, с Китоврасом схожий / Разлюбил мой сказ!» (Клюев 1999, с. 300). Как показала Л. Киселева (Киселева 1997), в этом сравнении соединены противоположные смыслы: с одной стороны, Есенин — возлюбленный сын Руси-Китежа и духовный брат Клюева, как, согласно древнерусской легенде, были братьями Китоврас и Соломон, с другой — предатель братниных заветов, как Китоврас, похитивший жену Соломона и готовый обречь его смерти. Иную трактовку стихотворения и образа Есенина-Китовраса, смягчающую его двойственность, дает Л. Яцкевич (Яцкевич 2006, с. 216–217).

светления твари, восстановления «райского» состояния мира, когда закон хищничества и зверства сменится законом любви. На полотнах художника («Пир королей», 1912–1913; «Масленица и вывод из зимы в лето», 1913–1914; «Коровницы», 1914; «Семья» («Святое семейство»), 1914) появляются очеловеченные лошади, коровы, собаки. Превозможение низшей природы, выход за пределы животности поданы здесь не через человеческую телесную форму, как в фигуре кентавра, но выражением лиц и глаз, являющим тайну психеи, сокровенной жизни души⁴. Мысли старших собратьев продолжает Н. Заболоцкий. В стихотворении «Лицо коня» (1926) он рисует царство животных, почти что Лукорье, где правит ночью над зверьми сказочный Китоврас. «Животные не спят. Они во тьме ночной / Стоят над миром каменной стеной. <...> / Лицо коня прекрасней и умней, / Он слышит говор листьев и камней. / Внимательный! Он знает крик звериный / И в ветхой роще рокот соловьиный. <...> / И конь стоит, как рыцарь на часах, / Играет ветер в легких волосах, / Глаза горят, как два огромных мира, / И грива стелется, Как царская порфира» (Заболоцкий 2002, с. 104). В стихотворении возникает образ вещего слова, магического и волшебного, как песнь Китовраса: «Мы услышали бы слова. / Слова большие, словно яблоки. Густые, / Как мед или крутое молоко. / Слова, которые вонзаются, как пламя, / И, в душу залетев, как в хижину огонь, / Убогое убранство освещают» (Заболоцкий 2002, с. 104–105). Увы, это слово звучит лишь в воображении. И как Китоврас, обитающий ночью в царстве Лукорье, возвращается при свете дня в свою человеческую обитель, так и у Заболоцкого с приходом «скупого утра» таинство кончается, исчезает царство животных, вступает в свои права обыденное, плоское зрение, томительная, неинтересная жизнь.

4 В поэме «Жуть лесная» (1914) В. Хлебников так описывает свой портрет работы П. Филонова: «Я со стены письма Филонова / Смотрю, как конь усталый, до конца. / И много муки в письме у оного, / В глазах у конского лица» (Хлебников 2002, с. 149–150).

Естественная, «звериная» ипостась Китовраса, существа таинственного, непредсказуемого, неподвластного окорачиванию, в котором природное потенциально способно взять власть над культурным, дала толчок еще одной трансформации образа — преобразению кентавра уже не в козленка, а в скифа, свободолюбивого обитателя степных просторов, стремительного и мощного, сросшегося со своим скакуном. Стихотворения В. Хлебникова «Скифское» (1908) и «Гонимый — кем, почему я знаю?» (1912), где появляется образ крылатого героя-коня («Бегу в леса, ущелья, пропасти / И там живу сквозь птичий гам. / Как снежный сноп сияют лопасти / Крыла, сверкавшего врагам» (Хлебников 2000, с. 271), предваряют рождение образа скифа-кентавра, которому отдали дань Р.В. Иванов-Разумник и в особенности А.М. Ремизов. В 1919 г. последний прямо выделяет в образе Китовраса две ипостаси: демон и скиф («Китоврас и царь Соломон — скиф и мудрец, демон и повелевающий демонами», цит. по: Грачева 1998, с. 146). В набросках плана мистерии «Соломон и Китоврас», относящихся к пореволюционному времени, Китоврас называет себя «сыном лесов и степей», полагая своей мудростью уже не музыку, как в «русалии» 1910-х гг., а свободу, «благость радостной жизни дышать на вольной земле» (цит. по: Грачева 1998, с. 173).

Образ Китовраса в вольной, «скифской» его ипостаси эксплуатировали и футуристы. В параллель издательствам «Сирин» и «Алконост» они создали издательство «Китоврас», в котором в 1918 г. вышли стихотворения В. Каменского «Звучаль веснянки» и «Его-моя биография Великого футуриста». А в 1924 г. Д. Бурлюк издавал в Нью-Йорке журнал «Китоврас», орган «Американского ЛЕФа».

Трансформация образа Китовраса в образ свободолюбивого скифа встретила сопротивление тех писателей и мыслителей, которые ставили фигуру мудрого помощника Соломона в христианский контекст. «Скиф»-Китоврас, приветствующий революционный пожар и анархию, не был близок Н. Клюеву: в пореволюционные годы

у «потомка бога Китовраса» (Клюев 1999, с. 354) крепнет мотив Руси уходящей, «Руси-Китежа», опускающейся на дно озера Светлояр, разрушения избяного рая, который покидают его живые хранители: «В горенке Сирин и Китоврас / Оставили помет да перья, / Не обрядится в шамаханский атлас / В карусельный праздник Лукерья» (Клюев 1999, с. 411). Не был близок образ Китовраса-«скифа» и В.Н. Муравьеву, который в 1920–1925 гг. работал над текстом мистерии «София и Китоврас». Против скифской вольности, стоящей в опасной близости к своеволию, он ставил образ Китовраса, повинующегося не собственному хотению, но Божьему Имени.

Муравьев особенно акцентировал мотив покорного и кроткого служения Имени Божию, которое демонстрирует в древнерусской повести внешне своевольный, исполненный природной силы зверь-Китоврас. Для него это религиозный урок, завещанный Древней Русью новой России. Урок, обращенный и к самой Церкви, в которой с начала 1910-х гг. разворачивались напряженные споры об имяславии. Мыслитель проводил параллель между имяборчеством и прямым богоборчеством, которым была одержима Россия в пореволюционные годы. В мистерии «София и Китоврас» об этом скажет сам мудрый собеседник Соломона: «Древнее мирозозерцание совершенно утратилось. Раньше русские люди верили и в самом деле в Бога и Дьявола, в рай и ад, в мощи и чудеса, в действие Имени Божия, все это просто и буквально. Теперь вожди Церкви втайне давно отказались от всех этих “суеверий” и делают вид только, что верят, для порядка, чтобы удерживать стадо в повиновении. Собственно говоря, они давно в полном единении с современными безбожниками и понимают, что изречение “опиум для народа” очень точно выражает их отношение к вере. И даже те приемы, которые применялись за последнее время нередко к монахам и духовенству, когда они сопротивлялись советской власти, — разгон, аресты, ссылка — ведь это буквально то, что Никон применил в 1913 году к нескольким тысячам афонских иноков, с добавлением избиения их солдатами» (Муравьев 2011, с. 196).

В мистерии Муравьева Китоврас является убежденным защитником имяславия. Более того, герой, вышедший из древнерусских «духовных книг», наделен поистине соломоновой мудростью. По замыслу Муравьева, он должен «просветить все живые существа в отношении истинной природы вещей» (Муравьев 2011, с. 603). Именно Китоврас становится спутником Софии, главной героини мистерии, ищущей царства правды и испытующей в этом искании разные социальные и религиозные идеалы, разные принципы устройства жизни: от средневековой теократии до анархизма и социализма, от индивидуализма и концепции сильной личности до коллективизма и демократии, от толстовского опрощения до атеистической «лжесоборности». Проходя с ней по царствам, демонстрируя их сильные и слабые стороны, он ведет ее к свету совершеннолетней, сознательной веры, раскрывая перед героиней концепцию активного христианства, основанную на идеях Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, образ Церкви, которая призвана возглавить дело преображения мира, примирить науку и веру, дать новый творческий импульс культуре.

В мистерии во всей полноте раскрывается та грань образа Китовраса, которая в древнерусской повести выражена сюжетом строительства Иерусалимского храма. В диалогах с Софией Китоврас неоднократно упоминает этот сюжет и самого себя называет строителем. При этом в отличие от строителей царств, по которым, как Вергилий, он водит Софию, он мыслит свое строительство не только в историческом, но и во вселенском масштабе. Более того, Китоврас, по замыслу Муравьева, должен дать героям мистерии не просто верный чертеж постройки, но и верный принцип строительства. Тесание камней без железа, которому в древнерусской повести учит царя Китоврас, видится Муравьеву символом «построения общества без принудительной силы» (Муравьев 2011, с. 619). Именно о таком, не механическом, юридически-внешнем, а органическом, братски-любовном соединении людей мечтал Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, С.Н. Булгаков, противопоставляя панэтизму идеал всецерковности.

Муравьев не просто раскрывает этот идеал в диалогах Софии и Китовраса, но и рисует его воплощение в одной из финальных сцен мистерии, где разворачивается картина строительства дороги в Град Божий, в Царство Пресвитера Иоанна, отделенное от мира зияющей пропастью. В этом соборном строительстве участвуют не только люди, но и животные, растения, камни, стихии. София, «душа мира», возглавляет его, призывая на помощь «всю природу и всех людей», а Китоврас, подобно библейскому Хираму, является его архитектором. «Я Строитель, и, так же как я помог мудрому Соломону в постройке Иерусалимского Храма, <...> сегодня я помогу Тебе засыпать бездну и перекинуть дорогу от мира тленного и преходящего к вечности» (Муравьев 2011, с. 358).

В числе Китоврасовых изображений, вышедших из рук зографов Древней Руси, особенно выделяется то, которое находится в 11 сборнике Кирилло-Белозерского монастыря XV в. Сборник является одним из творений монаха Ефросина, знаменитого книжника Древней Руси, и содержит, среди исторических и литературных сказаний, и вариант «Повести о Китоврасе»⁵. На миниатюре Кирилло-Белозерского сборника Китоврас изображен в виде крылатого всадника в царской одежде с короной и крыльями⁶. Здесь ничего не остается от стихийно-животного, необузданного начала, носителем которого были кентавры античности, герои беклиновской «Битвы кентавров», равно как и от своевольной природы демона Асмодея, талмудического предшественника Китовраса. Животное естество подчиняется духу, телесность просветлена. Китоврас Ефросина напоминает св. Георгия, точнее Егория Храброго, героя знаменитого духовного

5 В первой трети XX в. этот вариант Повести еще не был известен, поскольку 11 сборник не вошел в Описание библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в XV в. и опубликованное в 1897 г. Н.К. Никольским (Каган и др. 1980, с. 3).

6 Описание миниатюры, под которой расположен экслибрис самого Ефросина, см.: Каган и др. 1980, с. 173.

стиха⁷. И меч в его руках — символ борьбы со злом, стремящимся поработить мир (цвет. вклейка илл. 2).

Примечательно, что именно в обличье Егория будет выступать Китоврас в ряде набросков и планов мистерии⁸. И это, пожалуй, вершина трансформации образа мудрого помощника Соломона. Муравьев видел в Егории олицетворение «русского народа». Согласно народной легенде Егорий — «сын Софии-Премудрости», и это для Муравьева не только поэтический образ, но символическое указание на «родство России со всем миром, со всем творением» (Муравьев 1917, с. 17). Родство и боление душой за бытие, за всю, пусть и самую малую тварь. «Творческие подвиги Егория», которые рисует духовный стих («по его велению разрастаются леса, бегут реки, становятся горы, живут звери, рыбы, птицы» (там же)), прочитываются Муравьевым в контексте наследия религиозно-философской мысли Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова: он видит в них выраженную на языке народной поэзии идею регуляции природных сил, просветления, космизации мира. В самой же мистерии Китоврас-Егорий становится носителем идеи богочеловечества, синергии человека с Творцом. Одаренный горячим сердцем, взыскующий целостной правды, он спасает русскую землю от нашествия песоголовцев под предводительством царя Полкана (образ России,

7 Подробнее об образе св. Егория и отражении духовного стиха о Егории Храбром в русской литературе первой трети XX в. см.: Топорков 2013; 2015.

8 По первоначальному замыслу Муравьева, Китоврас в разных сценах мистерии должен был принимать различные обличья: скифа, мешочника, анархиста, социалиста, Навуходоносора, Святогора и др., раскрывая правду каждого из них изнутри и одновременно демонстрируя ограниченность этой правды. Так проявлялся в мистерии мотив оборотничества, присутствующий в «Повести царя Соломана о цари Китоврасе», где герой днем царствует над людьми, а ночью над зверьми. Этот мотив, сближающий Китовраса и Егория, «волчьего пастыря» (об этой ипостаси образа Егория см.: Топорков 2013), в претворенном виде выражен и в мистерии Муравьева. Представая в образе Егория, Китоврас становится носителем целостного, безущербного идеала, дает образ благого действия в мире.

пребывающей в плену большевизма). А затем «София, Китоврас вместе с последователями завоевывают природу — животные, леса, горы» (Муравьев 2011, с. 402) — такой аллюзией на духовный стих о Егории Храбром заканчивает Муравьев один из планов мистерии.

Мы рассмотрели ряд проекций образа Китовраса в эпоху русского модернизма преимущественно на материале литературы. Дальнейшая разработка темы, исходя из характера исследуемого периода, тяготевшего к идее культурного синтеза, помимо художественных текстов, должна включить публицистические, литературно-критические, философские сочинения, памятники изобразительного искусства и архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый 1990 — Белый А. Воспоминания: В 3 кн. М., 1990. Кн. 2. Начало века.
- Белый 2006 — Белый А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1.
- Бердяев 1989 — Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
- Бессонов 1872 — Песни, собранные П.В. Киреевским / Под редакцией и с дополнениями П.А. Бессонова. М., 1872. Вып. 9.
- Брюсов 1927 — Брюсов В.Я. Дневники. 1891–1910. М., 1927.
- Буслаев 1870 — Буслаев Ф.И. Русская хрестоматия. Памятники древнерусской литературы и народной словесности с историческими, литературными и грамматическими объяснениями, с словарем и указателем. М., 1870.
- Веселовский 1872 — Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872.
- Волошин 2007 — Волошин М.А. Собрание сочинений. М., 2007. Т. 6. Кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии.
- Городецкий — Городецкий С. Избранные произведения: В 2 т. М., 1987. Т. 1.
- Грачева 1998 — Грачева А.М. О невоплощенном драматургическом замысле А. Ремизова и А. Блока («Соломон и Китоврас») // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 137–178.
- Заболоцкий 2002 — Заболоцкий Н.А. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2002.
- Иванов 1974 — Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. II.
- Иванов 1994 — Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994.
- Киселева 1997 — Киселева Л.А. Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев: исследования и материалы. М., 1997. С. 183–198.
- Клюев 1999 — Клюев Н.А. Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.
- Литературное наследство 1981 — Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1981. Кн. 2.
- Муравьев 1917 — Муравьев В.Н. Русский революционный мессианиззм // Русская свобода. 1917. № 1. С. 18–22.
- Муравьев 2011 — Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 т. М., 2011. Т. 1.
- Памятники 1862 — Памятники старинной русской литературы. СПб., 1862. Вып. III. Ложные и отреченные книги

- русской старины, собранные А.Н. Пыпиным (раздел «Повести и басни о царе Соломоне»).
- Памятники 1863 — Памятники отреченной русской литературы: В 2 т. / Сост. Н. Тихонравов. М., 1863. Т. 1 («Повесть о Китоврасе»).
- Порфирьев 1872 — Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872.
- Порфирьев 1909 — Порфирьев И.Я. История русской словесности. Казань, 1909. Ч. 1. Древний период. Устная народная и книжная словесность до Петра В<еликого> (С издания 1891 г. без перемен).
- Пыпин 1857 — Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857.
- Пыпин 1861 — Пыпин А.Н. Для объяснения статьи о ложных книгах // Летописи занятий археографической комиссии 1861. СПб., 1862. Вып. 1. С. 1–55.
- Пыпин 1898/1 — Пыпин А.Н. История русской литературы: В 4 т. СПб., 1898. Т. 1. Древняя письменность.
- Пыпин 1898/2 — Пыпин А.Н. История русской литературы: В 4 т. СПб., 1898. Т. 2. Древняя письменность. Времена Московского царства. Канун преобразования.
- Седых 2012 — Седых О.М. Павел Флоренский и французская социологическая мысль // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. Вып. 5. С. 56–60.
- Топорков 2013 — Топорков А.Л. Сюжет о Егории Храбром — волчьем пастыре в славянском фольклоре и русской литературе первой трети XX в. // Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики. XV Международный съезд славистов. Минск, 20–27 августа 2013. Доклады российской делегации. М., 2013. С. 529–557.
- Топорков 2015 — Топорков А.Л. Духовные стихи в русской литературе первой трети XX века // Русская литература. 2015. № 1. С. 5–29.
- Каган и др. 1980 — Каган М.Д., Поньрко Н.В., Рождественская М.В. Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 35. Л., 1980. С. 3–300.
- Флоренский 1999 — Флоренский П.А., свящ. Сочинения: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (2).
- Хлебников 2000 — Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 2000. Т. 1.
- Хлебников 2002 — Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 2002. Т. 3.
- Яцкевич 2006 — Яцкевич Л.Г. Китоврас // Смольников С.Н., Яцкевич Л.Г. На золотом пороге немеркнущих времен. Поэтика имен собственных в произведениях Н. Клюева. Вологда, 2006. С. 203–219.

Образ Китовраса в культуре Древней Руси и его трансформации в эпоху русского модернизма

Образ Китовраса из цикла апокрифических сказаний о царе Соломоне, введенных в научный оборот и исследованных А.Н. Пыпиным, Н.С. Тихонравовым, А.Н. Веселовским, переживает новую жизнь в литературе первых десятилетий XX в. С. Городецкий, В. Иванов, Н. Клюев, А. Ремизов, В. Муравьев и др. отражают разные ипостаси этого образа: мудрость, родство с животным миром, способность к оборотничеству, вольность и одновременно служение Имени Божию, видят в Китоврасе сокровенный символ Руси, а В.Н. Муравьев делает его глашатаем нового творческого христианства.

Ключевые слова: Китоврас, древнерусские апокрифы, литература эпохи модернизма.

The Image of Kitovras in the Culture of Ancient Russia and its Transformation in the Age of Russian Modernism

The image of Kitovras (first discovered in the series of apocryphal legends concerned with king Solomon and studied by A.N. Pypin, N.C. Tikhonravov and A.N. Veselovsky) is revived in the literary works of the first decades of the 20th century. S. Gorodetsky, V. Ivanov, N. Cluev, A. Remisov, V. Muraviev indicate various aspects of this image: wisdom, closeness to the animal world, the ability to assume different shapes, freedom and at the same time service in the Name of God. They consider Kitovras a symbol of Russia, while V. N. Muraviev interprets it as a herald of the new, active and artistic Christianity.

Keywords: Kitovras, ancient Russian apocrypha, modernist literature.



Е.К. Созина (Екатеринбург)

«ВЕЧНЫЕ» ОБРАЗЫ
В ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
«ЗЫРЯНСКОГО ФАУСТА»
КАЛЛИСТРАТА ЖАКОВА





Жаков К.Ф. (1866–1926) был известен в свое время: самобытный философ, он стал творцом философско-религиозной системы, названной им самим лимитизмом; работал в Психоневрологическом институте В.М. Бехтерева, в 1911 г. получил там звание профессора, преподавал психологию и логику, но также занимался математикой и астрономией. Именно Жаков ввел свой народ в мировую культуру, он открывал русскому читателю мир зырянского Севера, собирал и творил национальную мифологию коми. Однако сам Жаков считал себя в первую очередь поэтом и сказочником, в автобиографической книге дал себе имя Гараморт, т. е. человек, наделенный памятью прошлого.

Он неоднократно подчеркивал свои истоки — родился в деревне Дав неподалеку от Усть-Сысольска в семье резчика Фалалея. Его отец, как и герой автобиографических произведений (романа и ряда рассказов) Жакова, творил иконостасы в деревенских церквях. Получив образование в Петербурге, успел поучиться в Киеве, объездил всю Россию, а умер в Латвии. «Зырянский Фауст» — его закрепившееся в литературе имя. Почему Фауст? Неустанная страсть к познанию, неуспокоенность духа, вечные сомнения, проявившиеся уже в его ранних стихах:

Какой-то огонь сжигает сердце мне. <...>
Осветите вы путь
Мне, идущему в мировом пространстве
От неведомого к непознанному. <...>
Вселенная во мне и я ищущая слова,
Чтобы по имени назвать ее.
(Жаков 1905а, с. 56)



Здесь ярко выразился характер лирического героя Жакова, по автохарактеристике которого «Песни и слезы — сущность моя» (Жаков 1905а, с. 53). Главнейшая антиномия его творческого сознания — недостижимость Идеала, Абсолюта, именуемого им впоследствии пределом или Первопотенциалом: так назовет он высшее начало в своей философии, что определит пафос не только его художественного творчества, но и созданного им учения лимитизма. Обратим внимание, что стихи Жакова (фактически это была его первая художественная публикация) напечатаны в «Зеленом сборнике стихов и прозы» 1905 г. рядом со стихами Ю.Н. Верховского, В.М. Волькенштейна, М.А. Кузьмина. Во всех них центральными являются мотивы не только романтического двоемирия, но и прапамяти, воспоминания о себе другом, в другой жизни. «Я нынче расскажу тебе о том, как умирал я...» — Верховский (Зеленый сборник 1905, с. 17); «Быть может, я уже лишь смутный призрак... И словно две я жизни пережил...» — Волькенштейн (там же, с. 47) и др. Эти мотивы будут звучать в последующих произведениях Жакова. Ранние же стихотворения Жакова заслужили похвалу А.А. Блока как «пантеистические стихи» (Блок 1905, с. 216), ибо духовное начало, само лирическое «я», выраженное в них, растворено во Вселенной и переживает свое единство с началом мировым, космическим. Однако пантеизм Жакова имеет совершенно особый характер, о чем следует сказать отдельно.

Стихотворение Жакова, опубликованное в «Зеленом сборнике», двухчастно. Первая часть развивает картину вечно живущего и вечно меняющегося космоса. Именуемые поэтом основы мироздания — Природа, сменяющаяся Веществом, которое «зовет в бесконечность», затем Материя, исполненная разнообразия, царствующая «в чертоге светлого пространства», и все они изливают потоки огня, «аккорды звуков», «гармонии линий», и к этой первичной стихии, созидательной и разрушающей миры, обращается на «ты» лирический герой, точнее, пока только лирический голос поэта. Скорее, это даже не первостихия — это некий перво-

принцип мира, или Первопотенциал (используя словарь самого Жакова). Законы его «неизменны», но «бесконечно разнообразны <...> покровы» (ср. в стихотворении В.А. Жуковского «Невыразимое» (1819): «...и разнообразное с единством согласила!»). Однако из этой стихии, первопринципа, являет себя лирический голос, лирическое «я» поэта, через которое сама Материя, сам первопринцип познает и видит себя:

Моя сущность и Твоя — одно:
Я — удивление Твое перед Тобой,
Твои слова, твое сердце...
Через меня Ты взглянула на Себя.
(Жаков 1905а, с. 54)

Лирическое «я» поэта можно представить и как воплощение всего земного человечества, а рисуемого им собеседника (первопринцип) — не просто как пантеистическое отражение гегелевского, или всеобще-философского, абсолюта, но как Брахму, каждый день или ночь которого знаменует рождение и смерть мириад миров. Наше суждение не беспочвенно. В работах П.Ф. Лимерова (Лимеров 2013; Лимеров, Созина 2014) прослежено взаимодействие Жакова с философией брахманизма, наиболее последовательно отразившееся в книге писателя «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом» (1905). Стихи Жакова в «Зеленом сборнике» носили название «Песни Пама-Бур-Морта», где Пам Бур-Морт (Бур-морт) — сын знаменитого волхва, защитника отеческой религии коми, не сумевшего победить Стефана Пермского и скрывшегося в лесах с победой христианства. Если Пан-сотник, отец Пама, — фигура историческая, то Пам-Бурморт — легендарный образ, поэтизированный самим Жаковым, своего рода alter ego поэта.

«Моя смерть — минутная дремота твоя», — читаем мы в первой части стихотворения, а во второй высшее начало получает свое имя: «Чудесные перлы на синем плаще Парабрамы, / Вы все отразились в моих глазах» (Жаков 1905а, с. 53, 56). Согласно учению брахманизма, космос созида-

ется Брахмой¹ из первичного вещества — Пракрити, и это объясняет «стихийный материализм» поэта, изображение в начале его стихов именно Вещества, родственного Материи и Природе: «Вещество! Это чудо между тайнами. <...> Оно течет прозрачными реками / Меж высоких гор по дубравам...» (Жаков 1905а, с. 53).

Субъективное и объективное начало в брахманизме — одно, мир и душа едины и тождественны друг другу. Однако во второй части «песен» Жакова его лирическое «я» отдаляется от своего создателя, т. е. фактически от самого себя, — оно стремится обрести «слово, / Чтобы мог я перелить / Из души моей в другие сердца — / Мечты, до дна волнующие душу мою» (Жаков 1905а, с. 55). Лирический голос становится подлинным «я», мало того — здесь это «я» проявляется как лирический герой, странник, идущий «в мировом пространстве / От неведомого к непознанному» (Жаков 1905а, с. 56). В поисках слова, в тоске по слову жаковского героя — а по сути, его автогероя — меняется образность стихотворения. В светоносном космическом пространстве, где пребывает герой, возникает «неведомое дерево» с золотой листвой, с неземными плодами, — дерево-Брахма, о котором говорится во многих священных текстах индуизма, ср., напр.: «Ты — изначальный корень древа планетных систем. Это древо проросло сквозь материальную природу тремя стволами, которыми являются три божества — я, Шива и Ты, Всемогуший, — ответственные за сотворение и разрушение вселенной, а от нас отходят многочисленные ветви» (Шримад Бхагаватам, с. 382). Своего рода вещественным, земным символом космического дерева, источника материальной природы, для индуистов выступало дерево баньян — дерево-роща, под которым сидел Господь².

1 «Браманы сделали из “brahman” единую безличную причину мира, из которой истекли все боги и вся вселенная и которая сама превратилась в высшего личного бога — Браму», — писал современник Жакова Н.И. Кареев (Кареев 1908, с. 34).

2 «Господь сидел, прислонившись к стволу молодого баньянового дерева...» (Шримад Бхагаватам, с. 142).

Мировое дерево присутствует во многих религиозных и мифологических системах человечества, но здесь его образ «подсоединяется» к системе индивидуальной поэтической мифологии Жакова, в подтексте которой — индуистские симпатии автора. Из-за недоступности плодов с этого древа страдает лирический герой стихотворения:

О если бы упал на меня один лист,
Один плод неземной,
Изменилась бы душа моя,
Мечты иные излились бы из груди,
Глубокой рекой протекла бы мысль моя
По кругу земному.
(Жаков 1905а, с. 56)

Таким образом, стихотворение завершается выражением некоего конфликта лирического сознания поэта. В традиции русской романтической поэзии этот конфликт был обозначен концептом «невыразимое», а в традиции философской принял вид базисного онтологического конфликта — извечного диссонанса человека и «абсолютно-бесконечного Универсального Множества» (Аркадьев 1991, с. 75). Очевидно, что этот же конфликт стал двигателем творческого сознания Жакова³: попытку его разрешения мы наблюдаем в учении его о лимитизме, согласно которому человек в своей жажде познания вечно движется к некоему недостижимому пределу — первопричине вещей, первопринципу, а также в его историософии, вобравшей в себя много философских и религиозных идей предшественников.

Как известно, на рубеже XIX–XX вв. для европейской интеллигенции Индия была заветной страной мечты и идеала, мыслилась и воображалась прародиной человечества, ее открывали книги Е.П. Блаватской, позже ее изобразительно воспели Рерихи. Жаков активно использовал элементы индуистской философии при

3 Его интерпретацию см. в нашей статье (Созина 2011).

построении своего учения, и это позволяет говорить о его оригинальности и несводимости к популярным перепевам идей Блаватской, хотя и они не остались без внимания писателя. В книге «На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом» — исповедальном произведении Жакова, где через рассказ о путешествии в страну предков он отразил путь поисков себя, своих истоков, своей прародины⁴, — его герой Пам Бур-Морт обретает истину именно в Индии, куда он приходит с «холодного Севера». И, кстати, здесь вновь возникает образ большого дерева, под которым живет мудрец, помогающий Бур-Морту понять устройство мироздания: «У подошвы горы протекала священная река, а на берегу ее росли широколиственные деревья. Светло было в воздухе и жарко в долинах» (Жаков 1905б, с. 138)⁵.

Книга Жакова представляет собой сложно организованное целое: кроме автобиографического героя, в ней есть еще два рассказчика, чьи записи находит и изучает герой: «Тетрадь неизвестного поэта» и «Песни и думы Пама Бур-Морта». «Неизвестный поэт» — это юный герой-странник, так и не обретший желанного покоя души, подобный лирическому герою рассмотренных выше стихов «Песни Пама Бур-Морта», страдающая ипостась образа самого автора. Образ Пама Бур-Морта, долго искавшего Бога и самого себя, соответствует общему духу богоискательства, распространенного среди российской интеллигенции начала века. Это также одна из ипоста-

4 Книга Жакова неоднократно была предметом анализа, см. Лимерова 2005; Лимеров 2013.

5 В индуизме дерево баньян (как упоминалось выше, дерево-лес или роща) считается деревом Вишну, а под деревом Махабодхи, считается, отдыхал Будда. То, что Жаков опирался на мифологию мирового, в частности индийского, дерева, нельзя признать случайным: культ священных деревьев был распространен у многих народов в эпоху язычества. Священную березу коми срубил Стефан Пермский, осуществляя христианизацию Перми Вычегодской (края коми), священную ель остяков (народа ханты) рубил еще один христианский миссионер, Трифон Вятский. Свое мировое дерево было у венгров, также относящихся к финно-угорским этносам.

сей автогероя Жакова, но, в отличие от «неизвестного поэта», скорее это зрелое «я» автора. Как автор-рассказчик обретает связь с родиной, с предками и благодаря этому гармонию с миром и своей душой, так Пам Бур-Морт, найдя Бога и Истину под «широколиственными деревьями» Индии, одновременно возвращает себе память о своих прежних существованиях. В «Песнях и думах» Бур-Морта под названием «В разных видах я жил на земле» представлен сюжет долгих перевоплощений героя: от его бытия моллюском «у берегов теперешнего Индокитая», «прекрасной рыбой... в синих водах Пермского океана», ксифодоном «с тонкими ногами»⁶ — к человеческим воплощениям: он был сыном «знаменитого Парменида», потом был богатырем, живущим в тропической стране, кого люди называли Буддой. «Бесконечен же мой путь впереди, / Ибо я странник не одной земли, / А всей Вселенной...» (Жаков 1905б, с. 165), — так завершается рассказ Памы Бур-Морта о его прошлых и будущих жизнях. Примерно так мыслил свой путь и сам автор: образ странника — поистине постоянный у Жакова, причем странствия его обычно не заканчиваются на Земле.

Как известно, сюжет странничества, связанный с метемпсихозом и обретением личностью своей праматери, был крайне популярен в литературе первых десятилетий XX в.: кроме упомянутых выше поэтов «Зеленого сборника», можно назвать Н.С. Гумилева, А.А. Блока, А.А. Кондратьева, И.А. Бунина, Г. Газданова, и перечень будет далеко не полным. Произведения Жакова в соответствующем образном ряду выделяет космический характер странствий его героя по телам и прошлым жизням, и, пожалуй, в этом отношении ближе всего к нему стоит Гумилев: «Среди бесчисленных светил / Я вольно выбрал мир наш строгий / И в этом мире полюбил / Одни веселые дороги» (Гумилев 1992, 388). «Подлинное “я” человека, —

6 Ксифодон — ископаемое парнокопытное. Жаков мог узнать о нем из классической монографии В.О. Ковалевского «Об анхитерии и о палеонтологической истории лошадей» (1873), автор которой, как и Жаков, был сторонником эволюционистского подхода в науках о жизни.

пишет о Гумилеве И. Делич, — подобно древу Игдразиль из исландской мифологии <...> оно стремится ввысь к божествам Сверхмира, и блаженство от возвращения в исконный дом воспринимается как награда за развитие и постижение запредельного» (История русской литературы 1987, с. 497). Отметим образовавшийся здесь символический узел: архетип мирового древа (будь это дерево баньян или бодхи, Игдрасиль или священные деревья северных народов России) связан с высшим познанием и неизбежным странствием по различным мирам, по душам, как сказал бы Гумилев, и без этого странствия не обрести сверхзнания, не вспомнить себя. Но если путь человека, согласно Гумилеву, трагичен, как трагично, нередко смертоносно вхождение его в свои иные «я», то в произведениях Жакова переход героев в другие миры, на иные планеты окрашен в идиллические тона: «Конец будет земле, и грехам ее, и начнется новая жизнь на солнце, которое будет планетой, вращающейся около звезды Веги, и там Мамант обнимет вновь друзей своих в лучах нового солнца. Я же в ожидании всего великого живу, обновляя свою душу созерцанием картин неба и земли», — таков финал рассказа «Жизнь Фалалея» (Жаков 1913, с. 28). Для космизма Жакова характерны привычность и общность, его Вселенная наделена сказочно-утопическими и вместе с тем приватно-гармоническими чертами, а жаковский «Теон» находит дом повсюду, ибо он, напоминая, «странник не одной Земли, а всей Вселенной» (Жаков 1905б, с. 165).

Идея перевоплощений, важная для любой восточной религии или философии, нередко использовалась Жаковым как демонстрация эволюционистской модели развития Вселенной и жизни на Земле, тем более что следования идее кармы его творчество не обнаруживает. В недавно опубликованной из архива рукописи Жакова «Древняя философия в сказках» сквозной героиней перевоплощается из Фалеса в Анаксимандра, Пифагора, Сократа и мн. др. философов древности и, выступая в излюбленной писателем роли «сказочника», рассказчика, свидетельствует: «...одно и то же повторялось сотни и ты-

сачи раз. Душа не изменялась моя от перевоплощений. Солнце все так же сияло, как всегда, и земля простиралась вширь и вдаль» (Жаков 2012, с. 147). Очевидно, что идея перевоплощений выступает здесь в функции художественного приема, способа организации повествования об истории философии, способного заинтересовать слушателей или читателей.

Картина развития древних форм жизни на Земле, развернутая в стихах Пама Бур-Морта, неоднократно повторяется, хотя и с неизбежными вариациями, в других произведениях Жакова. Так, по наработанной модели Жаков творит «космогонический миф севера» в сказке «Ен и Омоль» (опубл. в 1910 г. в «Вестнике знания»), перекликающейся со стихотворением (поэмой) А.М. Ремизова «Омель и Ен» (опубл. в 1905 г. в альманахе «Северные цветы Ассирийские»). Ремизов в 1903 г. был в ссылке в Усть-Сысольске, где у него и возник цикл под условным названием «Зырянский мир», позднее получивший название «Полунощное солнце». По поводу своей сказки о зырянских богах он прямо указывал на ее источник: «Книги и рассказы просвещенных зырян: книги К.Ф. Жакова и рассказы В.П. Налимова дали мне ту шапку-невидимку, в которой я сам на свой страх пошел по лесам и полям странной зырянской земли, как странна медноликая белая зырянская ночь» (Ремизов 2000, с. 600). Возможно, поэмы Ремизова, навеянные, подчеркиваем, рассказами Налимова и Жакова, вызвали у самого Жакова желание написать свой вариант сказки-мифа о зырянских богах, более пространный и включающий в себя его собственные представления о рождении и закономерной гибели мира.

Ен и Омоль — боги-творцы в коми-мифологии, воплощают противоположные начала добра и зла; дуализм их восходит к образам Ахурамазда и Ангро-Майнью иранской мифологии. Как писал опять-таки Ремизов, «зырянскому дуалистическому мифу о мироздании находятся параллели в мифологии соседних народностей: у черемисов творят Юма и Керемет, у мордвы Чампас и Шайтан, у вотяков Инмар и шайтан; та же двой-

ственность сказывается у вогулов, у сибирских маньзов (древних югров), в самоедских, тюркских и монгольских сказаниях, восходивших к финско-угорским и урало-алтайским древним поверьям, к которым близко подходит распространенный среди славян богомильско-христианский миф о совокупном творчестве Бога и Дьявола (Сатаниила), возникший из учения манихеев и павликиан и напоминающий древнеиранские представления о совместном творчестве Ормузда и Аримана» (Ремизов 2000, с. 600). Сама эта мифология и воплощение ее в литературе Серебряного века заслуживают отдельного разговора, но упомянем, что жаковский Ен (главный бог-созидатель) схож с героем-странником и искателем Памом Бур-Мортом, а вместе с тем типологически он может быть сопоставлен с «Всемогущим Богом» Гумилева, отголоском гностических образов, также популярных в начале века: «Садовод Всемогущего Бога. <...> Сотворил отражение рая. <...> И ушел на далекие звезды — / Может быть, их раскрашивать тоже» (Гумилев 1992, с. 291–292)⁷. В сказке Жакова под названием «Беженада-Вирси-Урго» высший Бог, дав наказ другим богам и назначив человеку возделывать «сад земной», «ушел и скрылся опять за пологом небесным, ушел за звездный песок. И глядел оттуда Он, как правда Его исполнялась на земле...» (Жаков 1913, с. 207). Ср. у Гумилева: «Люди молятся. Тихо в Судане, / И над ним, над огромным ребенком, / Верю, верю, склоняется Бог» (Гумилев 1992, с. 293). Речь не идет о том, что Жаков или Гумилев заимствовали что-то друг у друга, — указанные переключки свидетельствуют, что Жаков находился в эпицентре творческих идей своего времени, отсюда общий круг вечных образов и мотивов, к которым обращался он и художники-современники.

7 Возможная мифологическая параллель к странствующему Богу-созидателю Гумилева, а также и Жакова — образ Брахмы в ведических текстах. Как пишет комментатор одного из текстов «Бхагавата-пураны», «итак, Господь приготовился оставить эту вселенную и отправиться в другую, подобно солнцу, которое, заходя на одной планете, одновременно восходит на другой, не меняя при этом своего положения» (Шримад Бхагаватам, с. 142).

Креационистский миф о творении космоса из холодного Хаоса в жаковской сказке «Ен и Омоль» соединяется с картиной эволюционного развития жизни на земле, знакомой нам по «Песням и думам Пама Бур-Морта»⁸. Смена человеческих рас, коротко описанная у Жакова, могла иметь своим источником популярную антропологию Блаватской, где одной из первых была раса людей-гигантов, титанов; у Жакова это тоже гиганты, она-ры, погибшие вместе с изменениями климата Земли. Эволюция человека завершается рождением Совершенного Человека, уходит он — и «дух творчества» покидает землю, затем она умирает, «и вся Вселенная обратилась в царство Темноты» (Жаков 1913, с. 195). Но творение бога продолжается далее: «И умолкли голоса в пространстве. То было затишье в пустоте перед великим творчеством» (Жаков 1913, с. 196).

В контексте целостного творчества Жакова разворачивается универсальный поэтический миф, имеющий эсхатологический характер и вписывающий развитие Земли в космическую систему. По историософской традиции, миф этот трехчастен. Первая его стадия — это Золотой век, оставшийся позади и реконструированный писателем в мифологии своего народа, в обращении к патриархальной жизни человека на лоне лесов. Это языческий, дохристианский мир, когда человек жил в родстве с природой, люди и природа находились в гармонии, в естественном равновесии, и «старые боги», боги природы, охраняли и корректировали людей. Распад мирового целого составляет вторую, собственно историческую стадию основного мифа Жакова, он прописал ее в сказках-мифах, среди которых одна из наиболее выразительных — «Бегство старых богов», а само

8 В поэме Ремизова изображено одноразовое творение Земли Еном, которое портит своим вмешательством Омель, причем образ последнего напоминает образы декадентов рубежа веков. Не исключено, что «темный» психологизм Ремизова повлиял на обрисовку богов у Жакова, однако в его сказке картина творения более развернута и включает линию последующей эволюции Вселенной, полностью отсутствующую у Ремизова.

историческое существование человечества — в реалистических рассказах о жизни современной ему северной деревни с нарушенным патриархальным бытом. Третья и заключительная стадия мировой мистерии по Жакову — это своего рода постисторические формы существования земли и человечества, описанные им в космологическом ключе. Земля постепенно стареет, остывает и превращается в потухшую звезду, каких много в космосе, закономерно на ней гаснет и жизнь. Однако, несмотря на умирание жизни, растворение в пространстве тела, душа или дух остается жить вечно, лишь меняя свою «оболочку». Как природа живет в ритме вечных возвращений, чередований «умирания и воскресения», так в них же живет душа.

Таким образом, мифологическая сюжетика рождения и гибели мира, разработанная Жаковым, синкретична и обнаруживает возможную ориентацию сразу на несколько источников: это и мифология «Авесты», проглядывающая в космогонической сказке «Ен и Омоль», но это и учение индуизма, согласно которому «день Брахмы» чередуется с «ночью», миры разрушаются и создаются вновь. Однако нельзя забывать о том, что Жаков был еще и ученым, а теории смерти Вселенной и гибели Земли от недостатка солнечного тепла и света были достаточно распространены в его время. В сказке Жакова «Самоед Неве-Хеге» изображаются последние дни замерзающей Земли, когда «погибли сильные народы с их высокой культурой» и их сменили «полярные племена» (Жаков 1907, с. 102), последний представитель которых становится в новелле Жакова и последним жителем Земли. Лед охватывает умирающую землю, она закономерно превращается в пустыню в конце времен. Вряд ли этот сюжет Жакова связан непосредственно с моделью повсеместной зимы в «Авесте» — о его расхожей популярности свидетельствует хотя бы пьеса о Мировой душе, которую ставит на сцене дачного театра Треплев, герой пьесы А.П. Чехова «Чайка». Метафора льда, сковывающего живое, наряду с пустыней сердца, появилась у Жакова еще в «Песнях Пама Бур-Морта» 1905 г., где отпа-

дение от целого вызывает немоту героя, а с ней возникают «мороз сомнений» и «жар палящий фанатизма, / Иссушающий разум и сердце» (Жаков 1905а, с. 56). Мотивы льда, мороза и пустыни — сквозные для художественной философии писателя. В замерший, окаменевший город попадает также герой Мили-Кили (новелла «Ей Морт Мили-Кили» из сборника «Из жизни и фантазии»).

Картины гибели мира, рисуемые Жаковым в «фантазийных» рассказах, величественны и аллегоричны, сродни творениям символистов, и неслучайно в них соседствуют персонажи и элементы самых разных мифологических систем древности: коми баба-яга Йома и «изнеженный бог светлой Эллады» Пан, упоминаются «гимны Парабраме», а рядом — золова арфа, на которой играет Мили-Кили. Эклектизм Жакова имеет вполне осознанный, даже целенаправленный характер. В новелле «Звуки природы» он устраивает своеобразный смотр древних богов, «прежних властителей земли»: «Вон Индра, Шива и Брахма, и сам Ману — родоначальник смертных и бессмертных <...> за ними боги Эллады <...> гордого Рима, и боги всех прочих народов...» (Жаков 1907, с. 98).

Объединение Жаковым разных идей и направлений в «копилке» своего творчества отвечало не только синкретическим поискам эпохи, но и его личной задаче — построению универсальной системы знания, философии и веры, которой он считал свое учение о лимитизме. В позднейшей книге Жакова, изданной уже после его смерти и включающей лекции профессора и писателя, в т. ч. в записи его учеников, лимитизм предстает как «обобщенная философия всех веков, кристаллизованный опыт человечества», обобщение системы наук, системы метафизик, философии индусов, системы религий» (Жаков 1929, с. 81). «Аристотель — эллинский лимитизм и завершение эллинской мысли. Религия Египта о тайном боге Аммоне-Ра, о суде Озириса, о всеобщем воскресении — есть египетский лимитизм. <...> Наш лимитизм — европейский лимитизм. <...> лимитизм вечен. Он перевоплощается во

всех культурах» (Жаков 1929, с. 119). Жакова можно отнести к числу последних утопистов и универсалов с энциклопедическим багажом знаний, рожденных великой эпохой, неслучайно его лекции привлекали слушателей в голодные послереволюционные годы, неслучайно и создание в Латвии его учениками и последователями сразу двух обществ — Общества друзей лимитизма и Всемирной академии лимитизма.

В финале книги «Принцип эволюции в гносеологии, метафизике и морали», относящейся к раннему периоду творчества автора, философские рассуждения сменяются настроением пантеистического родства с природой, с миром, которое определяет пафос художественных произведений Жакова 1900-х гг. и очень близко подводит его к символизму. Возможно, не без влияния знаменитого сонета Ш. Бодлера «Соответствия», популярного в среде русских символистов, он пишет: «Природа — проявление “бессознательного, но премудрого” Духа. <...> Она зеркало могущества источника жизни. <...> Она — сад, данный нам для упражнения наших сил; Космос, в законах которого мы ищем следы Вечного Логоса. В небесах мы читаем историю своего солнца и своей земли, чувствуем величие природы и конечность своей жизни и жизни миров; в слоях земли читаем свое происхождение, имеющее связь с существованием наших братьев — животных и растений...» (Жаков 1906, с. 86). А потому «землю целуй и неустанно, ненасытимо ее люби», заключает автор цитатой из Ф.М. Достоевского, называя Зосиму «русским Заратустрой». Этот пример очень показателен. Индивидуальный поэтический миф выстраивается Жаковым на основе использования и творческого пересоздания универсальных мотивов и образов мировой культуры, не исключая культуры русской, — во многом они и становятся элементами художественного языка коми национальной литературной традиции, у истоков которой стоит К. Жаков.

ЛИТЕРАТУРА

- Аркадьев 1991 — Аркадьев М.А. Конфликт ноосферы и жизни (Эскизное введение в фундаментальную структурно-историческую антропологию) // Ноосфера и художественное творчество / Под ред. Н.В. Злыдневой, Вяч.Вс. Иванова, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян. М., 1991. С. 74–87.
- Блок 1905 — Блок А. Зеленый сборник. Стихи и проза. СПб.: Щелканово, 1905 // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 215–216.
- Шримад Бхагаватам — Шримад Бхагаватам. Третья песнь — часть первая с оригинальными санскритскими текстами, русской транслитерацией, пословным переводом, литературным переводом и комментариями Его Божественной Милости А.Ч. Бхактиведанты Свами Прабхупады. Бхактиведанта Бук Траст, 1992.
- Гумилев 1992 — Гумилев Н.С. Стихи. Проза. Иркутск, 1992.
- Жаков 1905а — Жаков К. Песни Пама-Бур-Морта // Зеленый сборник стихов и прозы. СПб., 1905. С. 53–56.
- Жаков 1905б — Жаков К.Ф. На Север, в поисках за Памом Бур-Мортом. СПб., 1905.
- Жаков 1906 — Жаков К.Ф. Принцип эволюции в гносеологии, метафизике и морали. СПб., 1906.
- Жаков 1907 — Жаков К.Ф. Из жизни и фантазии. СПб., 1907.
- Жаков 1929 — Жаков К.Ф. Лимитизм. Единство наук, философии и религий. Рига, 1929.
- Жаков 2012 — Жаков К.Ф. Утверждение истины: (Рукописи послереволюционных лет из фондов Национальной библиотеки Республики Коми). Сыктывкар, 2012.
- Зеленый сборник — Зеленый сборник стихов и прозы. СПб., 1905.
- История русской литературы 1987 — История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страда и Ефима Эткинда. М., 1987.
- Кареев 1908 — Кареев Н. Учебная книга древней истории. С историческими картами. СПб., 1908.
- Лимеров 2013 — Лимеров П.Ф. Репрезентация религиозно-философских взглядов К.Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» // Литература Урала: история и современность: Сб. ст. В 2 т. Екатеринбург, 2013. Т. 2. С. 251–260.
- Лимеров, Созина 2014 — Лимеров П.Ф., Созина Е.К. Художественный мир К.Ф. Жакова // Пермские литературы в контексте финно-угорской культуры и русской словесности: коллективная монография / Науч. ред. Т.А. Снигирева, Е.К. Созина. Екатеринбург; Ижевск; Сыктывкар, 2014. С. 349–398.

- Лимерова 2005 — Лимерова В.А. Традиции средневековых жанров в творчестве К.Ф. Жакова. Сыктывкар, 2005. (Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН; вып. 473).
- Ремизов 2000 — Ремизов А.М. Собр. соч. М., 2000. Т. 3.
- Созина 2011 — Созина Е.К. О творческой мифологии Каллистрата Жакова в культурном контексте рубежа XIX–XX вв. // Уральский исторический вестник. 2011. № 4 (33). С. 13–18.

«Вечные» образы в творческой
интерпретации «зырянского Фауста»
Каллистрата Жакова

В статье рассматривается творчество оригинального коми поэта, писателя, философа и ученого Серебряного века Каллистрата Жакова. В ранних стихах Жакова выявляются связи с символикой индуистской философии и религии. Отмечается место Жакова в «языческом ренессансе» России начала XX в., в частности, его взаимодействие с А.М. Ремизовым. Выявляются постоянные мотивы его творчества (мотив прапамяти и перевоплощения), связанные с его философией лимитизма, а также отмечаются переклички с русскими поэтами начала века.

Ключевые слова: коми писатель, поэтическая космология, философия лимитизма, теория символа, мотив прапамяти.

The «Timeless» Images in the Creative
Interpretation of «Zyryansky Faust»
Kallistrat Zhakov

The article presents the creative works by Kallistrat Zhakov — a Komi poet, writer, philosopher, and scholar of the Silver Age. The connections of Zhakov's earliest poems with the symbols of Hindu philosophy and religion are identified. The article marks the place of Zhakov and, in particular, his interaction with A. Remizov in the Russian «pagan renaissance» in the beginning of the 20th century. The researcher reveals the fixed motives of Zhakov's works (prenatal memory and reincarnation) and their connection to his philosophy of limitizm, and describes his connections with Russian poets of the beginning of century.

Keywords: Komi writer, poetic cosmology, philosophy of limitizm, symbol's theory, motive of prenatal memory.



О.А. Богданова (Москва)

МОТИВ «ОТРИЦАНИЯ ЗЕМЛИ»
В КРИТИКЕ И ПРОЗЕ
РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН





«Земля» — одна из фундаментальных констант русской культуры, семантическое наполнение которой многогранно и неоднозначно: «“боль” за свою землю; “естественное богатство”; сама земля; родной человек; природа, увенчанная родным словом» (Степанов 2004, с. 170). Перечисленные «компоненты» также, в свою очередь, поддаются дифференциации: «сама земля», например, — это и место проживания людей; и страна, вмещающая представителей одного этноса; и дающая пропитание почва; и неизбежная могила; и опасная стихия (вулканы, землетрясения); и т. д. Восприятие «земли» в русской культуре динамично: в разные исторические эпохи актуализировались то одни, то другие ее значения. Если в древнерусском язычестве было распространено «богопочитание матери-земли сырой» (Максимов 2013, с. 750), то христианское сознание русского Средневековья не забывало о том, что «земля проклята вследствие греха, она место испытания, где человек страдает» (Словарь библейского богословия 1990) и умирает в наказание за первородный грех¹. Кроме того, нередко «люди пользуются землей для того, чтобы отвратиться от Бога, чтобы “закопать в ней свой талант” (Мф. 25: 18)» (Словарь библейского богословия 1990). Поэтому собственно христианский подход, наряду с любовью к земле как творению Божьему, допускает и ее «отрицание»: «Иначе человек так бы и заключился в землю, как клоп. Отрицание земли нужно, чтоб быть бесконечным. Христос,

1 Ср.: «Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: не ешь от него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терния и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травой; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3: 17–19).



высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение Его оказалось невозможным» (Достоевский 1972–1990, т. 24, с. 112).

Неудивительно, что по отношению к «земле» на всем протяжении русской истории переплетались тенденции «утверждения» (материально-языческие) и «отрицания» (спиритуалистически-христианские). Скажем, бытование мотива «утверждения земли» на рубеже XIX–XX вв. очевидно связано с неоязыческими влияниями: во-первых, предпринятой в ряде произведений Серебряного века реконструкцией славянского языческого мифа (см. поэзию и прозу С.М. Городецкого, С.А. Есенина, А.М. Ремизова, музыку И.Ф. Стравинского, живопись Н.К. Рериха и др.); во-вторых, рецепцией популярнейшего в эти десятилетия Ф. Ницше с его настойчивым призывом: «Оставайтесь верны земле...» (Ницше 1996, с. 8). В небезызвестном в символистской среде рубежа XIX–XX вв. исследовании С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» как раз «оттенялась та борьба между миром язычества и христианства, которая и доднесь не закончилась еще на Святой Руси», когда стоило «снять с языческих обрядов наложенные тонким слоем христианские краски, чтобы обнаружились черты древних языческих верований» (Максимов 2013, с. 560, 755). Как бы в подтверждение этому в опубликованном в 1913 г. исследовании проф. С.И. Смирнова о древнем русском обряде «исповеди земле» выделялись два элемента: христианский (восходящий к церковному институту тайной исповеди перед святынями) и языческий (подразумевающий олицетворение и обоготворение «кормилицы-земли»). Причем, по мнению Смирнова, в древнерусском язычестве «земля» отождествлялась с греческой Деметрой с присущим ей «кругом рождений», когда души предков возвращаются из земли к новым земным рождениям, что делало чрезвычайно важным вопрос о погребении в родной земле (Смирнов 2004, с. 433–444).

Мотив же «отрицания земли» в европейской культуре восходит к новозаветной книге «Откровение святого Иоанна Богослова», Апокалипсису, и подразумевает

уничтожение «ветхой», поврежденной грехом «земли» в огненных казнях. В совершенном Царстве Божием, святом небесном Иерусалиме, евангелист «увидел... новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» (Откр. 21: 1). Мысль о временном существовании земли, на которой живут люди, можно найти и в других книгах Нового Завета: «Небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут» (Мф. 24: 35; Мк. 13: 31; Лк. 21: 33).

В то же время «Откровение» содержит строки о тысячелетнем царстве праведников во главе со Христом на пока еще прежней земле, как будто внутри человеческой истории, *перед* окончательной битвой сил добра и зла, *до* «смерти второй». Упомянутый в «Откровении» «стан святых и город возлюбленный» (Откр. 20: 8), тщетно осаждаемый силами зла, послужил основанием для учения хилиазма, или миллениаризма, суть которого — в представлении о возможности мирного, постепенного, плавного, некатастрофического перехода человечества из земной истории в Царство Божие. Таким образом, хилиазм как бы отменяет неизбежную гибель наличной «земли» в апокалипсическом огне и дает надежду на ее преображение в процессе синергии — соработничества Бога и человечества в деле спасения последнего от греха и смерти. Неудивительно, что последующие истолкования Апокалипсиса породили два вида апокалиптики, условно говоря, миллениаристскую и катастрофическую.

Но и внутри себя хилиазм, по словам С.Н. Булгакова, «представляет... некоторый иероглиф, священный символ, допускающий различное, почти даже противоположное толкование» (Булгаков 1993, с. 418): от чувственной утопии земного блаженства до спиритуалистического упования на вневременное торжество Церкви. Обе эти тенденции, по мысли С.Н. Булгакова, сочетались в учении итальянского богослова XII в. Иоахима Флорского (Булгаков 1993, с. 420), оказавшего влияние на Ф.М. Достоевского, а впоследствии и на ряд культурных деятелей Серебряного века. Вслед за средневековым хи-

лиастом Достоевский-художник допускал возможность разрешения противоречий не в «веке будущем», а на этой земле (Котельников 2011, с. 58). Самое яркое свидетельство тому — Алеша Карамазов, в ночь после смерти старца Зосимы реально-эмпирически вошедший в состояние преображения — светлое, мирное видение Каны Галилейской, символизирующей благодатное изменение «земли» в конце времен. Апокалиптика Достоевского в целом имеет не катастрофический, но миллениаристский характер: «Мы несем 1-й рай 1000 лет» (Достоевский 1972–1990, т. 11, с. 168). «Тема миллениума неразрывно сплетается для Достоевского с темой России» (Гачева 2005, с. 319).

Еще Вл. С. Соловьев, защищая в 1883 г. Достоевского от нападок К.Н. Леонтьева, отметил апокалипсическое содержание «нового слова» писателя: «...та всемирная гармония, о которой пророчествовал Достоевский, означает вовсе не утилитарное благоденствие людей на теперешней земле, а именно начало той новой земли, в которой правда живет». Однако, по Соловьеву, «наступление этой всемирной гармонии или торжествующей Церкви произойдет вовсе не путем мирного прогресса, а в муках и болезнях нового рождения, как это описывается в Апокалипсисе. <...> И только потом, за этими болезнями и муками, торжество, и слава, и радость» (Соловьев 1988, с. 322). В этом суждении апокалиптике Достоевского-художника явно придан в целом несвойственный ей катастрофический характер. Эта тенденция — и в последующих высказываниях Соловьева на тему конца земной истории: «Краткой повести об Антихристе» (в составе философского диалога-эссе «Три разговора...», 1900), письме в редакцию «Вестника Европы» «По поводу последних событий» (1900).

Символисты 1900–1910-х гг. «видели в непривычном искусстве Достоевского своеобразную неомифологию (курсив М.В. Яковлева. — О.Б.), а самого писателя воспринимали как творца нового мифа» (Яковлев 2012, с. 46), прежде всего о «земле». Так, миф о плененной злым духом и ждущей своего избавителя, «суженого жениха своего»,

«земле» В.И. Иванов считал не только основой романа «Бесы», но, по сути дела, стержневым хребтом всего художественного творчества Достоевского (Иванов 1994а, с. 308–310). Литература символизма, восприняв апокалипсический пафос автора «Бесов», придала ему, вслед за Соловьевым, иной, катастрофический характер.

Важнейшим источником мотива «отрицания земли» в русском символизме стала также древняя гностическая традиция, через философию Соловьева оказавшая существенное влияние на мировоззрение и творчество Д.С. Мережковского, Ф. Сологуба, Иванова, А. Белого, А.А. Блока, М.А. Волошина и др. (Магомедова 1997, с. 70–84; Рычков 2013, с. 223–231). Гностический миф о падении Мировой Души; дуалистическое противопоставление благого Бога, не принимавшего участия в творении, и злого демиурга-дьявола, властвующего над землей и живущими на ней людьми; изначальная «проклятость» и обреченность на уничтожение наличного мира; невозможность соборного «спасения» и поиск «персоналистических», нетрадиционных, нецерковных его путей — все это резонировало с катастрофическим восприятием Апокалипсиса в произведениях большинства русских символистов.

Выражая эту тенденцию, Н.А. Бердяев в полемике о славянофильстве, развернувшейся в 1915 г. на страницах газеты «Биржевые ведомости», писал: «Можно ли апокалиптическое призвание России, связанное с конечным периодом мировой истории, более обосновывать на ее историческом бытовом укладе, церковном, национальном и общественно-государственном? Не предполагает ли всякая апокалиптичность и конечность *катастрофический отрыв*? Не в России ли страннической, скитальческой... заключены потенции великого мирового призвания?» (Славянофильство 2006, с. 760)². А в концептуальной для Серебряного века книге «Смысл творчества» (1916) он дал ответы на поставленные ранее вопросы:

2 Здесь и далее в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, курсив мой. — О. Б.

«Теург совершает жертвенное заклятие этой жизни во имя жизни иной»; «катастрофическое чувство жизни... не допускает приспособления к длительным перспективам мироустройства»; «свобода от “мира” (а “мир сей” есть плен у зла, выпадение из божественной жизни, “мир” должен быть побежден». — О. Б.) есть соединение с подлинным миром — космосом (который есть «истинно сущее, подлинное бытие». — О. Б.)» (Бердяев 1989, с. 458, 454, 254, 257, 259). Важно отметить, что бердяевский «космос» — *будущий* продукт «богочеловеческого творчества» и эмпирически не существует.

В самом деле, апокалипсическое сознание Серебряного века и характерный для большинства деятелей этой эпохи пересмотр «исторического христианства» (т. е. обращение к субъективному религиозно-философскому творчеству, не санкционированному Православной церковью) в корне меняют отношение к «земле» и народу: «ветхая» земля должна сгореть в очистительном огне религиозной революции, народ больше не является бессознательным носителем высшей религиозной истины. Поэтому в русской литературе Серебряного века можно увидеть критику и даже отрицание «предания», поиск иных оснований для общенациональной идентичности. «Беспочвенность» в таком понимании совсем не означает вненационального характера литературы символизма. Вспомним известные слова Мережковского: «“Беспочвенность” — черта подлинно русская, но, разумеется, тут еще не вся Россия. Это только одна из противоположных крайностей, которые так удивительно совмещаются в России» (Мережковский 2004, с. 21). Можно сказать, что критики-символисты в своем обращении к народу переориентировались, по сравнению с классикой, с «оседло-земного», «святого» на другой — страннический, «нигилистический», «апокалиптический» (по выражению Бердяева) — полюс русского национального характера.

Как и в XIX в., русское культурное сознание рубежа XIX-XX вв. напряженно переживало разрыв между народом — хранителем «земли» и национально-религиозно-

го «предания» — и европеизированным «образованным сословием». Эта коллизия — в основе статей Блока 1908 г. «Стихия и культура» и «Народ и интеллигенция», где говорится о «недоступной черте» и даже «враждебности» между народом и интеллигенцией. Поэт прямо противопоставляет их по признаку отношения к «земле». Так, «всякий деятель культуры, — по его словам, — демон, проклинающий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее». Люди же из народа отождествляются с «землей». Характерно, что народная вера, православие, для Блока является частью «земли»: «храмы, рассеянные по лицу ее», «монастыри, где стоит статуя Николая Чудотворца...» (Блок 2010, с. 73, 74, 90, 94). Таким образом, поэт связывает здесь «историческое христианство» не с культурой, а с враждебной культуре «землею». Культура, по Блоку, — начало демоническое, но и «земля» — совсем не святое, а «страшное», грозящее катастрофической огненной гибелью всему окружающему.

Поэт приводит отрывки двух писем людей из народа, «людей земли», «стихийных людей»: «одно — письмо крестьянина, рисующее настроение одной из северных губерний³; другое — письмо сектанта, адресованное Д.С. Мережковскому» (Блок 2010, с. 94). В них, с одной стороны, утверждается традиционный идеал Святой Руси как хилястического «Тысячелетнего Царствия <...> на земле», но в то же время говорится и другое: русская «земля» — «зачерепевший слой лавы над жерлом вулкана» (Блок 2010, с. 95). По мысли Блока, на самом деле то, что считалось православной Святой Русью, — только кажимость, временное затишье над реальностью «громящей и огнедышащей горы, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» (Блок 2010, с. 96). Поэт рисует однозначную апокалипсическую картину: «земля» несет гибель; чтобы спастись, «культура», а значит интеллигенция, должна ее покинуть. Отрицание «земли» достигает здесь у Блока крайней степени.

3 Поэта Н.А. Клюева, проживавшего в Олонецкой губернии.

Иванов в полемике с Блоком отметил неполноту православной догматики, которая проявилась, по его мнению, в непонимании «христианского откровения о Земле». В докладе «Евангельский смысл слова “земля”» (1909) Иванов объяснял «заблуждение» своих современников тем, что они смешивали понятия «Мира» (т. е. посюстороннего бытия «земли», данного, наличного состояния природы и человека) и «Земли» («жены, ищущей истинного мужа», Христа, в соединении с Которым земля станет «раем») (Иванов 1994б, с. 146–151). «Мир» следует отрицать, «Землю» — как плененную Душу Мира — спасти, утверждать. Ивановская концепция «Жены-Земли», по наблюдению Г.В. Обатнина (Обатнин 2000, с. 127), еще до написания статьи «Стихия и культура» нашла отклик в поэзии Блока, отразившись, в частности, в цикле «На поле Куликовом» (1908): «О, Русь моя! Жена моя!..».

Стоит оговориться, что признак «почвенности» не является здесь оценочным. Наличие или отсутствие «почвенности» определяется отношением к русской «земле» и народу, в первую очередь — крестьянству. «Почвенная» укорененность классики — это, с одной стороны, модификация «культы рода и земли», «основоположного в русском язычестве» (Комарович 1960, с. 90, 97) и присущего патриархальному русскому сознанию (в том числе дворянско-землевладельческому) на протяжении веков; с другой — представление о народе как носителе (пусть и бессознательном) истинных религиозно-нравственных ценностей, подкрепленное учением Ж.-Ж. Руссо о «естественном человеке» (добром, разумном и прекрасном), который ассоциировался в русской дворянско-интеллигентской культуре XIX в. с крестьянином, далеким от «уродующего» влияния цивилизации. Таким образом, классическая литература XIX в. «почвенна» постольку, поскольку вырастает из русского национально-религиозного «предания» с такими его полухристианско-полужыческими мотивами, как «Мать-земля», географическое представление об аде и рае и др. (Успенский 1994, с. 254–297; Федотов 1990, с. 27–38; Федотов 1982, с. 219–240; Бердяев 1990, с. 33, 67, 75–79).

Замечено, что в символистском словаре Блока на различных семантических уровнях концепта «земля» преобладают отрицательные значения; кроме того, отмечено взаимопроникновение понятий «земля» и «народ»: «Народ и народная душа в сознании поэта — не только порождение земли, но и сама земля. Регулярно для блоковской публицистики сопоставление народного гнева с тектоническими колебаниями как проявлениями судьбы-возмездия...» (Февралева 2007, с. 7, 8, 17; курсив О. В. Февралевой).

Мотив неизбежности уничтожения в апокалипсическом огне «ветхой», «злой», «темной» «земли»⁴, враждебной «человеку культуры» (т. е. интеллигенту), и народа как разрушительной (или саморазрушительной) «стихии» в различных вариациях присутствует у ряда прозаиков-символистов Серебряного века. Посмотрим, каково семантическое наполнение концепта «земля» в романе «Сатана» (1912) Г.И. Чулкова, писателя, лично близкого Блоку. Здесь главным выразителем сатанинского начала является, что симптоматично для Серебряного века, представитель Православной церкви — иеромонах Софроний. «Что-то в нем было даже нечеловеческое», «подземное — глухое и тяжелое», — констатирует автор-рассказчик. Это «черный призрак, мрачный вий», чья сила — «от земли». Не человеком, а «огромной глыбой тяжелой земли» (Чулков 1998, с. 17, 45, 46, 47, 55) кажется Софроний художнику Хмелеву. Получается, что «земля» у Чулкова, как и в статье Блока, — начало темное, стихийное, разрушительное. Софрониевский монастырь близ города — не светлый полюс чулковского романа, как это было в русской классике (например, у Достоевского), а средоточие сил зла, что очевидно перекликается со словами о неотделимых от «земли» монастырях в «Стихии и культуре» Блока.

В романе Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (1905) одной из важнейших является сюжетная

4 Эпитеты «злая» и «темная» по отношению к земной жизни, земле наиболее часто встречаются в романе Ф. Сологуба «Творимая легенда».

линия интеллигента-богоискателя начала XVIII в. Тихона Запольского. Автор прослеживает прохождение героя сквозь опыт так называемой «красной» смерти⁵. Перед готовящимся коллективным сожжением в раскольничьем скиту Тихон соединяется любовными узами с девушкой из народа Софьей, которую умоляет уйти от вдохновителя самосожженцев старца Корнилия. Однако Софья с помощью чувственности убеждает Тихона отдаться «красной смерти», угащает его волю к жизни. Тихон молится земле, целует землю, чтобы обрести силу жить и действовать, однако каждый раз после «кощунственной», по авторской оценке, молитвы «сырой Земле-Матери» он встречает Софью как олицетворение этой «земли», как «наваждение бесовское». Уже накануне самосожжения Софья и «земля», укрывающая их чету высокими травами, вся природа — сливаются для Тихона воедино: «ему казалось, что лес и трава, и земля, и воздух, и небо — все горит огнем последнего пожара, которым должен истребиться мир, — огнем красной смерти. Но он уже не боялся и верил, что краше солнца Красная Смерть». Последний образ даже текстуально близок к апокалипсической картине огнедышащей «земли», созданной Блоком в статье «Стихия и культура». Другой пример из романа Мережковского: у хлыстовской богородицы Акулины Мокеевны перед преступным жертвоприношением младенца голос «глухой и таинственный, как будто говорила сама “Земля-Земля, Мати сырая”» (Мережковский 1990, с. 654, 672, 739).

В романной дилогии З.Н. Гиппиус «Чертова кукла» (1911) и «Роман-царевич» (1913) реально существующая русская «земля» такая же «злая». Истинного Бога для нее только *предстоит* найти. Это станет главной задачей «Романа-царевича». Однако, в отличие от Блока 1908 г. и подобно Мережковскому, Гиппиус верит в союз народа и интеллигенции в «религиозной общественно-

5 В отличие от Д.С. Мережковского, в русском фольклоре смерть в огне называется огненной смертью, а красной — смерть от удущения.

сти», принципы которой сформулированы в статье Мережковского «Революция и религия» (1907). Утверждая «общность религиозного поиска декадентов и народа», автор статьи говорит о необходимости для тех и другого «нового откровения, не продолжения Второго, а начала Третьего завета, не возвращения к Христу Пришедшему, а устремления к Христу Грядущему» (Мережковский 2004, с. 210). Новая религия и новое социальное устройство взаимообусловлены. Интеллигенты-революционеры в «Романе-царевиче» как раз и заняты выполнением названной задачи: «дело» Флорентия и Литты — это *правильное*, по их мнению, устройство народной веры ради достижения всеобщего блага, когда останется «один Хозяин, настоящий» (Гиппиус 1996, с. 499), т. е. апокалипсический «Христос Грядущий». Живя в народной среде (на хуторе Пчелином, в имении Романа Сменцева) и воспитывая крестьян в духе «нового религиозного сознания» и «религиозной общности», Флорентий считает их «бедными и глупыми»: «Не знают, как жить, не знают, что делать. Думают, что не верят, а если и верят, так неправильно, и вера им жить мешает» (Гиппиус 1996, с. 334). Действительно, народ («земля») слепо отдается во власть «самодержавному» духу — мужики буквально молятся на Романа Ивановича, падают перед ним на колени. Убивая Сменцева, интеллигенты спасают «землю» от проклятия, на которое обрекло ее «историческое христианство».

Сологуб в романе «Творимая легенда» (1907–1913) создает образ «грубой и бедной» земной жизни, в принципе не подлежащей преображению. Над «злой» землей сияет «*неправедное* светило», «лютый», «опаляющий», «крошущий Змий», «свирепый Дракон», улыбающийся на небе «злою, безумно-ярою улыбкою». Если для русской классики наличный земной мир — Божий, хотя и «падающий», то для Сологуба этот же самый мир — создание злого демиурга-Змия, в нем господствуют черти. Благой Бог, может быть, есть, но Он не участвует в земной жизни. Находящийся под влиянием гностических доктрин, Сологуб не принимает Христа и Его спасительной

жертвы. Этот мир еще не спасен, не «побежден». «Знайте, что я никогда не буду с вами, не приму ваших утешительных теорий... Я не верю ни во что из того, о чем вы так красноречиво говорите, прельщая слабых... Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти. Над косным, безобразным миром восставить единую волю — подвиг, еще не свершенный» (Сологуб 1991, т. 1, с. 7, 25, 22, 39, 47, 43, 122, 197), — «решительно» объявляет «теург» Триродов князю Давидову (олицетворению Христа в романе).

Наличная действительность в «Творимой легенде» отрицается полностью: и жизнь городских обывателей, и большей части интеллигенции, и церкви (монастыря), и властной администрации. Вся «земная жизнь» — «смрадная», «темная» и губительная, разрушительная для интеллигента-мистика и поэта Триродова, «человека культуры», чью учебно-воспитательную колонию разгромила озверевшая толпа народа, подстрекаемого черносотенцами, главный «штаб» которых — в православном монастыре.

После магического путешествия на планету Ойле, где они за мгновение земной жизни прожили целый век, Триродов и Елисавета думают: «О, не надо, не надо этой жизни, этой земли! Уничтожить ее? Умереть? *Уйти с нее? <...> Преобразить?*» У них в душе была «усталость, — великое утомление раньше подвига, — и как же, с такою усталостью в душе, мечтать о чуде преображения!» (Сологуб 1991, т. 2, с. 28). Чуда в романе не происходит. Однако осуществляется предсказанный Блоком в «Стихии и культуре» уход: в конце «Творимой легенды» названные герои, подобно блоковскому интеллигенту, «на легком, кружевном аэроплане» (Блок 2010, с. 96) спасаются от разверзшейся в огненном землетрясении русской «земли», улетают с нее на хрустальном шаре в королевство Соединенных Островов.

Для А. Белого как автора романа «Серебряный голубь» (1909) *благая русская «земля»* — миф, который еще только *предстоит* сотворить. В России, по его мнению, «сходятся главные тенденции мирового процесса: вос-

точная и западная»; обе они «тупиковые» и нуждаются в «преодолении» силой исконно русских начал. Россия «должна вернуться к национальным корням», допетровским и домонгольским, считает Белый, в «Серебряном голубе» предпринимая «первую попытку художественной реализации этой концепции» (Долгополов 1981, с. 537–539). Как умозрительный идеал «русская земля» у Белого — «луг <...> зеленый», где можно «разгуляться, и расплясаться, и расплакаться песенью девичьей» (Белый 1995, с. 18). Целебеево — символ «земли-луга». Стилизованное под народное, слово целебеевского рассказчика — одно только и обозначает присутствие в романе этой утопической, идеальной, чуть ли не былинной Руси, к моменту беловской современности давным-давно эмпирически исчезнувшей под напором «восточной» стихии. Россия — «Луг Зеленый» — стала утопией будущего. В наличной действительности «еще кругом бунтует хаос» (Белый 1994, с. 416); наличная «земля», по сути дела, отрицается как «ужас, петля и яма» (Белый 1995, с. 188). Здесь явно просматривается соответствие с обрисованной выше оппозицией Иванова «Мир» — «Земля».

Авторский идеал «земли» в этом романе Белого — «утопия» в прямом смысле этого слова⁶, хотя и имеющая национально-исторические и фольклорные корни, но эмпирически не существующая в современности. И это главное, что разделяет авторские позиции Белого и русских классиков XIX в. Если интеллигенты Л.Н. Толстого и Достоевского могли возвратиться к «почве», то интеллигент Белого этой «почвы» в принципе обрести не может, так как ее нет как данности. «Почву» надо создавать, по-видимому, «соборным» «творчеством жизни», представления о котором Белый в этом романе не дает, хотя уже осознаёт необходимость «синтеза личности и народа», преодоления «узкого субъективизма» (Белый 1994, с. 382). Интеллигенту Дарьяльскому, в отличие от Пьера Безухова с его Платоном Каратаевым или Версилова с его

6 Место, которого нет (греч.).

«Соней», спастись нечем; он сам (интеллигенция), по Белому, должен стать спасителем России («земли», народа), но запутывается в «бесовских сетях» (которые, заметим, плетутся в *народной* среде, простолюдинами-сектантами) и погибает.

Итак, в ряде важных образцов символистской критики и прозы 1900–1910-х гг. русская «земля» совсем не «святая» «Богородица — великая мать сыра земля» (Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 116), *спасительная* для заблудившихся без Бога «людей культуры», как это было у классиков XIX в., но «ветхая», «злая», *губительная* для интеллигенции «стихия».

ЛИТЕРАТУРА

- Белый 1994 — Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Белый 1995 — Белый А. Собр. соч.: Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995.
- Бердяев 1989 — Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
- Бердяев 1990 — Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990.
- Блок 2010 — Блок А.А. Полн. собр. соч.: В 20 т. М.; СПб., 1997. Т. 8.
- Булгаков 1993 — Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 368–434.
- Гачева 2005 — Гачева А.Г. Царствие Божие на земле в понимании Ф.М. Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 312–327.
- Гиппиус 1996 — Гиппиус З.Н. Опыт свободы. М., 1996.
- Долгополов 1981 — Долгополов Л.К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Петербург: Роман. М., 1981. (Серия «Литературные памятники»). С. 525–623.
- Достоевский 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990.
- Иванов 1994а — Иванов В.И. Экскурс. Основной миф в романе «Бесы» // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 306–311.
- Иванов 1994б — Иванов Вяч. Доклад «Евангельский смысл слова “земля”. Письма. Автобиография (1926) / Публ., вступ. статья и коммент. Г.В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома за 1991 год. СПб., 1994. С. 142–170.
- Комарович 1960 — Комарович В.Л. Культ рода и земли в княжеской среде XI–XII веков // Труды отдела древнерусской литературы / ИРЛИ АН СССР. М.; Л., 1960. Вып. 16.
- Котельников 2011 — Котельников В.А. Апокалиптика и эсхатология у Достоевского // Русская литература. 2011. № 3. С. 51–67.
- Магомедова 1997 — Магомедова Д.М. Блок и гностики // Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 70–83.
- Максимов 2013 — Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила // Максимов С.В. По русской земле. М., 2013. С. 559–938.
- Мережковский 1990 — Мережковский Д.С. Антихрист. Петр и Алексей: Роман // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 319–759.
- Мережковский 2004 — Мережковский Д.С. Собр. соч.: Грядущий Хам. М., 2004.

- Ницше 1996 — Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра // Ницше Фридрих. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 5–237.
- Обатнин 2000 — Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000.
- Рычков 2013 — Рычков А.Л. Рецепция гностических идей в русской литературе начала XX века // Эзотеризм в России и на Западе: прошлое и современность. 2013. № 4 (31). С. 223–246.
- Славянофильство 2006 — Славянофильство: Pro et contra. Творчество и деятельность славянофилов в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2006.
- Словарь библейского богословия 1990 — Словарь библейского богословия / Под ред. К. Леон-Дюфура и др. Брюссель, 1990. — http://krotov.info/spravki/essays/o8_z/zemlya.htm
- Смирнов 2004 — Смирнов С.И., проф. Древнерусский духовник. М., 2004.
- Соловьев 1988 — Соловьев Вл.С. Заметка в защиту Достоевского от обвинения в «новом» христианстве // Соловьев Вл.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 319–323.
- Сологуб 1991 — Сологуб Ф. Творимая легенда: В 2 т. М., 1991.
- Степанов 2004 — Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2004.
- Успенский 1994 — Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хожения за три моря» Афанасия Никитина) // Успенский Б.А. Избранные труды: В 3 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 254–297.
- Февралева 2007 — Февралева О.В. Образы земли и подземелья в символистской картине мира Александра Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2007.
- Федотов 1990 — Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990.
- Федотов 1982 — Федотов Г.П. Мать-земля. К религиозной космологии русского народа // Федотов Г.П. Полн. собр. статей: В 4 т. Т. 3. Тяжба о России (Статьи 1933–1936 гг.). Париж, 1982. С. 219–240.
- Чулков 1998 — Чулков Г. Валтасарово царство. М., 1998.
- Яковлев 2012 — Яковлев М.В. В поисках эсхатологического мифа: Достоевский и русские символисты второй волны // Вестник МГПУ. 2012. № 2 (9). С. 45–53.

Мотив «отрицания земли»
в критике и прозе русских символистов

На всем протяжении русской истории, в том числе и в Серебряном веке, по отношению к «земле», одной из фундаментальных констант русской культуры, переплетались тенденции «утверждения» (материально-языческие) и «отрицания» (спиритуалистически-христианские). В противовес в целом «почвенной» классике XIX в. ряд критиков и писателей-символистов 1900–1910-х гг., увлеченных «новым религиозным сознанием», апокалипсической эсхатологией и гностическими учениями, предполагали и даже приветствовали гибель наличной русской («ветхой») земли в очистительном огне религиозно-социальной революции (А.А. Блок, Д.С. Мережковский, Ф. Сологуб, А. Белый, Г.И. Чулков, З.Н. Гиппиус и др.).

Ключевые слова: земля, апокалиптика, хилиазм (миллениаризм), отрицание, беспочвенность, символизм, Серебряный век.

The Motive of «Denial of Ground»
in Criticism and Prose of the Russian Symbolists

Throughout Russian history, including the Silver century, the relationship to the «ground», one of the fundamental constants of Russian culture, has intertwined the trends of «approval» (material-pagan) and «denial» (spiritualist-Christian). In contrast to the classics of the XIX century, a number of critics and writers-symbolists in 1900s–1910s — enthusiastic with «new religious consciousness», the apocalyptic eschatology and Gnostic teachings — expected, and even welcomed the death of Russian cash («old») ground in the purifying fire of religious-social revolution (A.A. Block, D.S. Merezhkovsky, F. Sologub, A. Bely, G.I. Chulkov, Z.N. Gippius, etc.).

Keywords: ground, apocalyptic, chiliastic (millenarism), denial, groundlessness, symbolism, Silver age.



Иллюстрации



Р. Мних. Одиссей в эпоху модернизма:
концептуализация и символика образа



Илл. 1. Арнольд Бёклин. Одиссей и Калипсо. 1883.



Илл. 2. Валентин Серов. Одиссей и Навзикая. 1910.

А.Г. Гачева. Образ Китовраса
в культуре Древней Руси
и его трансформации
в эпоху русского
модернизма



Илл. 1. Китоврас и Соломон.
«Золотые» (Васильевские)
врата Софии Новгородской.
1336.



Илл. 2. Миниатюра с изображением
Китовраса и монограмма книгописца
Ефросина. 1490-е гг.

О.С. Давыдова. Мнимая вечность:
художники-символисты в поисках земного рая



Илл. 1. П.В. Кузнецов. Рождение весны. 1907/1908.



Илл. 2. К.А. Сомов. Вечерние тени, Силламяги. 1900-1917.



Илл. 3. Н.Я. Хавкина. Облачная сказка. 1915-1917.



Илл. 4. Ф.В. Боткин. Женский силуэт. (Декоративный мотив для вышивки шерстью). Около 1897; Ф.В. Боткин. Нимфа. Около 1897.



Илл. 5. В.Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901.

Е.И. Водонос, К.С. Петров-Водкин:
От образа матери к образу Мадонны и обратно...



Илл. 1. К.С. Петров-Водкин. «Мать». 1915(?).



Илл. 2. К.С. Петров-Водкин. «Богоматерь умиление злых сердец». 1914–1915 (?).

И.М. Сахо. Иконография Венеры в живописи и поэзии русского авангарда 1910-1925 гг.



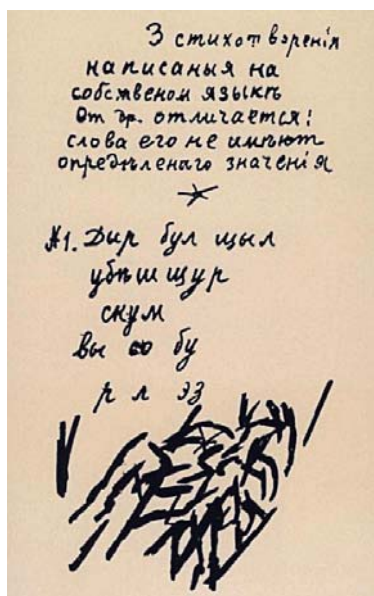
Илл. 1. М.Ф.Ларионов. Еврейская Венера. 1912 г.



Илл. 2. М.Ф.Ларионов. Венера и Михаил. 1912 г.



Илл. 3. М. Ф. Ларионов. Обложка к «Помаде» А. Крученых. 1913.



Илл. 4. А. Е. Крученых. Стихотворение «Дыр бул щыл...» с литографией М. Ларионова, изображающей лежащую обнаженную женщину. 1913.



Илл. 5. Д. Д. Бурлюк. Футуристическая женщина. 1911.

И.В. Обухова-Зелинская. Персонажи
commedia dell'arte в культуре русского модернизма
(живопись – театр – периодика)

Илл. 1. Ю. Анненков.
Арлекин-учитель.
1916.



Илл. 2. Ю. Анненков.
Арлекин, пере-
летающий через
радугу. 1916.

Самое главное — самое главное



ПЕТЕРБУРГ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1921

Илл. 3. Ю. Анненков. Распятый Арлекин. 1921.

М.Л. Спивак. Сирин, Алконост, Гамаюн:
между В.М. Васнецовым и А.А. Блоком



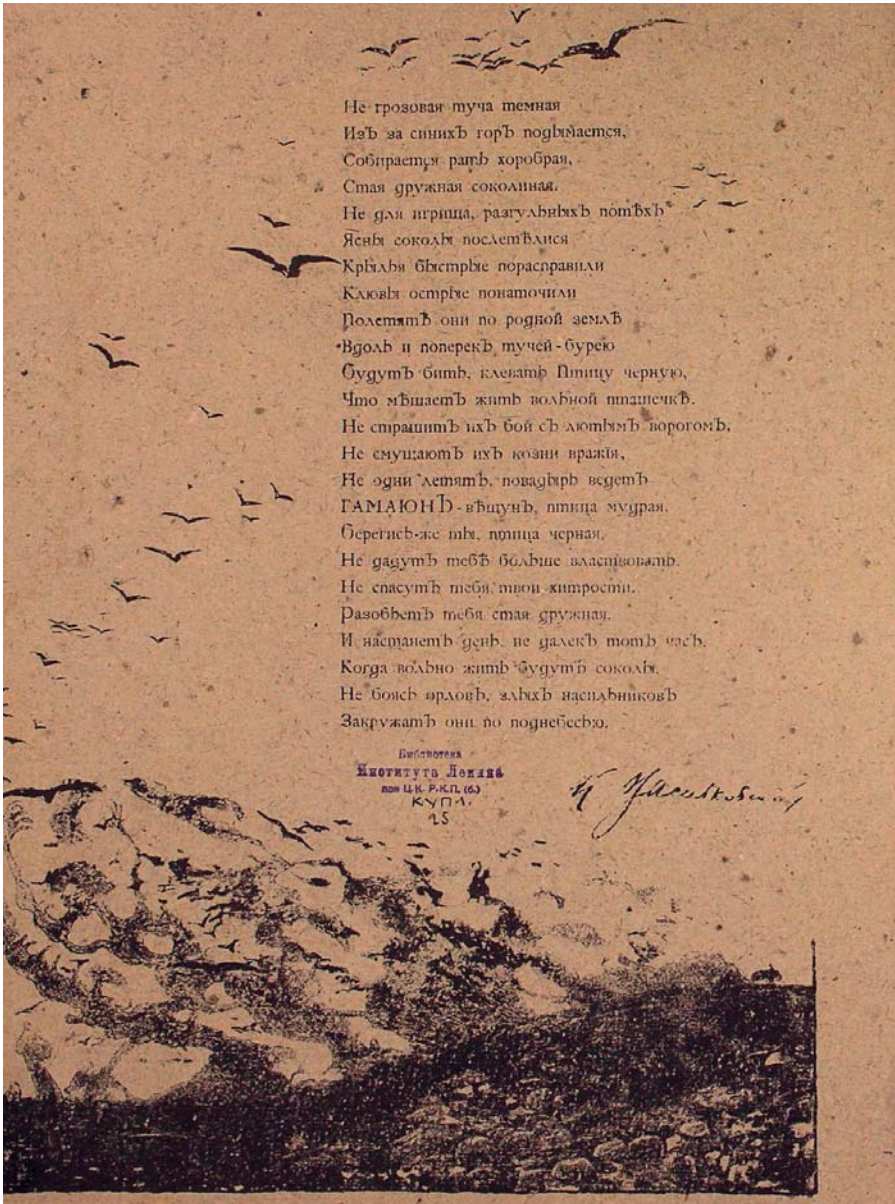
Илл. 1. В.М. Васнецов. Гамаюн, птица вещая. 1997.



Илл. 2. В.М. Васнецов. Сирин и Алконост. Песнь радости и печали. 1896.



Илл. 3. Гамаюн. СПб., 1906. № 1. Обложка журнала.



Не грозовая туча темная
 Изъ за синихъ горъ подымается,
 Собирается рать хоробрая,
 Стая дружная соколиная,
 Не для игрища, разгульныхъ потѣхъ
 Ясныхъ соколы послетѣлися
 Крыльяхъ бѣстрые порасправили
 Ключи острѣе понаточили
 Полетятъ они по родной землѣ
 Вдоль и поперекъ тучей-бурею
 Будутъ битъ, клеватъ птицу черную,
 Что мѣшаетъ жить волбною птищенкѣ.
 Не страшитъ ихъ бой съ лютымъ порокомъ,
 Не смущаютъ ихъ козни вражьи,
 Не одни летятъ, повадиръ ведетъ
 ГАМАЮНЪ-вѣщунъ, птица мудрая,
 Берегись-же ты, птица черная,
 Не дадутъ тебѣ больше властвовать.
 Не спасутъ тебя твои хитрости,
 Разобьетъ тебя стая дружная,
 И настанетъ день, не далекаго томъ часъ,
 Когда волбно жить будутъ соколы,
 Не боясь ордовъ, злыхъ наслѣдниковъ
 Закружатъ они по поднебесью.

Библиотека
 Института Лекисъ
 под. Ц. К. РКП. (62)
 КУПА.
 18

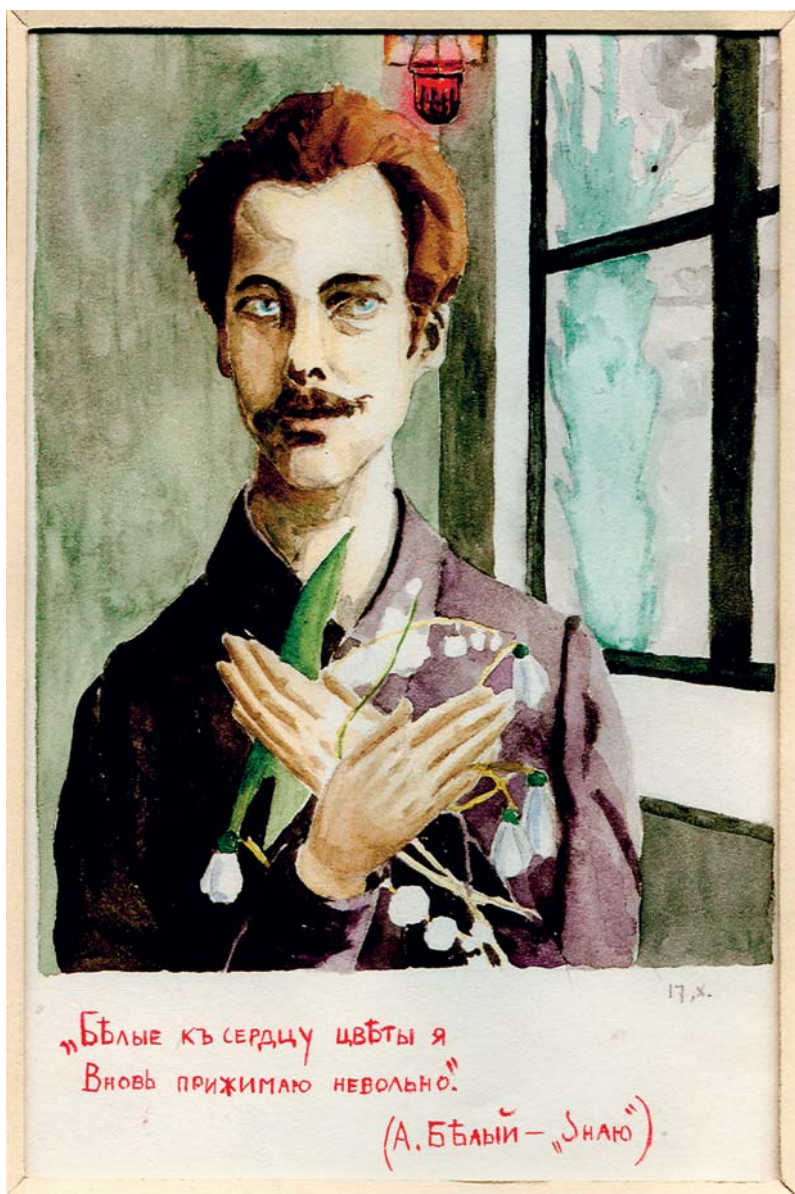
И. Гамаянъ

Илл. 4. Гамаюн. СПБ., 1906. № 1. Первая страница журнала.



Гамаюн — вѣща птица (по Васнецову).

Е.В. Наседкина. «Одержимый или пророк»:
трансформация образов Арлекина, безумца, Христа и шута
в творчестве и прижизненной иконографии Андрея Белого



Илл. 1. О.А. Флоренская. Аллегорический портрет Андрея Белого. 1900-е.

Н.Злыднева. Мифология света и электричества
в живописи 1920-х годов



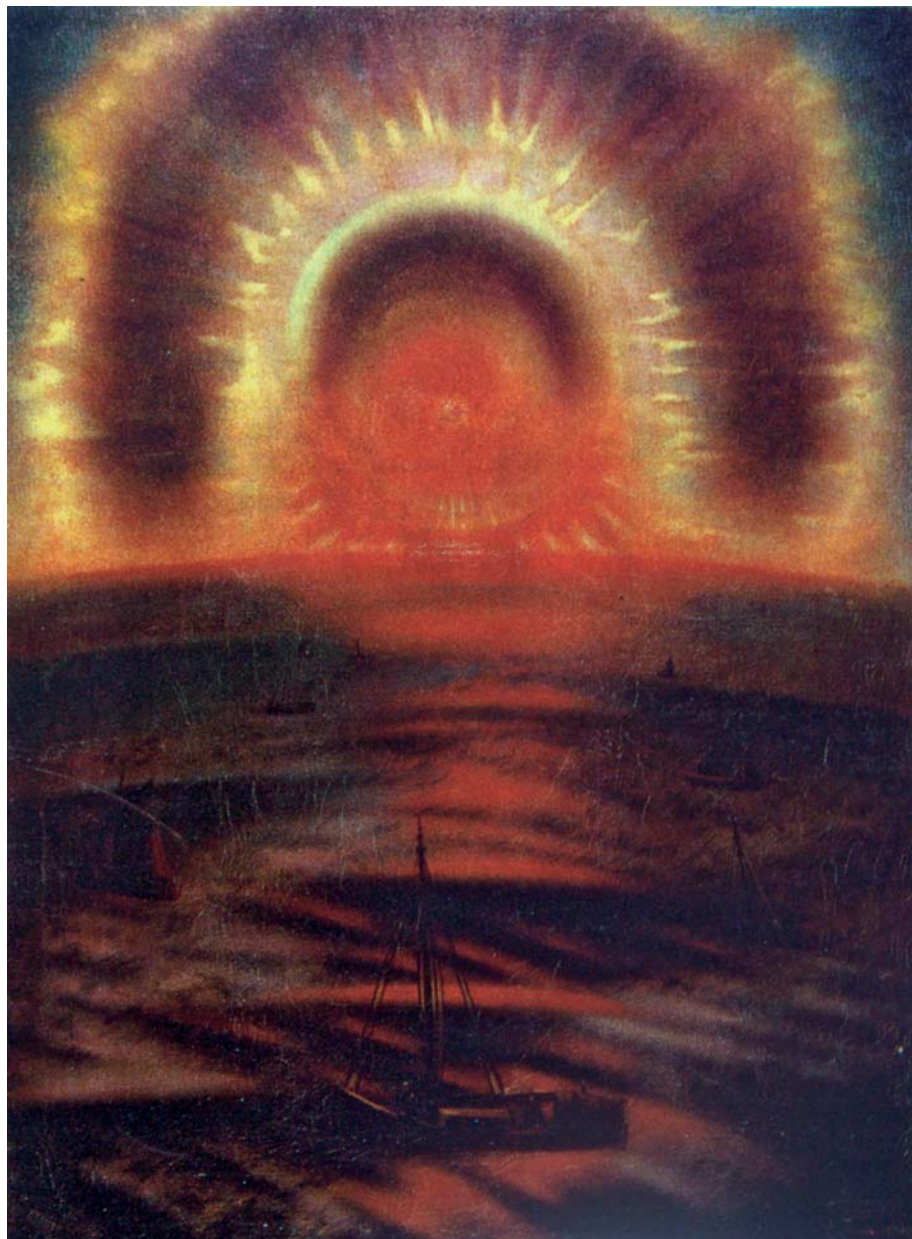
Илл. 1. И. Кудряшов. Траектория полета планет вокруг солнца. 1926.



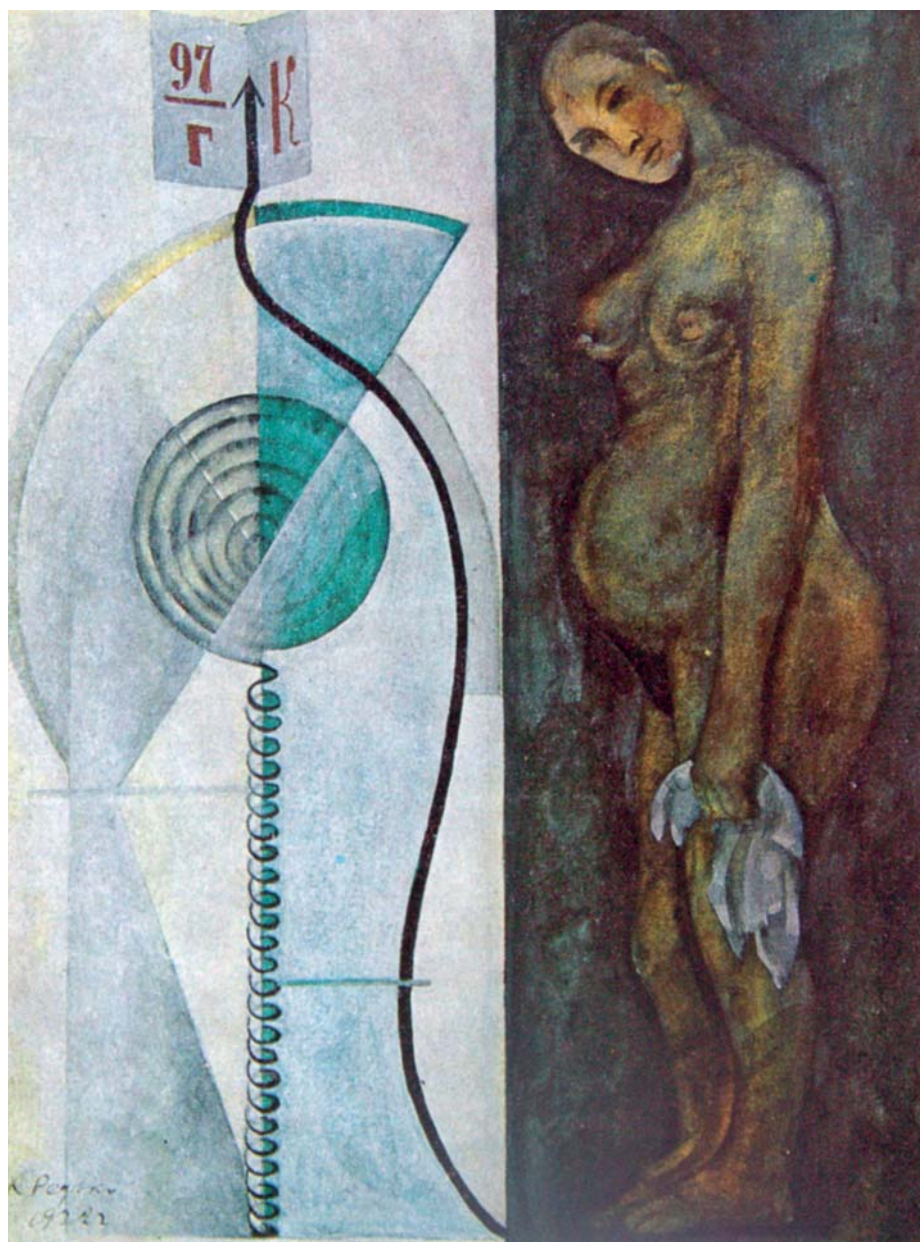
Илл. 2. П. П. Филонов. ГОЭЛРО. 1931.



Илл. 3. К. Редько. Восстание. 1925.



Илл. 4. К. Редько. Полуночное солнце. Северное сияние. 1925.



Илл. 5. К. Редько. Число рождений. 1922.



«ВЕЧНЫЕ» ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ

О.С. Давыдова

Е.И. Водонос

И.М. Сахно

И.В. Обухова-
Зелинская

М.Л. Спивак

Е.В. Наседкина

Н.В. Злыднева





О.С. Давыдова (Москва)

Мнимая вечность:
художники-символисты
в поисках земного рая

*Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?*

О.Э. Мандельштам.
«Отчего душа так певуча...» (1911)





Можно ли считать райской ту платоническую реальность образного пространства искусства, в которой на мгновение зримо отразилось сокровенное представление художников об идеальном душевном уровне земной жизни? Художники-символисты, обладавшие поэтическим типом мышления, с одной стороны, старались искренне поверить в возможность утвердительного ответа. С другой стороны, в их искусстве никогда не угасал тот внутренний ритм до болезненности ностальгической тяги к небесной прародине, который влек взгляд к «нездешнему» горизонту романтической мечты об обетованной земле утраченного рая: «В пейзаже должна быть история души. <...> Какая тайна мира — земля и небо. Нет конца, никто никогда не поймет этой тайны, как не поймут и смерть» (Гусарова 1990, с. 83, 108), — писал К.А. Коровин, намечая круг потаенных вопросов, которые достигли кульминационного звучания в творчестве художников-символистов рубежа XIX–XX вв. Конечно, и на более раннем этапе (например, в романтизме) образы искусства были напрямую связаны с их индивидуальным душевным переживанием. Однако именно в символизме душа становится главным визуальным сюжетом и содержанием, превращаясь в ту иносказательную «золотую соту-келью», вокруг которой вырастают новые иконографические миры художников, обладающие собственным временем и пространством (см., например, Одилон Редон «Золотые соты (Голубой профиль)», 1892/1893, Британский музей, Лондон). Неслучайно П.В. Кузнецов, фантазийная поэтика произведений которого была неразрывно связана с образами райских кущ и небесных садов (П.В. Кузнецов «Голубой фонтан», 1905, ГТГ), считал, что он обрел в себе художника только тогда, когда нашел свое пространство (Давыдова 2010, с. 91).

Доминирующий иконографический и эмоциональный лейтмотив как русского, так и европейского модерна



был связан с душевной топографией его создателей, веривших, что «...искусство, хоть и дилетантское, есть та обетованная земля, где можно скрыться от самого себя. Искусство парализует чувство тела, то есть тело не чувствуется, живешь лишь тем, что принято звать душой...» (Аронов 2010, с. 106). Эта мысль В.В. Кандинского, выраженная им в письме к другу в 1889 г. (еще до периода серьезного обращения к живописи), не только отражает индивидуальное восприятие художником сущности искусства, но и доносит отголосок тех настроений, которые питали творческую эстетику эпохи модерна.

Формирование иконографической поэтики модерна шло под знаком непрерывного поиска художниками-символистами визуальных эквивалентов внутренней тоске по бесконечности, той тоске, зерна которой были посеяны романтическим «ветром» воспоминаний об орфической природе подлинного творчества. Именно этот поэтический «ветер» взбудоражил в изобразительном искусстве конца XIX в. объективные устои предшествовавшего периода натуралистического реализма и перенес внимание художников с мира внешнего на мир внутренний. С этого момента его текучий абстрактный облик стал главной темой визуального творчества, побуждавшей художников-символистов шагать за пределы материальных границ, связанных с постижением конца и смерти изображаемых предметов (см., например, М.В. Якунчикова «Радуга», цветной офорт; черно-белый вариант — «Недостижимое»; оба — 1890-е, частное собрание). Предпринятая художниками модерна попытка выразить «невыразимое», «неясное» (формулировка В.Ф. Нувеля из письма к К.А. Сомову от 14 сентября 1897: Сомов 1979, с. 458), «едва начинающуюся неопределенность» (слова В.Э. Борисова-Мусатова приведены по: Станюкович 1930, л. 75), «волнующую душу призрачность» (слова М.В. Нестерова: Глаголь б.г., с. 31), «что-то неопределенное, воздушное, едва различимое» (слова Сомова из письма к А.А. Михайловой от 25 декабря 1923: Сомов 1979, с. 224) привела к тому, что эпоха символизма стала переворотным этапом в системе творческих смыслопорождающих возможностей изобразительного языка.

Законы физической жизни отступали перед внутренним видением, погруженным в иную сферу измерения времени, чем привычные обиходу бесплодно умирающие минуты и часы: в нездешней стране символистов (как затем и многих сюрреалистов) «пространство пахнет вертикалью» (Арп 2004, с. 222). Поэтика произведений эпохи модерна на уровне синтеза разных чувственных лейтмотивов отражает (или стремится отразить) те напряженные моменты вдохновенного творчества, которые, уничтожая рациональную логику, превращают свое короткое бытие в вечность, обитающую в иллюзорной области «искусственного» рая. Неслучайно именно это художественное пространство, рожденное «упорным трудом и созерцанием» (Бодлер 1997, с. 125), Шарль Бодлер считал единственно возможной и достойной человека альтернативой небесного рая. Воображаемая вечность образов искусства, конечно, была способна дать больше, чем опьянение гашишем, столь распространенное даже на обывательском уровне в эпоху модерна. Мнение Бодлера внутренне разделяло большинство художников-символистов, в т. ч. и русских. «Работай и мечтай, без этого стимула не может быть производительной работы» (Букиник 1944, л. 18; выделено нами. — О. Д.), — писал Борисов-Мусатов своему другу — музыканту М.Е. Букинику (апеллируя к ассоциативно-смысловым параллелям, звучащим визуальным эхом словам художника, — вспомним, например, его «Гармонию», 1897–1900, ГТГ). Это убеждение, возведенное символистами в степень поэтической веры, позволяло по-новому взглянуть на волновавшую эстетику модерна мысль о конечности земного бытия (М.В. Якунчикова «Непоправимое», 1893–1895, Государственный музей-усадьба В.Д. Polenova, Тульская обл.). Смерть, постепенно проникающая и в тело художественного образа, теряла силу непоправимого старшинства перед проступавшим на полотне или бумаге обликом души (В.Э. Борисов-Мусатов «Призраки», 1903, ГТГ). Неслучайно, уповая на ее мнемонические силы, Ф.А. Степун, один из поздних продолжателей Серебряного века, писал: «Умирающим в нас образам жизни мы можем даровать бессмертие их преображением

в образы искусства» (Степун 2000, с. 921). И даже если контуры окрыленного воображения разлетались как перелетные птицы (В.Д. Фалилеев «Перелет», 1908, частное собрание), тем не менее художники-символисты с вдохновенным доверием молодости поддавались зыбким видениям земных прообразов незримого рая. Обилие радуг и облаков, светозарных рощ и цветущих лугов, «заросших парчой» водорослей, камышами и мистическими лилиями прудов, старинных парков и усадебных садов, пусть и с большим преувеличением эмоционально оправданной лжи, говорили о потенциальной бесконечности скрытого в них земного рая (П.В. Кузнецов «Рождение весны», 1907/1908, местонахождение неизвестно, воспр.: Золотое руно, 1908, № 7–8; цвет. вклейка, илл. 1).

Ожидая слишком многого от творчества (возможно, вполне справедливо), художники-символисты превращали искусство в мнимую вечность, наделяя ее, в подобие жизненной реальности, собственной временной и пространственной системой. Неслучайно Борисов-Мусатов неоднократно писал: «...не разрушайте мой мир грез. Ведь я им живу, и он для меня лучший из миров» (Борисов-Мусатов 1898–1901, л. 12). Постигая внутренний смысл подобных признаний, нельзя не отметить, что те образы пространства и времени, которые складывают символистские миры, несут черты индивидуального представления художника об идеальном для его души месте (см., например, В.Э. Борисов-Мусатов «Парк погружается в тень», 1904, Ивановское объединение художественных музеев). В силу своей природы, даже выражая неосознанные образы, пластическое искусство всегда связано с чувственной телесной стихией конкретных предметно-знаковых и природных лейтмотивов. Именно поэтому в творчестве почти каждого художника-символиста формируется характерная для него система устойчивых визуальных образов, аура взаимодействия которых и выражает оригинальность творческой личности мастера. Так, например, Сомов с грустным вдохновением признавался сестре: «Я до сих пор так верен этой семицветной красавице. Но мне до сих пор кажется, что я ни разу еще

не передал настоящую легкость, прозрачность и небесную красоту этой дамы» (Сомов 1979, с. 311; цвет. вклейка, илл. 2). До конца жизненного пути художник неизменно находился под очарованием «глорий потешного огня» (Эрнст 1918, с. 42) — радуг и фейерверков, что подтверждает и образный строй его искусства.

Однако феномен символизма заключался не только в росте самосознания интерпретационных возможностей личности художника, но и в сложении общей для художников русского и интернационального модерна иконографической типологии. Сам по себе данный факт связан с проявлением поэтического типа мышления художников. Сущность этого мышления заключалась, конечно, не в обилии растительной орнаментики или визуальных вздохов о розах, лилиях и кувшинках, которые стали характерными внешними приметами языка модерна, а в том преображающем привычный ритм взаимодействий усилии воли, которое организует символические архетипы в новые замкнутые визуальные стихии. С определенной точки зрения живопись и графику символистов можно рассматривать как воплощенное молчание растущего смыслового потенциала, всегда служащего истоком зарождения поэзии. Неслучайно многие художественные образы эпохи модерна предшествовали появлению их вербального осмысления. Вспомним, например, офорты 1890-х гг. М.В. Якунчиковой, ксилографии «Стихи без слов» (1904, Государственная галерея в доме Ленбаха, Мюнхен) и «Звуки» (1913, там же) Кандинского, серию цветных литографий «Девы» Йозефа Риппл-Ронаи и ксилографий «Гробницы» Джеймса Питкерн-Нолиджа, давшую бельгийскому писателю-символисту Жоржу Роденбаху эмоциональный и сюжетный импульс для написания текстов (книга, заказанная Самуэлем Бингом, была опубликована в 1895 г. в Париже).

Одним из таких типологически устойчивых в творчестве художников рубежа веков образов, служащих симптомом их внутренней тоски по заочным диалогам с вечностью, является образ неба (П.С. Уткин «Торжество в небе», 1906, ГТГ). Эта «страна облаков» (В. Хлебников) настойчиво

влекла символистов, превращая их в своеобразных внутренних эмигрантов, переселявших душу в надземную сферу, «в четвертое измерение» (Замирайло 1925–1927, л. 20), как писал В.Д. Замирайло (см., например, В.Э. Борисов-Мусатов «Облака», 1904, ГРМ; П.С. Уткин «Серебристое сияние», 1916, собрание В.А. Дудакова и М.К. Кашуро, Москва). Всеобъемлющий лейтмотив неба стирал с ландшафта души сознание ранящей зависимости жизни от неуклонно иссякающего настоящего, включая образы прошлого и чаяния будущего в один контрапункт времени и пространства, увиденных сквозь призму истории искусства:

Синее есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Очищенное до пределов черного, оно получает призыв человеческой печали.

Оно делается подобным бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может (Кандинский 2008, с. 142).

Небо — этот самый совершенный пейзаж, как считал Одилон Редон, — являлось одновременно и самодостаточным художественным сюжетом (О. Редон «Колесница Аполлона», 1905–1914, Музей Орсе, Париж; Н.Я. Хавкина «Облачная сказка», 1915–1917, частное собрание; цвет. вклейка, илл. 3), и источником развития созерцательного дара, особенно ценимого символистами. В этой связи нельзя не вспомнить восторженного отношения к «небесной архитектуре» Н.К. Рериха, взбудораженная облачность «Небесного боя» (1912, ГРМ) которого символизирует незримое присутствие скрытых в «волнении» неба валькирий. Нельзя не вспомнить и быстролетные «блестящие кучевые облака» в композициях Сомова, в изменчивом ритме проплывающие над земным пространством не только настоящего, но и прошлого, «невозвратная» быль которого естественно возвращалась для художника, наблюдавшего за зыбкими видениями небесной игры (например, К.А. Сомов «Зима. Каток», 1915, ГРМ). Нельзя не вспомнить и многочисленные лирические этюды неба А.М. Васнецова или Борисова-Мусатова (В.Э. Борисов-Мусатов «Венки»,

1905, ГТГ; «Ветка дерева на фоне облаков. Этюд», Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан; «Плакучая ива», 1900-е, Серпуховский историко-художественный музей), который мог часами всматриваться в его краски на крыше своего саратовского флигелька. Подобное поэтическое вглядывание в стихию неба иконографически свидетельствует о том творческом принципе потаенного роста образов во внутренних глубинах жизни художника, который нашел выражение в большинстве произведений мастеров модерна (так, например, именно небо, отраженное в воде пруда, стало, по словам мастера, главной темой его «У водоема», 1902-1903, ГТГ). Букиник вспоминал о Борисове-Мусатове: «Иногда по целым дням он ничего не делал, только читал, мечтал или приходил ко мне послушать музыку. Он был сверх обычного молчалив, и это было признаком какого-то внутреннего духовного роста» (Букиник 1944, л. 9).

В качестве еще одного примера подобного состояния растущего созерцательного самосознания души, синтезирующей накопленные впечатления в новую образную целостность, можно привести личность А.Я. Головина. Именно о подобном творческом методе свидетельствуют письма художника в период создания романтико-символистской по настроению картины «Щежит. Ущерб луны» (1894, Тверская областная картинная галерея), которую первоначально планировалось назвать «Туман». В одном из писем к Е.Д. Поленовой художник непреднамеренно высказывает важный принцип, присущий суггестивной образности модерна: «...лучше ездить в Разумовское и пользоваться минутой просветления атмосферы. <...> И все-таки до сих пор написал очень немного. Вы ошиблись, думая, что я работаю саму картину (Туман). <...> но все-таки я кое-что набрал в себя за эти вечера» (Головин 2014, с. 428; выделено нами. — О.Д.). Июльскими вечерами художник отправлялся в парк Петровско-Разумовского, чтобы проникнуться настроением и понаблюдать за тонами травы, пруда, цветов, росы, а затем «извлекать понемногу» (Головин 2014, с. 428) нужные мотивы из памяти своего внутреннего зрения и синтезировать их.

Напомню, что и другой русский ценитель неосязаемых небесных ландшафтов, создатель поэтического сборника «Золото в лазури» (1904) Андрей Белый, «регулярно отправлявшийся в поле Новодевичьего монастыря на закате в поисках небесных откровений» (Матич 2011), считал, что «метафоры — итоги взгляда <...> позднейшая обработка глазных впечатлений...» (Белый 1990, с. 146–147). В контексте истории модерна можно было бы и дальше умножать примеры, свидетельствующие о многоаспектной связи образа безбрежного неба с темой личного творческого пространства — иллюзорно мнимого, хотя и эмоционально достоверного художественного рая, обретаемого во времени. При этом стоит подчеркнуть, что связь эта не была лишена и драматизма (см., например, Франц фон Штук «Потерянный Рай», около 1890, частное собрание). С одной стороны, художниками модерна небо воспринималось как символ видимой стихии бесконечности; с другой стороны, своей непрерывной изменчивостью облачных форм оно пробуждало мысль о невозможности обладания ее текучей реальностью на земле.

Тоска по «сверхчувственному» явственно сказывается и в том интенсивном, не подчиняющемся физическим законам свечении, которое погружает образы художников-символистов в световой регистр гармоничной духовной реальности, подобной той, что описал Андре Жид в «Яствах земных» (1897) (Морис Дени «Спящая», 1892, Музей Леона Бонна, Байонн, Франция; Морис Дени «Фигуры в весеннем пейзаже (Священная роща)», 1897, ГЭ, Санкт-Петербург; К.С. Малевич «Священная роща. Эскиз фресковой живописи», 1907, ГРМ):

То, что принесло мне радость в этот день, было подобно любви, но не любовь, — во всяком случае, не та, о которой говорят и к которой стремятся люди... Я опишу, а ты, поймешь ли ты меня, если я скажу, что мой восторг был вызван просто СВЕТОМ?

Я сидел в саду и не видел солнца; но воздух блестел (Жид 2002, с. 201)

Энергия света позолоченных солнцем земли и деревьев, взаимосвязанными силуэтами вырисовывавшихся на фоне неба, привлекала многих художников модерна. В этой связи нельзя не вспомнить те залитые прозрачным светом «райские сады» Мориса Дени, Пьера Боннара, Генри Мартина или Гаэтано Превиати, которые погружают отрешенных героинь художников в атмосферу лирического транса и блаженной бездейственности. В группу подобных работ входят и произведения русского мастера Федора Владимировича Боткина, которые условно можно объединить в «закатную серию» («Вечер на берегу озера. Три женских силуэта (Опыт декоративного мотива в желтых тонах)», 1897, ГТГ; «Купальщица», конец 1890-х, ГТГ; «Женский силуэт», 1897, ГТГ — цвет. вклейка, илл. 4).

На протяжении всего творческого пути художник настойчиво искал максимально выразительных способов декоративного отражения «женственной», противостоящей смерти субстанции света, совершая с этой целью длительные прогулки по паркам Парижа (в котором он жил) и экспериментируя в мастерской. Опыты с цветовыми взаимодействиями имели в творчестве Боткина глубоко логическую последовательность не только с психологической, но и с научной точки зрения. Боткин пытался построить собственную художественно воплощенную теорию на основе личного поэтического осмысления идеи хроматического цветового круга, сформулированной французским химиком-органиком Мишелем Шеврёлем в книге «О законе одновременного контраста цветов» (1839). Об этих почти лабораторных поисках в настоящее время мы можем судить по тем парным панно «Женский силуэт» (Декоративный мотив для вышивки шерстью, 1897, ГТГ) и «Нимфа» (ок. 1897, Пермская государственная художественная галерея), которые воплощают универсальную гармонию времени в его дневной и ночной ипостаси. Задуманные как единое художественное целое, произведения, взаимодействуя друг с другом, призваны были создать гармонию единого цикла, вырастающего на материале характерного для символистов изобразительного сюжета, связанного с круговращением времени суток и с неотвратимой

сменой сезонов. Именно суточно-сезонный ритм чередования весны и осени, дня и вечера, света и тени будет вести образы Дени, Борисова-Мусатова, Боткина и многих других символистов из времени прямо в вечность, ставя при этом задачи не только поэтико-эмоционального, но и профессионально-технического характера. Так, например, А.И. Савинов, работая в 1910 г. над реализацией замысла картины «Купальщицы», создает серию рисунков на тонированной чаем бумаге с целью добиться особого матово-прозрачного золотистого эффекта.

Как уже отмечалось выше, в платоническом мире земного рая художников модерна складывается собственная мифология времени и пространства. Время — один из центральных образотворцев в символизме. Неслучайно, что в проницательном по своим предвидениям XX в. романе австрийского художника Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) именно часы — этот материализованный призрак времени — предстают божественным идолом, которому поклоняются мечтатели-утописты, населяющие «страну грез». Стоит отметить, что в своем романе Кубин показывает возможные эсхатологические последствия переселения художников в вакуумный мир воображения, что также имеет связь с космогоническими амбициями символистов, скрытыми за попытками построить собственный рай (см., например, В.Э. Борисов-Мусатов «Отблеск заката», 1904, Нижегородский государственный художественный музей). Однако в данной статье исследуются прежде всего те иконографические признаки, которые соответствуют идеальному для жизни души пространству, иносказательно отражая символику небесного рая. Обращаясь к научным параллелям, в изобразительном искусстве модерна нас интересует прежде всего то явление, которое в области литературы Гастон Башляр связывал с феноменом топофилии — «привязанности к определенному месту», воплощающему «образы счастливого пространства» (Башляр 2014, с. 32). Именно поэтому мы не касаемся тех ландшафтных моделей, которые, подобно горным вершинам, приближают сознание к звездам, опасно поднимая его над бездной земных долин. Сразу отмечу, что «счастливые про-

странства» русских художников-символистов, в отличие от выдвинутых Башляром мотивов, связаны не столько с темой закрытых интерьеров дома, сколько с открытым (в определенных пределах) пространством садов, парков, усадеб и старинных рощ, преображенных художественной фантазией и памятью автора в новый самодостаточный мир. Настойчивую необходимость соприсутствия в диалоге художника с мечтой живой интонации природы, характерную для русского варианта модерна, отмечали и современники (иная ситуация характерна для французского Art Nouveau — вспомним, например, декоративную насыщенность комнат-орнаментов Эдуарда Вьюара). Так, например, сестра Борисова-Мусатова писала (Борисова-Мусатова 2004, с. 428–429), что при долгожданном посещении Зубриловки интерьеры дворца художник осмотрел довольно равнодушно (замечу, интерьерных сцен у Борисова-Мусатова вообще немного), посвятив большую часть времени старинному парку, неоднократно служившему прообразом потустороннего пейзажа, окружающего романтической атмосферой призрачные видения-души — женственные «гении места» прошлых веков (В.Э. Борисов-Мусатов «Призраки», 1903, ГТГ, на фоне — имение Голицыных Зубриловка с домом-дворцом рубежа 1770–1780-х гг.). Подчеркну, что сам Борисов-Мусатов не считал себя «певцом помещичьих усадеб, как называли его дружественные критики» (Букиник 1944, л. 10). Художник настаивал на том, что он визуализирует не столько реальное историческое прошлое, сколько свое поэтическое представление о нем, свою ностальгическую тягу к творческой концентричной сущности времени. Учитывая характер подобных задач, присущих не только Борисову-Мусатову, но и другим художникам модерна, остановимся на особенностях проявления в преображенном мире мечты симптомов времени.

В соответствии с душевным истоком иконографии символистов наиболее близкими к эмоциональной тематике их творчества оказываются переходные периоды жизни природы — весна на грани лета или осень, предчувствующая зиму. Обратимые текущие гармонии межсезонья органично совпадали с той незримой сущностью

духовной жизни, которая, несмотря на свою физическую неопределенность, обладала такой же неоспоримой творческой явью, как музыка или поэзия.

Подобное строение символистского календаря согласовывается прежде всего с творческой (а не практической) логикой сезонных лейтмотивов, увеличивавших долготу весенне-летних или осенних периодов и почти полностью игнорировавших зиму, которую вслед за романтиками (например, Альфредом де Мюссе) многие из них считали «болезнью», «оплошностью со стороны солнца» (Кузмин 2007, с. 131). Неслучайно даже в психологически экспрессивном романе Кубина, воссоздающем трагическую и пародийную опасность тотального погружения в мечты, в «стране грез» не бывает зимы (что, кстати, не спасает от отчаяния, потому что там не бывает и подлинного солнечного света). Художников-символистов, искавших в творческом странстве образы земного рая, в неустойчивых гармониях весны и осени привлекали прежде всего проявления трепетного светового начала, которое иносказательно связано с зарождением или угасанием жизни. Обилие осенних золотистым сиянием полей, рощ, долин, использование придуманных названий весенних месяцев, например, мартобрь¹, лишний раз на уровне иконографии выявляет тяготение художников модерна к светозарному источнику жизни, рождающему тот нетварный божественный свет, который получает земной отблеск в период апрельского цветения или сентябрьского заката. Неслучайно в творчестве большинства художников-символистов можно найти свою сюиту времен года (например, Морис Дени «Апрель», «Июль», «Сентябрьский вечер», «Вечер в октябре» из цикла декоративных панно «Времена года», 1891–1892; В.Э. Борисов-Мусатов «Весенняя сказка», «Летняя мелодия», «Осенний вечер», «Сон божества» из цикла декоративных панно «Времена года», 1904–1905; К.А. Сомов «Весна», «Лето»,

1 В частности, см. роман Шарля Ван Лерберга «Чудесные приключения принца Цинтии и его слуги Сатурна. (Из предполагавшегося сборника «Вневременные сказки»); пер. с фр. С.А. Полякова (Весы. Ежемесячник искусств и литературы. 1909. № 9. Сентябрь. С. 17–34).

«Осень», «Зима», открытые письма общины Св. Евгений, 1905; В.В. Кандинский — цветные ксилографии «Весна», «Летом», «Осень», «Зимний день», 1904). Ритм индивидуальной «перерифмовки» последовательности сезонов в зависимости от образной, а не натурной проблематики зарождается уже в творчестве английских прерафаэлитов, которые, так же как художники модерна (например, Кер-Ксавье Руссель «Сезоны жизни», между 1892 и 1895, Музей Орсе, Париж), выражали скрытые метафизические начала любви и смерти через ощутимо переживаемый цикл чередующихся времен года (Эдвард Колей Бёрн-Джонс «Зеленое лето», 1868, Манчестерская художественная галерея, Великобритания; Джон Эверетт Миллес «Весна (Цветущая яблоня)», 1856–1859, Художественная галерея Леди Левер, Великобритания; Джон Эверетт Миллес «Осенние листья», 1856, Манчестерская художественная галерея, Великобритания).

В символизме сезоны вмещаются в смысл художественной иконографии как реальные содержательные события, как действенные участники эмоциональной жизни героев, душевные настроения которых являются главными темами творческого исследования. В этой связи плодотворно проанализировать «Изумрудное ожерелье» (1903–1904, ГТГ) Борисова-Мусатова — по мнению художника, «самую языческую» его картину (Станюкович 1930, л. 97), в которой главным сюжетом является одухотворяющая природу жизнь зелени бессрочного лета. В пьесе д'Аннунцио «Сон весеннего утра» именно сближение образа главной героини с весенними приметами нежного ветра, травы, венков из свежих цветов (а у Борисова-Мусатова — с прозрачными одуванчиками, затерявшимися в зелени луга) позволяет раскрыть глубочайшую драму тоскующей по своей небесной прародине души, выступающей в порыве поэтических уподоблений за границы физического тела: «Я надену маску из листьев, оберну руки травой, буду вся зеленая... Разве Изабелла и растения не одно и то же?» (д'Аннунцио 2010, с. 299). Именно поэтому весна и лето стали теми излюбленными символами сезонами, которые они наделяли вечностью.

Неслучайно, например, итальянский символист Галилео Кини так и назвал цикл своих декоративных панно «Вечно возрождающаяся весна» (1914, Национальная галерея современного искусства, Рим), в которых словно воскресало райское эхо византийских мозаик. Даже в редких зимних сценах символисты искали весенних примет — золотистого преобразующего света, пробуждающего силы жизни (вспомним, например, блестящие облака Сомова, брезжащие лучами вечности над галантными сценками «Зимы. Каток», 1915, ГРМ). Подобные образные особенности, смещавшие привычный ход времени, иногда толкали художников на мнимые подмены. Так, например, Морис Дени совершенно исключил из своего цикла времен года зиму, создав вместо нее два осенних образа — «Сентябрьский вечер» (1891, Музей декоративного искусства, Париж) и «Вечер в октябре» (1891, Музей Орсе, Париж). Подобный феномен связан прежде всего с главными темами творчества художника, поэтика которого перекликается с одухотворенными строчками Германа Банга:

Через прекрасные царства земные
Мы идем с песнопеньями в рай. (Банг 1911, с. 8)

Неслучайно Мориса Дени называли «Наби Прекрасных Икон» (Костеневич 1996, с. 18). Земля, озаренная светом девственных душ, наиболее часто предстает на его полотнах в атмосфере первого месяца цветения — в атмосфере апреля («Апрель», 1892, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Голландия; «Апрель», 1894, Музей Орсе, Париж; «Апрель (Пасхальное утро)», 1891, частное собрание). Прозрачные краски осени давали иные возможности приближения к скрытому внутреннему идеалу обретаемого рая. Пробуждая ностальгический элемент душевной памяти, осень воскрешала поэтическую легенду прошлого. В своей тоске по гармоничным проявлениям времени Морис Дени не был одинок. В творчестве Борисова-Мусатова, например, мы не найдем ни одного изображения зимы, остужающей краски и гасящей хрупкий аромат растительного дыхания земли. Из своего цикла «Времен года» Борисов-Мусатов так

же, как и Дени, исключает зиму, подменив ее осенним «Сном божества» (эскиз панно из цикла «Времена года», 1904–1905 — ГТГ). Не часты изображения зимы в творчестве М.А. Врубеля и А.Н. Бенуа. Конечно, еще раз отмечу, что не все художники, наделенные поэтическим языком в духе модерна, избегали зимних пейзажей. Нельзя в этом смысле не вспомнить иконографию «бытийственного» календаря Сомова, А.П. Рябушкина, Б.М. Кустодиева или Кандинского, но все же именно весна и лето стали теми доминирующими периодами, которые давали одухотворенную ауру внутренним образам художников.

Говоря о подобных акцентах в области сезонных предпочтений, нельзя не отметить их взаимосвязи с той усложнившейся спецификой восприятия времени, которая была присуща художникам модерна. В качестве визуального эквивалента затронутой теме возьмем, например, «Весну» (1904, там же, Мюнхен) Кандинского, наглядно апеллирующую к романтической интерпретации иконографических реминисценций эпохи Ренессанса.

Время обрело полифоническую многомерность, включив в переживание настоящего образную реальность былых эпох, оживавших в творческом пространстве искусства с той же естественной настойчивостью, с которой весной земное пространство покрывалось зеленью. В сознании символистов в своем ежегодном обновлении весна воскрешала память о тех творческих надеждах, которые осеняли мир в былые времена. Неслучайно именно в эпоху модерна складывается совершенно новое восприятие истории искусства как истории непрерывно взаимодействующих образов, окружавших современность атмосферой мнимого рая. Подобное ощущение образной жизни произведений искусства разрушало физическую реальность мифа о конечности времени, превращая его в единый поток духовной памяти, растущей в смене сезонов, но не прерывающейся в своей цельности. Именно этим типом восприятия времени внушены слова близкого друга Борисова-Мусатова В.К. Станюковича в его повести «Симонетта» (1918): «Таинственная цепь зачатий и рождений роднит Симонетту с глухой древностью»

(Станюкович 1918, л. 26). Боттичеллевская героиня совсем не случайно отождествляется современными исследователями с поэтическим символом эпохи модерна (свою идеальную «Симонетту» создадут и Кандинский, и Сомов, и Борисов-Мусатов, и многие другие). В искусстве художников конца XIX — начала XX в. образ Симонетты Веспуччи стал гармоничным контрапунктом взаимодействия потусторонней и земной реальности в ее творческой «весенней» ипостаси (см. Сандро Боттичелли «Весна», 1481–1482, Галерея Уффици, Флоренция; «Рождение Венеры», около 1485, Галерея Уффици, Флоренция). «Симонетта — на вечные века символ скоропроходящей молодости», — писал М.А. Кузмин (Кузмин 2007, с. 40). Но именно эта тоска по молодости и была той сокровенной мечтой, которая заставляла художников модерна создавать земную альтернативу небесного рая. Иллюзорный мир произведений искусства превращался в подлинную вечность души, внушая ощущение обретенной, хотя и мнимой земной бесконечности. И даже если представление о хрупкости реального времени (Борисов-Мусатов «Реквием», 1905, ГТГ) не было изгнано из этой картины бесконечности, сила отчаяния, присущая переживанию страха смерти, угасала, открывая дверь призракам: «Ведь для меня она не умерла — потому что я художник. Нет — она живет теперь как-то ярче. И я ее напишу так, чтобы она никогда не умерла...» (Станюкович 1910, л. 2) — говорил Борисов-Мусатов, потрясенный уходом своего близкого духовного друга Н.Ю. Станюкович, являвшейся для него реальным прообразом той скрытой в душе поэзии, которую художник стремился воплотить на полотне. Неслучайно в руках центральной героини «Реквиема» (1905, ГТГ), посвященного внутренней жизни его ушедшей музыки, Борисов-Мусатов изобразил записную книжку, в которую Надежда Юрьевна записывала свои стихи (символично, что именно в Н.Ю. Станюкович Борисов-Мусатов находил сходство с женскими образами Боттичелли).

Однако иллюзорный рай художественного мира символизма наделен не только собственной последовательностью в смене времен года, но и индивидуальны-

ми акцентами в суточном круговороте дня и ночи (обратимся визуальным воспоминанием к декоративному циклу Боткина 1897 г.: к панно «Женский силуэт», словно воплощающему день, и панно «Нимфа», связанному с темой ночи; цвет. вклейка, илл. 4).

Проведя масштабный иконографический анализ, можно прийти к выводу, что и здесь наиболее характерным для символистов был интерес к творчески «зазывающим» переходным состояниям суток — закатам и рассветам, сумеркам и полнолуниям. В целом, мечтательное воображение художников модерна настойчиво стремилось «сотворить» новую антологию времени, в которой был бы представлен полный круг символистских дней и ночей. Так, например, образ своего «Утра» (1897, ГРМ) создали и Врубель, подчеркнувший в нем метафизическое начало — рассветную метаморфозу оживающей женскими призраками природы; и Кузнецов («Утро (Рождение)», 1905, ГТГ), органично находивший в росистой чистоте еще не наступившего дня естественное пространство для своих девственных матерей и младенческих душ. В символистских пейзажах Кузнецова, неизменно заключающих фонтан вечности в сердцевине своего ландшафта, не менее поэтически хрупок и вечерний лейтмотив, воплощающий желание художника написать «увядающее солнце» (Кузнецов 1905 (?), л. 2; см. «Вечер при луне», 1904–1905, под таким авторским названием этюд воспроизведен в журнале «Золотое руно», 1906, № 5; ныне — «У фонтана», частное собрание, Москва).

Ночьвносит мистически неуравновешенный оттенок таинственного миража в пространство художественного мироздания символизма. По-метерлинковски сказочной женской фигурой с печальным лицом разочарованной мечтательницы она проплывает в воздушном пространстве композиции В.Д. Милиоти («Ангел печали», 1907, Астраханская картинная галерея им. Б.М. Кустодиева), декоративным эхом угасшего дня проникает в звучный строй «Нимфы» Боткина, воскрешает архаическую древность в произведении В.И. Денисова («Ночь», 1901, ГТГ), оживляет поэтический лад старинных преданий

о лунном чудовище и лирических странствиях в раннем творчестве Кандинского («Лунная ночь», 1907, Государственная галерея в доме Ленбаха, Мюнхен; «Восход луны», 1904, там же) или повисает холодным отраженным светом солнца над сонным царством «Одиночества» Борисова-Мусатова (1890-е, Серпуховский историко-художественный музей). Символично, что и в теневом пространстве ночи художников модерна привлекло прежде всего серебристое сияние лунных «прозрачностей», метафорически вторящих скрытой «душе-эллис» природы (М.В. Якунчикова «Восход луны с ангелом», 1895, частное собрание).

Но все же наиболее влекущими художников-символистов лейтмотивами в круговороте суточного ритма стали сумерки (см., например, Морис Дени «Сумерки полны сладости старой живописи», 1898, Музей современного искусства, Нью-Йорк; Ф.В. Боткин «Сиреневые сумерки (Силуэт)», около 1897, ГТГ) и закатные или рассветные зори. Именно в них художники рубежа веков находили те притягательно-мечтательные обертоны обманчивого времени, с которыми символисты связывали проявление внутренней природы творчества. Вспомним «Полет» Шарля Бодлера из сборника «Цветы зла» (1857): «Блажен лишь тот, чья мысль, окрылена зарею...» (Бодлер 2009, с. 23).

Вообще символисты создали целую «теорию зари» как внутренней тяги к недостижимому, на которой и держится межевой знак между бытием и исчезновением: «...точно кто-то всю жизнь горевал, прося невозможного, и на заре получил невозможное и, успокоенный, плакал в последний раз» (Белый 2001, с. 26), — писал «закатолог» Андрей Белый (подробнее об этой характеристике Белого В.И. Ивановым см.: Белый 1989, с. 47). Тоской по невыразимому, «по бесконечному Нечто» называли это состояние романтики (например, Р. Шуман, «зовом вечности», «зовом души» — символисты. Свою теорию «солнечной зари» создали и В. Иванов, и А. Белый, и А.Н. Скрябин, и А.А. Блок, и К.Д. Бальмонт, писавший даже об «Аромате Солнца» (1899, сборник «Горящие здания. Лирика современной души», 1900): «Запах солнца?

Что за вздор! / Нет, не вздор. В солнце звуки и мечты, / Ароматы и цветы...» (Бальмонт 1969, с. 182).

Была своя индивидуально выраженная теория «зари» — поэма лучащегося времени — и у художников-символистов (А.Я. Головин «Березы ночью», 1908–1910, ГТГ). Неслучайно на полотнах многих мастеров модерна нежная мягкая душа сумерек с их романтической аурой любви и наплывающей грустью воспоминаний с естественной неувимостью перетекает в эмоционально приподнятый регистр закатного сияния (Ф.В. Боткин «Купальщица», конец 1890-х, ГТГ; В.В. Кандинский «Пара, едущая верхом на коне», 1906–1907, Государственная галерея в доме Ленбаха, Мюнхен). Амплитуда психологических оттенков образа заката в живописи символизма очень широка. Именно в атмосфере закатных всполохов чувственная жизнь души получает наиболее интенсивные краски, пробуждая в одном пространстве гармонию и скрытые противоречия — в любовь проникает чувство неизбежной утраты (Густав Моро «Кентавр, несущий мертвого поэта», около 1890, Национальный музей Гюстава Моро, Париж), а в жизнь мечты входит призыв разлуки и боль прощания (Н.Я. Хавкина «Грусть», 1915–1917, частное собрание; Н.Я. Хавкина «Оплакивание», 1915–1917, частное собрание). В связи с поэтическим элементом, присущим лейтмотиву заката, нельзя не вспомнить вечерние лучи «Весны» (1898–1901, ГРМ; цвет. вклейка, илл. 5) Борисова-Мусатова, преобразующие реальность цветущего вишневого сада в визуальную элегию ожившей мечты. Приближающиеся сумерки, словно интуитивное предчувствие непоправимого ухода дня, всегда с большей силой заставляли сиять прозрачные тени, сквозь которые бьется время. Интересно отметить, что и на уровне своего реального бытования «Весна» Борисова-Мусатова полна сложных духовных переплетений. Так же, как закат связан с угадываемой его пламенностью ночью, пленительная гармония зацветающей белыми хлопьями юности «Весны» связана с темой ухода, наиболее отчетливо воплотившейся в религиозной процессии «Реквиема». Именно «Весна», висевшая в комнате умирающей Надежды Станюкович,

была тем частым собеседником, к которому обращался взор этой идеальной модели Борисова-Мусатова.

В живописи символистов образ заката связан, конечно, не только с преображающим видимый мир переживанием любви, но и с музыкально-зыбкой аурой сказочной легенды и волшебства (вспомним «русалок» Врубеля). Именно закат, своей страстной красотой вторящий отчаянному одиночеству тоскующей по отверженному (потерянному) совершенству жизни, осеняет своим сиянием и огненный порыв творческой решимости, заставляющей, например, пламенеть кристаллы мистических цветов в «Демоне (сидящем)» (1890, ГТГ) Врубеля, которого художник воспринимал не в религиозном, а в поэтическом смысле «крылатой», «уныло-задумчивой» души, тоскующей по недостижимой, но видимой ей «цветущей поляне» (Врубель 1976, с. 56, 195). Неслучайно те же отсветы лилово-синей заревой вечерни позже проникнут в музыкальную атмосферу искупительного видения «Шестикрылого Серафима» (1904, ГТГ).

И все же кульминационным выражением темы заката стала та всеобъемлющая сила света, которая во внутреннем видении художников-символистов связывала земные краски с их обетованным нетварным первоисточником (В.И. Денисов «Скорбь (Джотто)», 1904, ГРМ). Даже в трагические минуты разрушительной душевной апатии именно закат мог стать тем пробуждающим волю к вере (в том числе и к творческой вере) импульсом, который вновь и вновь внушал созидательный ритм жизни (Н.Я. Хавкина «Молодость», 1915–1917, частное собрание). В «Дневнике 1934 года» Кузмина под заголовком «Очень опасно» можно прочесть: «...я знаю, что (не смейтесь), если бы, смотря на облака перед закатом, какой-нибудь человек, которому бы я очень доверял и которого бы любил, стал говорить мне о том, что душа бессмертна, я бы сейчас же поверил» (Кузмин 2007, с. 103). Совершенно очевидно, что такие признания делаются не ради метафор: «Разве Вы ничего не знаете о великой грусти на зоре? Озаренная грусть перевертывает все; она ставит людей как бы вне мира» (из письма Белого к М.К. Морозовой, февраль 1901: Белый 1989, с. 469). Симво-

лично, что Андрей Белый, не пропустивший, по его словам, ни одного московского заката в период с 1901 по 1904 год, в своей книге «На рубеже двух столетий» назвал Серебряный век «эпохой зари» (Белый 1989, с. 46–47).

Таким образом, подводя итог нашему исследованию временного измерения «земной вечности» символистов, можно сделать вывод, что в идеальном пространстве своего визуального мира художники модерна выстроили собственную систему проявления круговорота времени. Подчиняясь творческому произволу мечты, в произведениях художников модерна зазвучал новый сезонный ритм, практически исключая зиму, и проявились индивидуальные акценты в бытийном единстве дня и ночи, увеличившие светоносные периоды сумерек и закатов. Следует отметить, что постижение подобных метаморфоз времени в изобразительном искусстве символизма возможно только благодаря их неразрывной взаимосвязанности с иконографией пространства, внутри которого проявляются все рассмотренные выше оттенки времени.

Поиски художниками образа «земного рая» привели к сложению нескольких устойчивых пейзажных групп, символизирующих идеальное пространство. Среди них можно выделить мотив старинных городов, преобразенных тишиной памяти (Фернан Кнопф «Воспоминание о Брюгге. Вход в Бегинаж», 1904, частное собрание), сияющей аурой искусства (Морис Дени «Фонтан на вилле Медичи», 1904, Музей искусств, Индианаполис, США) или святостью веры (например, В.В. Кандинский «Пестрая жизнь», 1907, Государственная галерея в доме Ленбаха, Мюнхен; стоит отметить, что тему «Небесного Иерусалима», сливающегося в иносказательном славянском пафосе с незримым «градом-Китежем», особенно плодотворно рассмотреть на примере раннего творчества Кандинского, у которого одним из идеальных прообразов города-рая является озаренная вечерним закатом Москва — «Москва I», 1916, ГТГ). Зачастую в качестве символов «счастливых пространств» мечты изображались сказочные леса, в которых оживали фольклорные предания и романтические легенды; зеркальные пруды и

даже уединенные кладбища (например, А.М. Васнецов «Элегия», 1893, Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова). Однако наиболее устойчивым пространственным воплощением «обетованной духовной прародины» стали образы садов и парков, в которых особую роль играет лейтмотив цветения, вопреки предсказуемой логике, «поднимающийся» хрупким белым облаком весны даже посреди других сезонов (Морис Дени «Цветение», 1907, частное собрание; П.В. Кузнецов «Весна в Крыму», 1910, ГРМ; Н.Н. Сапунов «Цветущие яблони», начало 1900-х, ГТГ; М.В. Якунчикова «Цветущие яблони», 1899, ГТГ; А.И. Савинов «Девушка и парус», 1906, ГТГ; В.Э. Борисов-Мусатов «Весна», 1898–1901, ГРМ). Однако исследованию этой темы посвящены наши специальные издания, что позволяет в данной статье лишь наметить существующие в символизме иконографические варианты «земного рая» (Давидова 2014а; 2014б).

«Эта красота, которой не было и не будет, является миром художника», — именно такими словами планировал обрамить ангельскую фигуру на окне фойе здания австрийского SECESSION Коломан Мозер («Ангел анфас», 1897–1898, Австрийский музей прикладного искусства, Вена). В сущности, главным метафорическим итогом поиска художниками заветного Эдема стал метод поэтически-иррационального переживания искусства, которое из века в век само по себе является нездешней вселенной. Вовлеченные в «глубинную» иллюзию рая искусства художники-символисты обретали «искусственный» рай художественных образов, обладающих собственным временем и пространством. И хотя его иллюзорная вечность не спасает от смерти, небывалая страна художников модерна, этих «бедных маленьких богачей» (как язвительно-тонко заметил о них Адольф Лоос; Loos 2014, с. 33), продолжает жить по тем же зыбким принципам поэтических прозрений, от которых до сих пор зависит бытие роз, листвы, прудов, музыки, стихов и вообще всех тех одухотворенных сущностей, которые образуют райскую ауру вокруг земных пространств.

ЛИТЕРАТУРА

- Аронов 2010 — Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. М., 2010.
- Амп 2004 — Амп Ж. Чуть-чуть от мужчины / Пер. с фр. Е. Бавеской // Поэзия французского сюрреализма. СПб., 2004. С. 217–228.
- Бальмонт 1969 — Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1969.
- Банг 1911 — Банг Г. Белый дом. Станные рассказы / Пер. с дат. Я. Сегала. М., 1911.
- Башляр 2014 — Башляр Г. Поэтика пространства / Пер. с фр. Н. Кулиш. М., 2014.
- Белый 1989 — Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.
- Белый 1990 — Белый А. Начало века. М., 1990.
- Белый 2001 — Белый А. Северная симфония (1-я героическая) // Белый А. Серебряный голубь. М., 2001. С. 20–65.
- Бодлер 1997 — Бодлер Ш. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша / Сост. и пер. В.М. Осадченко. М., 1997.
- Бодлер 2009 — Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения / Пер. с фр. Эллис (Л.Л. Кобылинского). СПб., 2009.
- Борисов-Мусатов 1898–1901 — Письма Борисова-Мусатова В.Э. Захаровой Л.П. Машинописные копии, сделанные С.Д. Соколовым. 1898–1901 // Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. ОХАМ. НИА. ЛФ № 2. Оп. 1. Ед. хр. 4.
- Борисова-Мусатова 2004 — Борисова-Мусатова Е.Э. Мои воспоминания о художнике В.Э. Борисове-Мусатове // Мир искусств: Альманах. СПб., 2004. Вып. 5. С. 403–439.
- Букин 1944 — Букин М.Е. Рассказ о художнике В.Э. Борисове-Мусатове // Вырезка из «Новый журнал». Нью-Йорк. 1944. № 9 // Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. ОХАМ. НИА. ЛФ № 2. Оп. 1. Ед. хр. 11.
- Врубель 1976 — Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.
- Головин 2014 — Александр Головин. Фантазии Серебряного века. К 150-летию со дня рождения: Каталог выставки ГТГ. М., 2014.
- Гусарова 1990 — Гусарова А.П. Константин Коровин: Путь художника. Художник и время. М., 1990.
- Глаголь б.г. — Глаголь С. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., б. г.
- Д'Аннунцио 2010 — Д'Аннунцио Г. Сон весеннего утра. Пьеса / Пер. с итал. А. Балавенского // Д'Аннунцио Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 2010. Т. 2. С. 283–314.
- Давыдова 2010 — Давыдова О.С. Павел Кузнецов. М., 2010.

- Давыдова 2014а — Давыдова О.С. Концептуальный модерн: Слово — Образ — Место. М., 2014.
- Давыдова 2014б — Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014.
- Жид 2002 — Жид А. Яства земные / Пер. с фр. Ю. Покровской // Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 1. С. 175–282.
- Замирайло 1925–1927 — Письма, записки, пометки В.Д. Замирайло. 1925–1927. Частное собрание (Санкт-Петербург).
- Кандинский 2008 — Кандинский В.В. О духовном в искусстве (Живопись) // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. / Под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина. М., 2008. Т. I. 1901–1914. С. 104–219.
- Костеневич 1996 — Костеневич А. Боннар и художники группы Наби. СПб., 1996.
- Кузмин 2007 — Кузмин М. Дневник 1934 года / Под ред. Г. Морева. СПб., 2007.
- Кузнецов 1905 (?) — Письма П.В. Кузнецова к. В.Э. Борисову-Мусатову. Начато 1903, 1905 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 57.
- Матич 2011 — Матич О. К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый и др. // НЛО. 2011. № 112. Электронный ресурс: magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ma15.html (дата обращения: 06.06.2015).
- Сомов 1979 — Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников / Ред.-сост. Ю.Н. Подкопаева, А.Н. Свешникова. М., 1979.
- Станюкович 1910 — Станюкович В.К. Последнее произведение В.Э. Борисова-Мусатова «Реквием» // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 86.
- Станюкович 1918 — Станюкович В.К. Симонетта (1918) // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 115.
- Станюкович 1930 — Станюкович В.К. Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. 1930 г. Заново переработанная и расширенная сравнительно с изданной в 1906 г. // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 87.
- Степун 2000 — Степун Ф.А. Искусство и современность // Степун Ф.А. Соч. М., 2000. С. 920–926.
- Эрнст 1918 — Эрнст С. К.А. Сомов. СПб., 1918.
- Loos 2014 — Loos A. The Poor Little Rich Man. Цит. по: Фостер Х. Дизайн и преступление (и другие диатрибы). М., 2014.

Мнимая вечность:
художники-символисты в поисках земного рая

Статья посвящена исследованию новой иконографической системы времени и пространства, которая складывается в изобразительном искусстве эпохи модерна, семантически выражая образы «обетованной духовной прародины». Присущие символистам поиски идеальной реальности в границах земного времени позволяют многоаспектно рассмотреть проблему взаимоотношений иллюзорно-мнимого языка искусства и влекущей художников незримой бесконечности. На основе анализа устойчивых сезонных и суточных предпочтений художников модерна, а также доминирующих визуальных мотивов пространства (небо, сад/парк, пруд, луг) автор характеризует искусственный рай образов символистов как проявление поэтического типа творческого мышления.

Ключевые слова: модерн, визуальная поэзия, рай, вечность, время, бесконечность, возрождение, времена года, дни и ночи, зори, идеальное пространство, мечта, мираж.

The Imaginary Eternity:
Symbolist Painters in Search of an Earthly Paradise

The article is devoted to the study of the new iconographic system of time and space that is emerging in the visual arts of Art Nouveau. At the semantic level, it is associated with images of the «promised spiritual homeland». Inherent symbolist painters searching for the perfect reality within the boundaries of earthly time provide many aspects to consider the problem of the relationship between the imaginary language of art and the invisibly entailing infinity. Based on the analysis of stable seasonal and diurnal preference of Art Nouveau artists, as well as the dominant visual motifs of space (sky, garden/park, pond, meadow), the author characterizes the artificial paradise of images of symbolism as an expression of the poetic type of creative thinking.

Keywords: Art Nouveau, visual poetry, Paradise, eternity, time, infinity, revival, seasons, day and night, dawns, ideal space, dream, illusion.



Е.И. Водонос (Саратов)

К.С. Петров-Водкин:
ОТ ОБРАЗА МАТЕРИ
К ОБРАЗУ МАДОННЫ
И ОБРАТНО...





Кузьма Петров-Водкин выступил как мастер, художественные идеи и образный язык которого поражали ошеломляющей новизной. Естественная связь с предшествующими поколениями русских живописцев казалась вызывающе прерванной, а логика творческой преемственности — необъяснимой. Многие и не заметили поначалу глубокой традиционности его художественной культуры. Заветы мастеров, весьма отдаленных во времени, оказались ближе всего его собственным поискам. Обвиняемый в «незнании родства», он был выпестован на живописных открытиях, которые стали поистине классическими.

Вдумчивое изучение творческих решений больших мастеров прошлого обогатило изобразительный язык Петрова-Водкина. Но, синтезируя заимствованные элементы, он не повторяет предшественников, а следует принципам их искусства. В горниле его самобытного таланта они дают органичный сплав еще неведомого качества. И яркое тому свидетельство — лучшие его полотна середины 1910-х гг. Это были поворотные годы в судьбе художника, время напряженных раздумий и настойчивых поисков современного монументального образа, изучения закономерностей связи пространства и формы, окончательного сложения своей колористической системы.

Петрова-Водкина называли «фресковым живописцем». Его искания лежат в сфере, где бытовое перерастает в бытийное. Если ренессансные мастера использовали торжественность евангельского предания как повод для создания светской картины, то он добивался возвышенной интерпретации повседневного. Именно в 1910-е гг. начались осознанные поиски личного монументального стиля с выраженной опорой на стилистику иконы и фрески как способа подключиться к национальной художественной традиции.



В русле этих поисков — его картина «Мать» (1913. ГТГ) и цикл полотен, открываемый «Девушками на Волге» (1915, ГТГ). Вариации этой темы — «Две девушки» (1915) из Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева, монументализированный вариант саратовской картины — «Две» (1917) из Псковского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, а также объединившее обе эти темы полотно «Утро. Купальщицы» (1917, ГРМ), где иллюзорно трактованная молодая мать ведет к воде малыша, а на фоне опять возникают образы девушек, близкие саратовскому варианту.

«Архаист-новатор», если воспользоваться терминологией Юрия Тынянова, этот живописец с настроенностью воспринимался как приверженцами традиционной стилистики, так и представителями радикального авангарда. Он стоит особняком в общем потоке тогдашней отечественной живописи. Решительный поворот к национальной тематике в начале 1910-х гг., программно обозначенный картиной «Купание красного коня», в основном реализуется им в цикле крестьянских девушек и в обширной, растянувшейся на десятилетия сюите, посвященной материнству. Соответственно, и стилистика его полотен претерпевает в эти годы существенные изменения.

«Эти картины — в отличие от некоторых ранних, где мечта художника устремлялась за отвлеченным и придуманным, — можно назвать мечтой о реальном. Визионерство Петрова-Водкина обретает плодородную почву в знакомом и кровно родном», — утверждал Л.В. Мочалов, отметивший и устремленность мастера к художественному обобщению родной земли: «Синтезируя свои впечатления, он выводит тип красоты и ее пейзажа, и ее людей» (Мочалов 1971, с. 11).

Вдумчивые интерпретаторы наследия мастера отмечали не только его стремление к выраженной сакрализации образов матери, но и нарастающее с годами их обытовление, укоренение в жизненной конкретике при сохранявшихся усилиях придать ореол святости материнству как таковому, отчего и появились параллельные названия его полотен: «Пролетарская мадонна» или

«Крестьянская мадонна». Справедливо писали, что в стилистике этих образов материнства ощутимо не только воздействие творчества А.Г. Венецианова или древнерусской иконописи, но также искусства мастеров раннего итальянского Возрождения.

Эволюция этого мотива шла неспешно, но целенаправленно и последовательно. От вполне конкретного, натурно достоверного портрета своей матери, написанного в 1909 г. в Хвалынске, до обобщающего образа в картине «Мать» (1913), где изображена миловидная молодая женщина с младенцем на фоне зеленеющих хвалынских холмов, прошло несколько лет. Последняя из названных работ стала формулой материнства в его творчестве, будучи повторенной (в сильно уменьшенном размере) в фоне картины «Полдень. Лето» (1917, ГРМ).

Был еще образ матери в картине «Утро. Купальщицы» (1917, ГРМ), достаточно обмирщенный, а богородичную ассоциацию («Это мать-отроковица, Богородица дева», по слову исследователей (Поспелов, Реформатская 1978, с. 140) он получает наплывом фона — иконно стилизованной девушки в ярко-красной юбке, наиболее близкой одной из героинь картины «Две девушки». Почти по Б.Л. Пастернаку: «образ входит в образ» (Пастернак 1965, с. 344). Акцентированный стык двух образов обогащает семантику целого, переводит ее в другой регистр. Сцена эта «воспринимается как ритуальное действо, напоминающая об обряде крещения, но в этом действе сохраняется свежесть простого чувства» (Поспелов, Реформатская 1978, с. 140) (цвет. вклейка, илл. 1).

Сознательно пропущена еще одна картина — та знаменитая «Крестьянская мадонна», которая традиционно относится, согласно авторской датировке, к 1915 г., считаясь одним из шедевров его творчества дореволюционной поры («Мать»; 1915 [? — Е. В.], ГРМ). Блистательную и глубоко поэтичную оценку дал ей Мочалов. Подчеркивая, что мотив ее — «казалось бы, чисто бытовой, почти натуральный», он писал, что натура здесь «пристально изучена художником, но “возвышена”, переведена в план, ничего общего не имеющий с прозаической иллюзорностью».



Илл. 1. К.С. Петров-Водкин. «Мать». 1915 (?).
Фотография рентгенограммы, сделанной
отделом экспертизы ГРМ.

И завершил пристальный анализ картины смелым утверждением: «Ее затаенная, согретая личным чувством патетика убедительнее несколько декламационного пафоса “Красного коня”» (Мочалов 1971, с. 11).

Г.Г. Пospelов и М.А. Реформатская, отмечая большую, нежели в иных полотнах, «реальность женского образа» в «Матери» 1913 г., подчеркивали, что в «Матери» (1915) «тот же образ становится еще конкретнее и жизненней», а затем утверждали, что «в дальнейшем этот облик все сильнее “прорастает” живыми впечатлениями» (Пospelов, Реформатская 1978, с. 141). Они же писали, что этот тип трактовки стал преобладающим, указав на цепочку полотен уже советского периода, вплоть до картины «1919 год. Тревога» (1934, ГРМ).

Раньше них те же черты этой картины отмечал В.И. Костин: «Она обладала качествами, мало ценимыми критикой того времени, — демократизмом содержания и реализмом формы, и потому была ею обойдена» (Костин 1966, с. 56). Удивительно, что он не задумался, почему же она не была замечена и советской критикой, столь расположенной к демократизму и реализму. О ней не упоминает Н.Н. Пунин в своей статье о художнике 1932 г. (Пунин 1976). Умалчивает о ней Ю. Лебедева в пространном очерке о его творческом пути, опубликованном в 1935 г. (Лебедева 1935). Не заметила ее и А.С. Галушкина в первой монографии о художнике, вышедшей 1936 г., т. е. в год, когда картина была впервые показана на персональной выставке произведений мастера, откуда и поступила в собрание Русского музея (Галушкина 1936).

Высокую оценку дал этому полотну Ю.А. Русаков. Тщательно анализируя типаж, композицию, колорит, отобранные приметы быта, он акцентировал его особую значимость в творчестве живописца: «Мастерски сливает он в такой картине, как “Мать” 1915 г., конкретность изображения, подкрепленную скупыми бытовыми подробностями, меткой характеристикой движения, и философскую отвлеченность образа, поднимающегося в своей нравственной и живописной красоте до уровня значительнейших явлений мирового искусства» (Русаков 1986, с. 89).

Не кажется ли странной повальная слепота критики, так и не обратившей внимания на такой шедевр при жизни художника? И была ли на то причина? Об этом я задумался довольно поздно. Выступая с докладом на конференции о творчестве Петрова-Водкина, проходившей в декабре 1966 г. в ГТГ прямо в залах его грандиозной персональной выставки, я обратил внимание, что картина «Мать» (1915 [? — Е. В.]) смотрится чужеродной в окружении полотен этого года. И образно, и стилистически она ближе его картинам сходной тематики 1920–30-х гг.

Почти два десятилетия спустя в переписке с Б.Д. Сурисом я мимоходом затронул эту проблему. Согласившись с некоторыми моими резонами, он сослался на презумпцию авторской датировки, запечатленной художником на поверхности холста. В ее подлинности и я не сомневался, а потому предположил позднейшую существенную переработку картины. Сурис довольно обстоятельно отверг такую возможность. Убежденный в своей правоте, я задумался о других аргументах. Тогда-то и выяснилось, что картина впервые экспонировалась на персональной выставке живописца в 1936 г. и в том же году поступила от него в ГРМ. «Слепота» критиков стала понятней, а идея затянувшейся доработки более очевидной. О чем я и сообщил Сурису.

Но не успело это письмо достичь адресата, как от него пришло машинописное послание с подробным описанием случившегося «чуда»: он и его коллеги при особых условиях освещения неожиданно заметили проступающую записанную художником голову «матери». Укрывистость краски с годами ослабла, стали проступать и детали пейзажа, поверх которого написан дощатый интерьер комнаты. Описание увиденного было столь подробным, а тон столь восторженным, что я заподозрил розыгрыш, о чем и написал Сурису. Но вскоре пришло письмо от Костина, рекомендовавшего поскорее опубликовать это, как он называл, «открытие». Стало понятным, зачем Сурис печатал письмо, — копия предназначалась Костину.

Потянулись месяцы ожидания технологического исследования. Теряя надежду на его осуществимость, Су-

рис в письме от 20 января 1986 г. настаивал на подготовке мною публикации: «Пусть будет не статья-ответ, а статья-вопрос, статья-гипотеза (пардон). Она, такая статья, будет важна и интересна, ибо то, о чем так верно рассуждаете Вы, это ведь не о “Матери” только, это вообще о Водкине, о каких-то ведущих, стержневых, подводных токах его творческой эволюции, это проникновение вглубь художника не сквозь внешние эмпирические факты, а сквозь тончайшую материю его творческой психологии, чем наше искусствознание так редко и нерешительно занимается» (Сурис 1986).

Летом того же года экспертиза состоялась, и результаты ее превзошли мои ожидания: изменен формат холста, шесть или семь слоев живописи, подпись с датировкой лежит не в последнем слое, в поисках нужного облика живописец оставил под записью два отвергнутых варианта головы, оставив видимым лишь третий вариант, наиболее отвечающий его замыслу. Снимок рентгенограммы подарила мне автор технологического исследования С.В. Римская-Корсакова (илл. 1). Она утверждала, что предполагаемый временной диапазон слишком мал, чтобы эксперты могли сказать решающее слово, — это дело искусствоведов.

На мое предположение, что работа над этой картиной началась еще до варианта 1913 г., она заметила, что история экспертизы свидетельствует: разного рода переделки обычно идут на первоначальном варианте. По инициативе Суриса с сообщением о передатировке картины я выступил на конференции. Оно опубликовано в сборнике научных трудов Русского музея (Водонос 1993).

С этого времени уверенность в необходимости уточнить время окончательного завершения работы над картиной только окрепла. Ибо если рассматривать всё созданное художником как динамическое целое, то надо ли покушаться на эту его целостность? Не разумнее ли усомниться в авторской датировке картины, нежели в последовательности его поступки? Тем более что это находится в согласии со всей совокупностью частных наблюдений, касающихся как образного строя картины, так и

сопоставительных «притяжений» и «отталкиваний» с полотнами 1910-х и 1920–30-х гг. Абсолютизировать значение каждого из них, конечно же, нельзя, но совокупностью своей они подводят к необходимости пересмотра традиционной датировки. Технологический анализ, включенный в общую цепь доказательств, дает объективные аргументы в пользу этой гипотезы. И немногие литературные источники тоже становятся подспорьем в передатировке.

Подобный анализ следовало бы проделать в отношении еще одной картины Петрова-Водкина из собрания Русского музея, датированной 1914–1915 гг. (цвет. вклейка, илл. 2). Ситуация в этом случае в чем-то проще, а в чем-то и сложнее: она была репродуцирована с такой датировкой в журнале «Аполлон» № 3 за 1915 г. — это работа «Богоматерь Умиление злых сердец» (илл. 2). Стало быть, ее существование уже в тот период неоспоримо. Смущает только одно обстоятельство: если центральный образ Богоматери в сегодняшнем виде этой картины близок, почти идентичен изображению из журнала, то фон изменился радикально: склоненных к ней ангелов заменили слева — фигурка Матери с Младенцем, а справа — распятие.

Впервые я обратил на это внимание в декабре 1968 г., посетив в Ленинграде коллекцию семьи Б.Н. Окунева. Поначалу подумалось, что это вариант репродуцированной картины, созданный позднее. Никаких упоминаний о подобном за эти десятилетия не появилось, как и о месте хранения раннего варианта. Остается предположить позднейшую его переработку с существенным изменением отдельных компонентов общего визуального образа, понадобившуюся художнику для обновления семантики образа.

Ибо всякая трансформация имеет свою причину, говорит о важном приращении смысла, о стремлении к актуализации мотива, о намерении заострить его базовый эмоциональный настрой. Она рождена какой-то насущной потребностью. Тем более что новые персонажи (и Мать с Младенцем, и распятие), казалось бы, не столь близки по своей гармонической сочетаемости к



Илл. 2. К.С. Петров-Водкин. «Богоматерь Умиление злых сердец». 1914–1915?

образу Богоматери, как прежние, вызванные произвольно самой «памятью жанра». А здесь художник явно стремится усилить смысловую слитность целого даже в ущерб композиционному единству.

Установление самого факта изменения картины не составляет труда, и странно, что никто не обратил на это внимания. А вот интерпретация его мотивов сложнее: одной логической убедительности недостаточно. Пока нет фактов, имеющих непреложную доказательную силу. И находясь на зыбкой почве догадок и предположений, необходимо рассмотреть все косвенные аргументы. Надо попытаться понять роль эмоционального импульса

и осмысления реалий эпохи в смене как будто второстепенных персонажей фона, заметно меняющих восприятие произведения в целом.

Уверен, что сдвиг семантических акцентов здесь не случаен: это вполне осмысленный творческий ход мастера, всегда озабоченного актуальной и вечностной содержательностью своих полотен, сдвиг, как-то конкретизирующий и углубляющий прикрепленность к реалиям жизни. Попытка ответить на чудовищные коллизии разразившейся мировой бойни и последовавшего за ней кровавого гражданского разлада. Способ передать свое отношение к вызовам жестокого времени.

Сформулировать на языке понятий сущность эмоции, рождаемой визуальным образом, не так уж и просто. Но и земное материнство, и голгофский мотив — наглядные и вполне убедительные символы, вовсе не требующие развернутых пояснений. Действующие сами собой, без вербального раскрытия. Смысловывявляющий их потенциал был хорошо известен художнику.

В знаковой его картине «1918 год в Петрограде» (1920, ГТГ), именуемой «Петроградская мадонна», исследователю видится «как бы новый извод образа Богородицы» (Чайковская 2014, с. 54).

В обновленной «Богоматери Умилении», уже трансформированной сменой персонажей второго плана, происходит своеобразное «обмирщение» образа, не ведущее при этом к его десакрализации. Образ целого как бы осовременивается, нисколько не теряя своей изначальной надвременной духовности.

Семантическая насыщенность полотен Петрова-Водкина всегда велика, и случайностей в них нет. Время этих изменений, рожденных горестными раздумьями о реалиях тревожной эпохи, лежит, на мой взгляд, между 1918 и 1922 гг. Потому что в эту пору в творчестве художника особенно актуальной становится потребность в осовремененной трактовке вечной темы материнства. И напротив — выявление вечностного аспекта в решении характерных мотивов трагически обострившейся жизни родной страны.

ЛИТЕРАТУРА

- Водонос 1993 — Водонос Е.И. К вопросу о передатировке картины К.С. Петрова-Водкина «Мать» из собрания Государственного Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Вторая половина XIX — начало XX века: Сб. ГРМ. СПб., 1993. Вып. 2. С. 90–97.
- Галушкина 1936 — Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. М., 1936.
- Костин 1966 — Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966.
- Лебедева 1935 — Лебедева Ю. К.С. Петров-Водкин // Искусство. 1935. № 6. С. 55–86.
- Мочалов 1971 — Мочалов Л.В. Петров-Водкин. Мастера мировой живописи. Л., 1971.
- Пастернак 1965 — Пастернак Борис. «Мне хочется домой в огромность...» // Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965.
- Поспелов, Реформатская 1978 — Поспелов Г.Г., Реформатская М.А. Творчество Петрова-Водкина 1910-х годов. Судьба монументальной картины // Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М., 1978. С. 137–147.
- Пунин 1976 — Пунин Н.Н. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин // Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976. С. 211–219.
- Русаков 1986 — Русаков Ю.А. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л., 1986.
- Сурис 1986 — Сурис Б.Д. Письмо Е.И. Водоносу от 20 января 1986 г. Хранится у адресата.
- Чайковская 2014 — Чайковская В. В защиту живописной изобразительности. Неприятельские заметки // Собрание. 2014. № 2. С. 50–57.

К.С. Петров-Водкин:
от образа матери к образу Мадонны
и обратно...

Статья посвящена рассмотрению эволюции вечной темы материнства в творчестве К.С. Петрова-Водкина на примере существенной трансформации семантики двух его картин, происходившей на фоне глобальных социально-исторических перемен, выпавших на время зрелого периода творчества этого живописца. Рассматривается изменение образной структуры каждого из полотен в зависимости от меняющейся внутренней задачи автора, как продиктованной естественной эволюцией его творческой личности, так и обусловленной веяниями стремительно обновляющейся жизни бурной и трагической эпохи. В связи с этим уточняются предположительные датировки исследуемых произведений.

Ключевые слова: Петров-Водкин, традиция, авангард, земное материнство, икона, Мадонна, Богородица, семантика образа, передатировка, обмирщение, сакральность, творческая психология, гипотеза, цепь доказательств, эволюция образа, технологический анализ.

K. S. Petrov-Vodkin:
From Image of Mother to Image of Virgin
and Back...

The article is devoted to the evolution of the eternal theme of motherhood in K. Petrov-Vodkin's art through the example of two of his paintings' substantial transformation semantics that took place amid global socio-historical changes and ceased at the time of the mature period of the artist's work. The article discusses the variation of each canvas' figurative structure depending on the changing internal problem of the artist, dictated by natural evolution of its creative person, and by trends of a rapidly changing, turbulent and tragic era. In this connection, the conjectural dating of the studied works is confirmed.

Keywords: Kuzma Petrov-Vodkin, tradition, avant-garde, earthly motherhood, the icon, the Madonna, the virgin, the semantics of the image, clarification of dating, secularization, sacredness, creative psychology, the hypothesis, the chain of evidence, the evolution of the image, technological analysis.



И.М. Сахно (Москва)

Иконография ВЕНЕРЫ
В ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ
РУССКОГО АВАНГАРДА
1910–1925 ГГ.

Статья выполнена
при поддержке
Российского государственного
научного фонда (РГНФ),
№ проекта 15-04-00005а.





Венера (лат. *Venus*) — Богиня любви и эротической чувственности в римской мифологии — на протяжении всей истории олицетворяла идеал женской красоты, запечатлеть которую стремились многие поэты и художники, работавшие на сопряженной территории большого Текста культуры. Русский авангард с самого начала своего существования артикулировал идею эстетической инверсии, когда прежние канонические мифологемы подвергались культурной ревизии и обретали новую семиотическую знаковуюсть. Центральной фигурой полемической борьбы представителей нового искусства стала Венера, воплощавшая, по словам Малевича, «прошлые засиженные места старой культуры» (Малевич 1995, с. 83): «Времена вечно женственной, не стареющей Психеи для нас прошли... Вам, авторитетам задворков и предметности, привыкшим греться у милого вам личика, не согреться у лица квадрата» (Малевич 1995, с. 84). Еще более остро высказывался на диспуте «Мишень» 23 марта 1913 г. восемнадцатилетний Илья Зданевич. Утверждая «божественную суетность современности», он заявлял: «Мы провозглашаем смерть любви. Мы выкинем из искусства женщину, как носительницу похоти, мы презираем любовь к детям и к матери. Борьбу мы славим как единственное оправдание искусства и жизни... Любовь наш первый враг, луна — вот наш самый заклятый враг» (Крусанов 1996, с. 84). В это время зритель видел изображение Венеры Милосской, а в руках у лектора — старый башмак, который намного ее прекраснее, «потому что чувство красоты башмака у нас автономно, тогда как о красоте Венеры Милосской мы судим под чужим навешанным влиянием» (Крусанов 1996, с. 85). В 1914 г. в петербургской «Бродячей собаке» И. Зданевич прочтет доклад с еще более эпатажным названием «Поклонение башмаку».



Венера становится арсеналом старого академического искусства, которое «нужно сбросить с корабля современности» (ПОВ 1912, с. 41), символом изгнания с территории поэзии «женщины — больной луны» (Крученых 1923, с. 105): «Луна подохла, — комментирует А. Крученых, — и отныне забракована и выброшена из обихода поэзии как ненужная вещь, как стертая зубная щетка» (Крученых 1923, с. 110). В противовес возвышенной эротике предшествующей культуры, русский авангард намеренно снижает высокие смыслы и по-новому маркирует назначение богини красоты и любви. Обращаясь к семантической субверсии, художники и поэты разрушают привычные стереотипы прекрасного и артикулируют низкий, профанный эрос, физиологичность которого намеренно провокационна. Венера Naturalis как обнаружение равных достоинств души и тела в многочисленных живописных полотнах Ренессанса и Нового времени красива и обольстительна. Она рождена богами, отсюда ее неземная красота и величие. Обнаженная натура художников русского авангарда рельефно вылеплена, гротескно заострена, декоративна и фактурна. Она лепится из глины и скорее напоминает окаменевшие изваяния первобытных Венер или скифских баб.

Эта реверсия визуального неслучайна. С одной стороны, авангард репрезентировал себя как тотальную школу форм с установкой на аналитическую трансформацию прежнего эстетического опыта. Законы новой организации живописного пространства требовали не только определенного набора технологических приемов, но и переосмысления академического принципа верности натуре как таковой: «Делать рисунки вещей, пейзажа и людей так, как представит себе их в данный момент фантазия, — размышлял М. Ларионов, — не стесняясь решительно ничем, никаким уродством, никакой выдумкой, никакой фантазией, пробуя различные стили и приемы...» (Амазонки авангарда 2001, с. 310). В этом контексте намеренно грубоватая фактура новых Венер знаменовала отказ от миметического подобию и прежней культурной мифологии. С другой стороны, авангард, вступая в диалог с су-

шествующими традициями и культурными конвенциями, возвестил о возвращении к традиционной эстетической матрице — примитивизму и лубку. Стилизация под народные картинки проявлена в живописи и поэзии русского авангарда начала века в *новой иконографии Венеры*. Художники и поэты, разрушая канонические риторические и визуальные стратегии, создавали собственную аксиологию искусства, в системе которой Венера переосмыслялась как балаганная героиня. Она символизировала то «адское сладострастие, которым была отравлена вся литература» (Крученых 1923, с. 16), отсюда остроумная пародия поэта в сборнике стихотворений «Полуживой» (1913): «Тебе навеки я отдадена // Вияся ведьма из рекла // И ветер и зверь и дева-гадина // Касались моего чела» (Крученых 1923, с. 16).

Особая система изобразительных и словесных знаков в лубке, соединение высокого и низкого, «игровая природа лубочных изображений» (Лотман 1998, с. 484), полисемантическая функция надписи, «скоморошество»: импровизационный юмор и его письменная переработка (Соколов 1999, с. 186) — все эти атрибуты художественной формы лубка определили синтетический характер авангардистского текста. Визуальный нарратив (Злыднева 2013, с. 9) лубка с его двойственной природой семантически был связан со словом и изображением, но, в отличие от книжной статичной иллюстрации, словесный текст, развертываясь во времени, существовал по законам театрального действия (Лотман 1998, с. 485). Этот прием симультанности, берущий свое начало в средневековом театре, создавал возможность для одновременного восприятия вербального текста и визуального графического ряда. Утрата прежнего культурного статуса Венеры и классической референции в русском авангарде ознаменовала включение в текстуальное пространство маргинальных тем и образов. В картине М. Ларионова «Весна» из цикла «Времена года» (1912) мы видим символ весны и обновления жизни — Венеру с летающими вокруг Купидонами, символизирующими эротическое томление и любовь. «Балаганно-ярмарочные полустихи»

(Злыднева 2013, с. 46): «Весна прекрасная, с яркими цветами и белыми облаками» устанавливали параллелизм двух смежных искусств и являлись своеобразным вербальным автокомментарием к живописному тексту. Раешное представление, соединившее лубочное изображение со словом, было ориентировано на интерактивную форму коммуникации, когда адресат и читатель/зритель вступали в молчаливый диалог и взаимодействовали в едином смысловом пространстве.

Лубочное повествование требовало «обострения «интонации снижения»» и гротеска (Поспелов 1990, с. 46). Атмосфера веселого балаганного действа, шутовство и «скоморошья маска» — традиции ярмарочного народного театра — нашли отражение в цикле «Венер», написанных Ларионовым в 1912 г. В этих картинах («Венера еврейская», «Венера кацапская», «Венера и Михаил» и т.д.) (см. цвет. вклейка, илл. 1–2) художник в откровенно юмористической и пародийной манере демонстрирует свое представление о мифологической богине. Его Венеры — не эстетские Девы, а скорее солдатские девки. Изображенные в откровенно эпатажных и вульгарных позах, они шокируют своей непристойностью, и в этом намеренном упрощении видится живая стихия повседневности, далекая от мифологических представлений о красоте и любви. Сами картины выполнены в намеренно эпатажной живописной манере. На фоне разбеленной охры, втертой в поверхность холста, вид Венеры, небрежно развалившейся на рогоже, огрублен, о чем свидетельствует и использованный художником контур. В стилистике нарочитого шаржа и игровой интонации создает образ Венеры и Велимир Хлебников в поэме 1912 г. «Шаман и Венера», впервые напечатанной во втором футуристическом сборнике «Садок судей 11» (Бурлюк 1913). Образ падшей Венеры, которая вынуждена поселиться в хижине Шамана, чтобы спастись от суровых сибирских морозов и стать девой-служгой, исправно убирая хижину хозяина, отправляет читателя к фольклору, древнему мифу и к русской сказке (Перцова 2012, с. 48–49). Только вместо Василисы Прекрасной в по-

эме появляется чужеземная богиня Венера Милосская, сосланная в сибирскую ссылку, что само по себе создает комический эффект.

Ты веришь? Видишь? — Снег и вьюга!
А я, владычица царей,
Ищу покровы и досуга
Среди сибирских дикарей.
Еще того не доставало —
Покрыться пятнами угрей.
«Монгол! Монгол! Как я страдала!
Возьми меня к себе, согрей!»
Покрыта пеплом из снежинок
И распустив вдоль рук косу,
Она к нему вошла. Как инок,
Он жил один в глухом лесу.
(Хлебников 1986, с. 230)

Мифологическая богиня любви зачастую становится просто символом обнаженной натуры и новой футуристической телесности. Об этом свидетельствуют литографии М. Ларионова на обложке и развороте поэмы А. Крученых «Помада» (1912) (см. цвет. вклейка, илл. 3–4). Амур над женской фигурой как символ любви и эротического вожделения и обнаженная женская фигура в качестве графической преамбулы к четверостишию Крученых «Дыр бул щыл» несомненно подчеркивают эротический подтекст стихотворного произведения. Об этом писал американский исследователь русского авангарда Дж. Янечек: «...на рисунке нетрудно различить обнаженную женщину, лежащую под углом 45°, с повернутой направо головой и с распростертыми ногами. В этом случае резонно предположить, что стихотворение имеет довольно острое эротическое содержание (“дыр” и “щель” соотносимы с влагищем, “булл” — булки-груди). При этом следует с особой настойчивостью подчеркнуть, что даже под влиянием такого гештальта, освобождающего рисунок от голой беспредметности, стихотворение сохраняет свою заумь» (Янечек 1991, с. 36). Абстрагируясь

от довольно произвольной авторской трактовки, можно с уверенностью сказать, что «Помада» не только содержала первые опыты заумного словотворчества, но и репрезентировала мотив эротического влечения и чувственного наслаждения:

Небо душно и пахнет
сизью и выменем
О, полюбите пощадите
вы
меня
Я и так истекаю
собою и вами
Я и так уж распят
степью и
ивами.
(Крученных 1913, с. 8)

Нагота венероподобной женщины осмысляется в творчестве художника Александра Шевченко совсем в ином ключе. Его женщины («Женщина у зеркала», 1913; «У зеркала. Эскиз к картине, второй вариант», 1915; «Обнаженная у зеркала», 1916; «Обнаженная в голубом кресле», 1920; «Нюрочка Архизова», 1910-е гг. и т. д.), с одной стороны, являют интертекстуальный подтекст канонического мифа «Венера перед зеркалом» (достаточно вспомнить многочисленных Венер перед зеркалом Тициана Вечеллио, Питера Пауля Рубенса, Диего Веласкеса и др.). С другой — очевидно нежное любование художника своими «цивилизованными» героинями и интонация лирического юмора. Обнаженная натура, с точки зрения авангардистской интерпретации, описывается художником не столько как предмет чувственного желания, сколько как реальный персонаж новой культурной истории. Перед нами не только «низовая» форма лубочной пластической формы, но и новая архитектоника классического эстетического объекта. На одном полюсе визуальной образности находится фольклорная традиция, «лубочно-вывесочный стиль» и «кубистический

примитив» (Шевченко, с. 5, 11), на другом — тотальная деформация и установка на трансформацию привычной иконографии. Мы видим, как футуристическая живопись артикулирует творческую свободу и придает статус всепроникающему преобразованию, освобождая пространство для экспериментального формотворчества. «Вульгаризм» низовой телесности в работах художника преобразуется поэтической камерностью романтически настроенного «глаза» художника.

В то же самое время земной эрос в метафорической поэтической образности раннего авангарда позиционируется в намеренно сниженных интонациях, «ведь он ушел навек, огонь любви крылатой» (Бурлюк 1999, с. 109). Отсюда — «ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА, / а красота, кощунственная дрянь» (Бурлюк 1999, с. 113), «От Вас, которые влюбленностью мокли / От которых в столетия слеза лилась / Уйду я / Солнце моноклем / Вставлю в широко растопыренный глаз» (Маяковский 1999, с. 194), «Чтоб любовь свою, любовь вечную / Продавал, как блудница, под насмешки и плевки, — / А кругом бы хохотали, хохотали в упоении / Обличенные правом убийства добряки» (Гуро, 1999, с. 259–260). Так формируется художественная дихотомия: Венера-Афродита — символ божественного Эроса и Дева-блудница, стремящаяся к плотской любви и знаменующая влечение к смерти. Эрос — это инстинкт жизни и самосохранения, а Танатос — инстинкт смерти, и этот путь движения от органического к неорганическому состоянию является конечным в человеческом существовании. Вечные темы Жизни и Смерти — излюбленное поле творческих рефлексий поэтов и живописцев русского авангарда. Венера — символ жизненной энергии и экспрессии, Вечная любовница и подруга в классической парадигме культуры. На смену этой «высокой» эротике приходит новая низовая телесность со ссылкой на «фольклорный физиологизм» (Флакер 2008, с. 136).

Намеренно провокационные литографии М. Ларионова «Маня — курва» из альбома «Путешествие в Турцию» (ок. 1928 г.), «Маркитантка Соня» (1914), картина «Проститутка у парикмахера» (1928) и «Женщины» (1890)

сдобрены откровенной вульгарностью и цинизмом. Полупристойные сценки из жизни женщин в публичном доме и образ проститутки намеренно эпатажны и таят определенную семантическую коннотацию. Мы видим сидящую перед зеркалом молодую женщину, вальяжная поза и внешняя небрежность которой маркируют ее профессиональную принадлежность. Ларионов акцентирует такие свойства, как порочность, непристойность и продажность. Отражение девушки в зеркале мистически не совпадает с изображением, а «зажатые в руке парикмахера сложенные ножницы выглядят, — замечает Н. Букс, — в зеркальном отражении занесенной бритвой» (Букс 2004, с. 20). Исчезновение эротического начала и появление порнографических мотивов в русском авангарде обозначало «полную утрату человеком начала божественного» (Богомолов 1992, с. 64), вытеснение красоты как основного кода всей предшествующей культуры. Апелляция к земному и эротически провокационному мотивирована установкой на тотальный нигилизм и антиэстетизм, что ознаменовало в новой футуристической семиологии конечность человеческого бытования: «И вся земля поляжет женщиной / Заерзает мясами хотя отдаться» (Маяковский 1999, с. 195), «Ниц мертвый лежал неподвижно, / Стекланные были глаза» (Бурлюк 1999, с. 110), «Как глубоко под черным снегом / Прекрасный труп похоронен (Бурлюк 1999, с. 110) и т.д. Такое обилие в футуристической поэзии метафор смерти связано со снятием запретов на табуированные темы, включая трупную и экскрементную семантику. Авангардистская Венера обретает новую морфологию под влиянием кубистического принципа разложения и разрушения предмета как такового. Художники и поэты репрезентируют новую «*органопоэтику*»¹, когда «предметом изображения становится не сам человек, а причудливая фрагментация человеческой фигуры» (Буренина 2005, с. 303). Расчлененное тело является не только фактом деперсонализации личности, но и базовой моделью эстетики деформации с установкой

1 Термин О. Бурениной.

на новую телесную организацию. Разложение человеческой плоти как устойчиво повторяющаяся метафора «отсылает к работе анатома, разрезающего, расчленяющего, отрезающего, убирающего все лишнее ради выявления глубинных, истинных и прочных структур вселенной» (Ланн 2005, с. 333). Отсюда известная формула: «Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми и хитрыми сочетаниями (заумный язык)» (Крученых, Хлебников 1999, с. 48). Живописная аналитика и футуристическая сдвигология отражали процесс распада старого мира, освобождение художника и поэта от кабалы прежних художественных ценностей. И в этой артикуляции новой телесной стратогрфии особое место занимал мотив ритуального расчленения тела и отдельного существования его частей. В футуристическом тексте навсегда утрачивает статус предметная референтность, и вместо прежнего сходства авангард являет новый антропологический дискурс. В нем величие и гуманность человека окончательно исчезает, он «превращается в вещь, <...> и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека?» (Жинкин 1928, с. 7, 9). В портрете И. Ключа (1913) Казимир Малевич деформирует своего персонажа до неузнаваемости. Он рассекает лицо, сделанное из металлических конструкций, на множество частей, каждая из которых обладает своей семиотической знаковоcтью. Пила, части труб, глаз, собранный из стеклянных осколков, — все эти атрибуты призваны воплотить идею преобразования человека в технически усовершенствованную новую модель. Анатомические особенности человека определяют новаторские живописные задачи и экспериментальные супрематические установки. Эту «абстрактную фациальность — безлицест Малевича, — по меткой характеристике Б. Обермайер, — можно воспринимать по аналогии с беспредметностью и как ее формальное следствие, т. е. как попытку перенести супрематистскую эстетику в центральную точку сопряжения наших представлений о выразительности и идентичности» (Обермайер 2010, с. 143).

Обезличивание и разрушение целостности всего живого встречаем в женских портретах Н. Удальцовой «Машинистка» (1910) и «Швея» (1910), выполненных в кубистической манере. Лицевой разлом, анатомический прием плоскостного рассечения и разложения, сколы и сломы привычного иконографического образа — вся эта трансформация видоизменяла привычную визуальную оптику. Фрагментарность женского лица выглядит особенно зловеще на фоне классической парадигмы женского предназначения продолжения рода. Утрата целостности и сексуальной идентичности аннулировала и женскую фертильную функцию, что означало в контексте авангардистской эстетики победу мужского доминирующего поведения и маркировку женщины как аутсайдера. Этот примат мужской субъективности и поэтика тотальной деформации порождали новую телесную семантику в футуристической поэзии. В трагедии «Владимир Маяковский» главными действующими лицами становятся Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, и эти анатомические аномалии и уродства неслучайны. Телесные трансформации канонизируют разрыв и дискретность формы, что особенно проявлено как в живописном тексте, так и в словотворческой поэтике. В стихотворении «Облако с облаком» В. Хлебникова возникает образ расчлененного Верхарна:

Громадою духа он
Раздавил слово древних.
Обвалом упал на старое слово коварно,
Как поезд, разрезавший тело Верхарна:
Вот ноги, вот ухо,
Вот череп — кубок моих песен.
(Хлебников 2001, с. 380)

В стихотворении А. Крученых из Тифлисского сборника «Лакированное трико» (1919) физическое тело героя поэтапно расчленяют, что знаменует уничтожение органической целостности путем нанесения увечий:

Пошел В ПАРОВУЮ ЛЮБИЛЬНЮ
Где туго пахло накрахмаленным воротничком
Растянули меня на железном кружиле
и стали возить голым ничком.
Вскакивал я от каждого соприкосновенья
как будто жарко ляпали СВИНЦОВЫМ ВАРЕНИКОМ!
кивнули — отрубили колени
а голову заШили В ЮБКИ БАЛОН.
(Крученных 1919, с. 24)

Женская натура окончательно уходит в небытие, на смену ей приходит мужская телесность и брутальная поэтика, а Венера теряет прежнюю соблазнительность и приносится в жертву как устаревший тотем. Богиня красоты и любви как универсальная Женщина низвергается с пьедестала классической культуры, что свидетельствует об установлении власти профанной беспредметности в авангардистской структуре мира. Женская красота, имеющая устоявшиеся смыслы молодости, весны и свежей бьющей ключом энергии, претерпевает существенные изменения (см. цвет. вклейка, илл. 5). Авангардистская Венера откровенно асексуальна, а любовь в классическом ее понимании утрачивает свои философские основания: «Заглянуть в Вентилятор Бесконечности, / Захлопнуть его торопливо Вновь / Отдаться милой беспечности, / Бросив в Снеготаялку Любовь» (Игнатьев 1999, с. 369). Мифическая женщина, муза или венероподобный идеал вселяет в поэта ужас и страх: «В жемчужовом убранстве, в белом шумном муаре, / В кружевных и кисейных волнах, / Ты ко мне приплываешь в вечернем пожаре, / Как Влюбенье, как Ласка, как Страх» (Широков 1999, с. 371). Венера как объект индивидуальной любви и персональной истории преобразуется в универсальную нарративную схему, в которой нет места божественной энтропии и эросу. Крайняя степень отрицания красоты ознаменовала в авангардистской эстетике драматическое исчезновение женского голоса, что нашло отражение в специфически мужской визуальной риторике.

ЛИТЕРАТУРА

- Амазонки авангарда 2001 – Амазонки авангарда: А. Экстер, Н. Гончарова, Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова. Каталог выставки / Ред. Джон Эллис Боулт и др. М., 2001.
- Батай 2007 — Батай Жорж. История эротизма. М., 2007.
- Богомолов 1992 — Богомолов Н. «Мы — два грозой зажженные ствола»: Эротика в русской поэзии — от символизма до обэриутов // Эротика в русской культуре: От Баркова до наших дней: Тексты и комментарии. Спец. выпуск. М.: Литературное обозрение, 1992. С. 56–65.
- Маяковский 1999 — Маяковский В. Стихотворения // Поэзия русского футуризма / Вступит. статья В.Н. Альфонсова. СПб., 1999.
- Бурлюк 1913 – Бурлюк Д. и др. Садок судей 2. М.: Журавль, 1913.
- Бурлюк 1999 — Бурлюк Д. Стихотворения // Поэзия русского футуризма / Вступит. статья В.Н. Альфонсова. СПб., 1999. С. 105–124.
- Букс 2004 — Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // Slavic Almanach: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. Pretoria: University of South Africa: Unisa Press, 2004. Vol. 10. № 1. P. 4–23.
- Буренина 2005 — Буренина О. Органопоэтика. Анатомические аномалии в литературе и культуре 1900–1930-х годов // Тело в русской культуре. Сб. статей / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005. С. 300–323.
- Гуро 1999 — Гуро Е. Стихотворения // Поэзия русского футуризма / Вступит. статья В.Н. Альфонсова. СПб., 1999. С. 257–270.
- Жинкин 1928 – Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского; Государственная Академия Художественных Наук. М.: «Интернациональная» тип., 1928. С. 5–28.
- Злыднева 2013 — Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: Опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.
- Игнатьев 1999 — Игнатьев И. Стихотворения // Поэзия русского футуризма / Вступит. статья В.Н. Альфонсова. СПб., 1999. С. 364–370.
- Крусанов 1996 — Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: Исторический обзор в трех томах. СПб., 1996. Т. 1. Боевое десятилетие.
- Крученых 1923 — Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. Кн. 122-я. М.: [Тип. ЦИТ], 1923.
- Крученых 1913 — Крученых А. Полуживой / Рис. М. Ларионова. М.: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, 1913.

- Крученых 1913 — Крученых А. Помада // Литогр. М. Ларионова. М.: Изд. Г.Л. Кузьмина и С.Д. Долинского, 1913.
- Крученых, Хлебников 1999 — Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 46–49.
- Крученых 1919 — Крученых А.Е. Лакированное трико. «41 градус». Тифлис: Тип. Союза Городов Республики Грузия, 1919.
- Ланн 2005 — Ланн Ж.-К. Метафоры тела в поэтике В. Хлебникова // Тело в русской культуре. Сб. статей / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005. С. 324–339.
- Лотман 1998 — Лотман Ю. Художественная природа народных картинок // Лотман Ю.М. Об искусстве: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). СПб., 1998. С. 482–494.
- Малевич 1995 — Малевич К. Государственникам от искусства // Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 75–87.
- Маяковский 1999 — Маяковский В. Стихотворения // Поэзия русского футуризма / Вступит. статья В.Н. Альфонсова. СПб., 1999. С. 125–204.
- Обермайер 2010 — Обермайер Бригитте. Портрет безобразного времени. Поздние портреты К. Малевича в контексте дискуссий о сборнике ГАХН «Искусство портрета». М., 2010. С. 136–149.
- Перцова 2012 — Перцова Н.Н. Словотворчество Велимира Хлебникова. 2-е изд. М., 2012.
- ПОВ 1912 — Пощечина общественному вкусу // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
- Поспелов 1990 — Поспелов Г.Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
- Соколов 1999 — Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. М., 1999.
- Флакер 2008 — Флакер А. Авангард и эротика // Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- Хлебников 1986 — Хлебников В. Творения. М., 1986.
- Хлебников 2001 — Велимир Хлебников. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 1.
- Шевченко 1913 — Шевченко А. Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913.
- Широков 1999 — Широков П. Стихотворения // Поэзия русского футуризма / Вступит. статья В.Н. Альфонсова. СПб., 1999. С. 371–374.
- Янечек 1991 — Янечек Дж. Стихотворный триптих А. Кручёных «Дыр бул щыл» // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века / Ред. В.Л. Хазан. Грозный, 1991. С. 35–42.

Иконография Венеры в поэзии и живописи русского авангарда 1910–1925 гг.

В статье рассматривается проблема иконографии Венеры в поэзии и живописи русского авангарда 1910–1925 гг. Венера как центральная фигура полемической борьбы представителей нового искусства воплощала, по словам Казимира Малевича, «прошлые засиженные места старой культуры». Поэты и художники, создавая новую аксиологию искусства, обращались к имитации лубочного стиля. Атмосфера веселого балаганного действа, шутовство и «скоморошья маска» — традиции ярмарочного народного театра — нашли отражение в цикле «Венер», написанных Михаилом Ларионовым в 1912 г. В стилистике нарочитого шаржа и игровой интонации создает образ Венеры и Велимир Хлебников в поэме 1912 г. «Шаман и Венера». Мифологическая богиня любви зачастую становится просто символом обнаженной натуры и новой футуристической телесности. Так формируется художественная дихотомия: Венера-Афродита — символ божественного Эроса и Дева-блудница, стремящаяся к плотской любви и знаменующая влечение к смерти.

Ключевые слова: иконография Венеры, земной эрос, примитивизм, лубок, телесность, Эрос и Танатос, фольклорный физиологизм, кубистическое разложение.

The Iconography of Venus in Russian Avant-garde Poetry and Painting of the 1910–1925

The article analyzes the problem of the Iconography of Venus in Russian Avant-garde Poetry and Painting from 1910 to 1925. As a central figure in the polemical struggle of the new art's representatives, Venus embodied “fly-bitten spots in the old culture”, according to Malevich. Poets and artists created a new axiology of art by imitating *lubok*, cheap print style. An atmosphere of a merry travesty performance, buffoonery and a “jest’s mask” were the tradition of a folk street fair theatre and were depicted in the circle of “Venuses” painted by Larionov in 1912. In the 1912 poem “A Shaman and Venus”, Velimir Khlebnikov also created an image of Venus in the stylistics of a deliberate caricature and playful intonations. The mythological goddess of love would often become a symbol of nudity and new futuristic physicality. The avant-garde poetics formed an artistic dichotomy of Venus-Aphrodite as a symbol of divine Eros versus the Virgin whore, wishing for bodily love and representing thanatos.

Keywords: Venus iconography, tellurian eros, primitivism, *lubok*, physicality, Eros and Thanatos, folklore physicality, cubistic deconstruction.



И.В. Обухова-Зелинская (Варшава)

ПЕРСОНАЖИ
COMMEDIA DELL'ARTE
В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
(ЖИВОПИСЬ — ТЕАТР — ПЕРИОДИКА)

*...Но сочувствия достойны
эти взбалмошные маски —
Арлекин и Коломбина,
даже я — дурак-Пьеро.*

С. Гандлевский





Персонажи комедии дель арте стали известны в России со времени активного присвоения ею европейской культуры (с начала XVIII в.), но принципы и формы театральной импровизации не оказывали особого влияния на русский театр вплоть до рубежа XIX–XX вв., когда их взяли на вооружение режиссеры-реформаторы модернистского толка. В статье, впрочем, речь пойдет только об отдельных персонажах комедии, которые именно в этот период поселились на картинах и в графических композициях русских художников, на страницах периодических изданий и, как уже было сказано, активно вошли в модернистский театр. В драматических, оперных, балетных, кабарежных и иных представлениях, в паратеатральных зрелищах и действиях эти условно стилизованные персонажи-маски стали неотъемлемым элементом, иллюстрируя не только новые методы сценического искусства, но и мировоззренческие установки своих создателей, нередко трактованные в пародийном ключе. Проследим кратко пути распространения этих масок-образов и их роль в культуре Серебряного века¹.

В русской модернистской живописи и графике Арлекины, Пьеро, Коломбины и некоторые другие маски комедии дель арте ярче всего проявились в творчестве «мирискусников», и прежде всего — группы Бенуа. Первоначальным импульсом, благодаря которому художники обратили внимание на эти декоративные персонажи, легко включавшиеся в различные стилизованные сюжеты и композиции, было увлечение историческими

1 Чтобы избежать недоразумений в понимании данного термина, а также связанных с ним дискуссий, сразу же обозначу, что в дальнейшем буду под ним иметь в виду культуру русского модернизма во всех видах искусства, в которых она в той или иной степени воплощалась.



реминисценциями, где одно из главных мест занимал французский XVIII век. Основным источником вдохновения, очевидно, послужили картины Ватто, где Арлекины и Пьеро, в сущности, были изъяты из театрального контекста и представлены зрителям в виде портрета костюмированной модели. С концом XVIII в. настоящая комедия дель арте сошла на нет, но прочно вошедшие в итальянскую и французскую культуру в течение двух-трех предыдущих веков маски уличных театров не растворились в забвении, а отразились в иных видах искусства и смогли успешно перекочевать в культуру других стран. Острый интерес к мотивам итальянской комедии людей Серебряного века нашел выражение во многих видах изобразительного искусства, в театре, в книжно-журнальной графике, в рекламе, в многочисленных карнавалах и маскарадах. Стремительное распространение этой моды можно сравнить с эпидемией.

Дань изображениям Арлекина-Пьеро-Коломбины отдали многие основатели «Мира искусства», но чаще всего персонажи комедии дель арте обыгрывались К. Сомовым, автором огромного числа графических и живописных композиций в духе стилизованного XVIII в. Образы-маски не только естественно вошли в созданный художником игрушечно-декоративный мир, но и стали чем-то вроде его опознавательного знака. Арлекин то выглядывает из-за фигурно подстриженных кустов боскета, то, красуясь на первом плане, обнимает за талию даму с батутной, одетую, быть может, в костюм Коломбины, то дразнит стоящую рядом жутковатую Смерть с косой. Поскольку остальные действующие лица сомовских картин по большей части также выступают в карнавальных костюмах и масках, то Арлекин-Пьеро-Коломбина становятся органичной частью галантной и фривольной веселящейся толпы. Особой популярностью пользовался, в том числе благодаря творчеству Сомова, в течение многих лет последовательному и постоянному в своих вкусовых пристрастиях, именно этот треугольник — Арлекин-Пьеро-Коломбина — он пришел и в русский театр, иногда со свитой иных масок, иногда

только в виде «треугольника», а порой и поодиночке. Но эти представления не были импровизацией, маски получали четко определенные роли в авторских пьесах, где драматурги и режиссеры наделяли их различными характерами и функциями, часто превращая в неоднозначные символы.

Мощным импульсом для популяризации масок «треугольника», а также прочного введения их в театр, но не улично-импровизационный, а вполне культурный, авторский, более того, нагруженный несколькими слоями подтекстов и намеков, послужил спектакль по пьесе Александра Блока «Балаганчик», поставленный в 1906 г. на сцене театра В.Ф. Комиссаржевской В. Мейерхольдом. Иллюзорность и бутафорная маскарадность происходящего на сцене были прочитаны аудиторией как характерная черта современного общества. Впрочем, как обычно бывает в таких случаях, «Балаганчик» разделил публику на две части — сторонников и противников, а это — верный признак попадания вещи в «нерв эпохи».

Не только идея, но и форма, что называется, носилась в воздухе, и «Балаганчик» был не единственным ее воплощением на сцене. Следующей интеллектуальной арлекинадой, предложенной уважаемой публике, стала «Веселая смерть» Николая Евреинова — еще одного модного режиссера-реформатора. Многосторонне одаренный, активно работавший в ипостаси драматурга-режиссера-композитора-сценографа, Евреинов создал пьесу, которой была суждена долгая и успешная сценическая жизнь, в том числе за рубежом. Постановка была осуществлена в 1909 г. в только что организованном тем же Евреиновым и Ф.Ф. Комиссаржевским «Веселом театре для пожилых детей». В течение его недолгого существования там были поставлены не только забытые пьесы Козьмы Пруткова, но и ряд пародийно-юмористических пьес Евреинова. Трагифарс «Веселая смерть», как и «Балаганчик», не только был великолепным зрелищем и тонкой игрой масок-образов, но и нес философскую нагрузку: Евреинов исподволь, как бы развлекая публику,

пропагандировал свои идеи «театра в жизни», «театра для себя» и в ядовито-пародийном действе высмеивал современное общество.

Эстафета была продолжена балетом М. Фокина и Л. Бакста (соавтор сценария и сценограф) «Карнавал» на музыку Шумана. Поставленный в 1910 г. для благотворительного вечера журнала «Сатирикон» всего за три репетиции, спектакль вошел, во-первых, в историю хореографии — в нем чрезвычайно ярко выразилось отличие «нового балета» от академического. Впрочем, следует заметить, что хотя бесхитростная и традиционная «Арлекинада», поставленная за 10 лет до «Карнавала» представителями академической школы Дриго и Петипа, не пользовалась таким шумным успехом, как творение Фокина и Бакста, но и она прочно вошла в репертуар дягилевской антрепризы и многих других трупп. Во-вторых, постановка Фокина-Бакста не только стала своеобразным манифестом «нового балета», но и продолжила тональность, заданную Мейерхольдом (который, кстати, исполнял в ней пантомимную роль Пьеро) и Евреиновым. На сцене, сменяя друг друга, проходили балетные миниатюры. Вокруг Карсавиной-Коломбины кружились ловелас Панталоне и неудачник-Арлекин. Все строилось на полутонах и полунамеках, каждая мелочь имела свое значение и могла быть прочитана по-разному — жест, взгляд, лукавая улыбка... все это выглядело как символ неразрешимой двойственности — жизни-маскарада, карнавала, который играл роль поэтического отражения действительности. Необычная сценография усиливала чувство какой-то «другой реальности».

С этого времени начинается триумфальное шествие персонажей комедии дель арте по русским сценам. В том же 1910 г. Мейерхольд ставит в Доме интермедий пантомиму по пьесе Шницлера «Шарф Коломбины», затем следуют две редакции спектакля «Арлекин, ходатай свадеб» (по сценарию В.Н. Соловьева) в 1911 и 1912 г. Сам режиссер превращается в доктора Дапертутто, который в журнале «Любовь к трем апельсинам» пишет о новом типе актера, а на занятиях в Студии на Бородинской учит студентов

сценическому движению и пластике. В этой студии читал лекции по истории комедии дель арте Константин Миклашевский (Анненков 1966, т. 1, с. 42), сотрудник Евреинова в Старинном театре (1907–1908), окончивший к тому времени драматические курсы под началом того же Евреинова. Миклашевский стал впоследствии автором блестящей монографии о комедии дель арте (Миклашевский 1927). В эмиграции он «...открыл очаровательный антикварный магазинчик на Faubourg Saint-Honogé, прямо напротив президентского дворца Елисейских Полей. В этом магазинчике, среди других предметов, имелись также забавнейшие статуэтки-куколки и маски действующих лиц итальянской комедии XVII и XVIII веков: Арлекины, Пьеро, Коломбины, Пульчинеллы, доктора из Болоньи, Капитаны, Смеральдины, Бригеллы, Труфальдины, Маскарильи, Скарамуши, Франческины, Паскуэллы и другие, собранные Миклашевским в Венеции, в Болонье, во Флоренции, в Неаполе, в Милане...» (Анненков 1966, т. 2, с. 45).

В 1914 г. Мейерхольд еще раз показал «Балаганчик», на этот раз в Тенишевском училище. Евреинов также продолжал разрабатывать линию комедии масок, которая хорошо соответствовала его теории «театра в жизни». В «Кривом зеркале» он поставил «Коломбину сего дня» с собственным музыкальным сопровождением (Рыженков 2013, с. 89). Спектакль был повторен в той же режиссуре в Париже (1930 г.), а роль Коломбины исполняла талантливая пантомимистка Белла Рейн (Божерянова). В 1915 г. Евреинов взял отпуск в театре и засел в снятом у Анненковых дачном флигеле в Куоккале, чтобы написать несколько программных книг. По иллюстрациям к ним Ю. Анненкова (Евреинов 1916; Евреинов [1916]; см. цветная вклейка, илл. № 1, 2) видно, что маска-образ Арлекина играла для автора не совсем обычную роль. Не видел ли Евреинов в нем свое метафизическое воплощение, некоего символического двойника? Как бы то ни было, образ Арлекина постоянно присутствовал в его творениях. Уже совсем в иную эпоху, в 1921 г., в петроградском театре «Вольная комедия» была показана

только что написанная пьеса Евреинова «Самое главное». Арлекин, Пьеро, Коломбина и доктор из Болоньи, по мысли автора, воскресли не только для театра, в пьесе они активно вмешивались в «реальную жизнь». Автор костюмов и декораций Ю. Анненков признавался, что, помимо самой идеи, его заинтересовала новаторская форма спектакля: «...параллельное развитие и переплетение обыденной жизни и жизни придуманной, грусть и скука обывательщины рядом с карнавальной красочностью итальянской комедии. У Чехова или у Горького этого не сыщешь» (Анненков 1966, т. 2, с. 128). Увлечены спектаклем были и режиссер Н. Петров, и молодые исполнители. Репетиции шли во время Кронштадтского восстания, актеры выбегали на улицу прислушиваться к канонаде пушек «Петропавловска». Несмотря на эти грозные события и полное молчание критики, премьера прошла триумфально. Вскоре был издан текст пьесы. На оформленной Ю. Анненковым обложке (см. цветная вклейка, илл. № 3) изображен распятый Арлекин (Евреинов 1921). После отъезда Евреинова в эмиграцию (1925) пьеса под разными названиями была переведена на множество языков, поставлена на сценах десятков стран и экранизирована.

В 1913 г. в русский театр пришел еще один незаурядный режиссер-реформатор, что не сразу было замечено. Оставив карьеру адвоката, Александр Таиров поступил в Свободный театр А. Марджанова, где ему была доверена режиссура спектаклей «Желтая кофта» Хезельтона-Фюрстай и «Покрывало Пьеретты» Шницлера. По мнению А. Эфроса, это был «трудный и сложный спектакль», поставленный не менее изобретательно и нарядно, чем это делали более опытные и именитые мастера (Эфрос 1934, с. XI). Но театр вскоре закрылся. В 1916 г. Таиров возобновил спектакль в Камерном театре. Времена менялись, менялась и художественная эстетика. «Расслабленная красивость» (по выражению того же Эфроса) декоративного оформления А. Арапова перебивалась костюмами молодой кубистки В. Мухиной. Режиссерская трактовка сделала центральным персона-

жем Пьеретту (Алиса Коонен), а жесткие угловатые костюмы диктовали пантомиме особую пластику. Затем, в 1917 г., последовал «Король Арлекин» (по музыкальной пантомиме К. Дебюсси «Ящик с игрушками») в оформлении Б. Фердинандова, также послуживший некоторой примеркой к такому шедевру театрального искусства, как «Принцесса Брамбилла» (1920). Этот спектакль, вобравший в себя весь режиссерский опыт А. Таирова, все актерские наработки исполнителей, фантазию несравненного сценографа Г. Якулова, стал праздничной феерией и одновременно реализацией идей синтетического театрального зрелища, к которому разными путями шли все выдающиеся режиссеры Серебряного века. Сочетание драмы и цирковой акробатики было присуще не только таировскому спектаклю. Полноценные цирковые элементы в драматическое действие в свое время первым ввел Ю. Анненков («Первый винокур» в Эрмитажном театре, 1919) и сразу же следом за ним — С. Радлов в Народном театре, Мейерхольд вскоре начал применять особую систему тренировки для будущих артистов и режиссеров в ГВЫРМе². Таиров также объединил в осуществленной на сцене фантазмагории все жанры театрального действия.

Еще один спектакль, вошедший в сокровищницу истории театра, — «Принцесса Турандот» (1922) Евгения Вахтангова — стал своего рода знаменательной вехой как в личной и творческой судьбе режиссера, так и театра в целом. Это была еще одна сценическая фантазмагория, полная искрящейся фантазии режиссера и художника, в исполнении лучших актерских сил. Она во многом предредила эстетические установки театра и повлияла на развитие жанра иронической сказки уже в советских условиях (театровед Е.И. Исаева тянула эту линию к эстетике притчей Е. Шварца). Однако этот спектакль можно считать и финальной нотой комедии масок Серебряного века, который какое-то

2 «Государственные высшие режиссерские мастерские» Наркомпроса РСФСР. Позже влились в ГИТИС.

Илл. 1. Мисс
(М. Ремизова).
Артист М. Разумный
в роли Пьеро в панто-
миме «Коломба
сего дня». 1915.



время еще продолжался после разразившегося социального катаклизма, но конец его, ускоренный и модифицированный давлением внешних обстоятельств, был очевиден.

Жизнь масок комедии дель арте проходила не только «на театре». Театральная культура не может быть полноценной без сопровождающей ее профессиональной литературы и периодики. Разумеется, дело не только в необходимости анонсов и афиш. В журналах публиковались отклики на премьеры и аналитические рецензии, интервью с режиссерами и очерки об артистах и театральных художниках. Естественно, в театральных журналах статьи о тех или иных спектаклях, будораживших публику, сопровождались фотографиями (в то время пока еще довольно редкими и не слишком качественными) и рисунками (илл. 1). Кроме того, именно в театральной периодике особенно часто черно-белые рисунки, представлявшие Пьеро или Арлекина, использовались как заставки или виньетки в постоянных рубриках.

В качестве примера можно привести журнал «Рампа и жизнь»³:

— в № 46 от 16.11.1914 на с. 8 — на рисунке Эльского артист Никитин в роли Арлекина в спектакле «Сицилиец или Любовь-живописец» Ж.-Б. Мольера в постановке московского театра им. В.Ф. Комиссаржевской;

— в № 27 от 03.07.1916 на задней обложке — реклама с использованием изображений Арлекина и Пьеро;

— в № 30 от 24.07.1916 — размещена фотография И.Н. Певцова в роли Того (Пьеро) в спектакле по пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины»;

— в № 35 от 28.08.1916 на с. 11 — А. Вертинский на рисунке Chalice «Ариетты Пьеро»;

— № 48 от 27.11.1916 на с. 7 — воспроизведен рисунок Б. Яновского «Два Пьеро», на с. 12 — рис. Д. Мельникова «Пьеро».

Однако сфера распространения масок захватила не только театральные журналы, но и многие иные иллюстрированные издания первых двух десятилетий XX в. Ведущие периодические издания русских символистов⁴ в течение почти 20 лет знакомили читающую публику с идеями и эстетикой символизма. Эту же задачу выполняло внешнее оформление журналов, складывавшееся как из собственно оформительских элементов (шрифт, заголовки, буквицы, заставки, виньетки, концовки и т. д.), так и из репродукций. Несмотря на успехи полиграфии, качественное воспроизведение живописных произведений все еще было достаточно дорогим⁵. Поэтому

3 «Рампа и жизнь» — театральный иллюстрированный еженедельный журнал. Выходил в Москве с апреля 1909 г. по октябрь 1918 г. (редактор-издатель Л.Г. Мунштейн).

4 В данном случае имеются в виду литературно-художественные журналы, уделявшие внимание художественной критике и иллюстративному наполнению номера: «Мир искусства» (1898–1904), «Весы» (1904–1909), «Золотое руно» (1906–1909), «Аполлон» (1909–1917).

5 Все перечисленные символистские журналы издавались на средства меценатов. Особой роскошью издания (не всегда уместной) выделялось «Золотое руно». «Весы» практически полностью базировались на черно-белой графике. В «Аполлоне» (особенно первых лет издания) репродукции живописных работ нередко печатались как черно-белые.

во многих художественных журналах долгое время доминировал черно-белый рисунок.

Если в конце XIX — первые годы XX в. новая стилистика в духе модерна гнездилась в основном в программных изданиях символизма, то уже в предреволюционное десятилетие она завоевала гораздо более обширную территорию в периодике. Объяснение этому явлению не обязательно искать в триумфе идей декаданса-символизма. Графика модерна, конечно, ассоциировалась с ними и во многом следовала выработанной ими эстетике, но ее распространение было связано и с естественным стремлением к новому, и с влиянием европейской моды. Именно массовые (коммерческие) иллюстрированные издания транслировали для широкой публики свойственные модерну-символизму сюжеты и мотивы. Они были менее элитарны, чем программные издания символистов, — не столько по цене, сколько по характеру содержания. Там редко помещались философские и проблемные статьи, требовавшие от читателя особой подготовки и интереса к теме, предпочтение оказывалось занимательным рассказам, беллетризованным травелогам, биографическим очеркам, публицистике, стихотворным и прозаическим юморескам. Такого рода журналом был, например, «Аргус»⁶, где изображения масок можно встретить и среди иллюстраций, и в элементах оформления, и в рекламе.

В крупноформатных журналах («Лукоморье»⁷, «Солнце России»⁸ и др.) помимо иллюстраций к текстам и разного рода заставок публиковались красочные репродукции. Полотна известных как тогда, так и в наше время художников, связанные с темой масок комедии

6 Литературно-художественный ежемесячник «Аргус» издавался в Петербурге в 1913–1918 гг. Начиная с № 2 он стал иллюстрированным (черно-белая печать).

7 «Лукоморье» — еженедельный иллюстрированный литературно-художественный и сатирический журнал, издававшийся в Санкт-Петербурге с 1914 по 1916 г.

8 «Солнце России» — иллюстрированный еженедельный журнал, выходил в Санкт-Петербурге в 1910–1916 гг.

дель арте, памятные до сих пор (хотя бы уже упомянутые многочисленные композиции К. Сомова и других мирискусников). К ним можно добавить портреты деятелей искусства в костюмах Арлекина и Пьеро: Н.П. Ульянов — портрет В. Мейерхольда в роли Пьеро (1908), В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев — двойной автопортрет (в костюмах Арлекина и Пьеро, 1914). Но в журналах также воспроизводились работы малоизвестных художников, особенно тех, кто регулярно с ними сотрудничал. Начиная с тех годов М.Б. Бобышов, с 1915 г. работавший также и как сценограф (а позже, между прочим, автор известного полотна «М. Фокин в балете *Карнавал*», 1918), сотрудничал с журналом «Лукоморье», публикуя там крупноформатные акварели и рисунки в технике контрастной графики *blanc et noir*. В частности, постоянную рубрику «Среди муз» сопровождала заставка М. Бобышова, в композицию которой он включил грустного Пьеро, луну, театральные маски, шали и т.д. Персонажи итальянской комедии масок, «трактованные во всей полноте их символического смысла» (Голлербах, Яновский, с. 14), вообще были любимыми героями этого художника вплоть до самой революции.

Среди печатных изданий, использовавших образ Пьеро, можно упомянуть и многочисленные сборники нот песенок А. Вертинского. Их обложки украшали разнообразными графическими композициями, где Пьеро вовсе не обязательно отличался сходством с певцом.

Сюжеты с персонажами комедии масок были характерны именно для культуры Серебряного века. Для контраста можно сравнить с названными журналами выходившую в тот же период гигантскими тиражами «Ниву»⁹. Она продолжала сохранять свой традиционный облик, а ее графическое оформление в основном отвечало общепринятой стилистике (бесстиль?), унаследованной от XIX в. В «Ниву» проникали элементы вез-

9 «Нива» — иллюстрированный еженедельный журнал, чрезвычайно популярный не только среди столичных жителей, но и в провинции. Издавался в Петербурге с конца 1869 до 1918 г.

десущего модерна, но эстетика модернизма и связанные с ним образы оставались скорее вне ее пределов. Это служит иллюстрацией того, что модернизм (Серебряный век) даже в пору своего расцвета был не единственной и даже не преобладавшей (особенно если говорить о провинции) эстетической системой, как это иногда нам представляется с дистанции времени. Впрочем, определение временных и пространственных границ русского модернизма не входит в задачу данной статьи.

Устойчивая мода на маски-образы комедии дель арте и столь разнообразное их обыгрывание не только в разных контекстах, но и в разных жанрах и в разных областях культуры свойственны именно модернизму. При этом они прекрасно отвечали как вершинам его (в виде картин лучших художников эпохи и спектаклей звезд балета и драматического театра), так и массовой культуре — в виде журнальной графики. Маски стали частью атмосферы Серебряного века и выразителями его идеологии.

Нетрудно заметить, что ряд блестящих творческих спектаклей, имевших ключевое значение для развития театра и выдержанных в парадигме модернизма, приходится на первые пореволюционные годы. Социальные координаты уже изменились, но театральные творцы продолжали мыслить привычными образами — их потенциал еще далеко не был исчерпан. Тогда никто еще не осознал, что символическая точка, и притом на языке тех же масок, уже была поставлена, когда в субботу 25-го февраля 1917 г. «весь Петербург» собрался в Александринке на генеральной репетиции спектакля Мейерхольда по драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (данного в честь юбилея Ю. Юрьева). Спектакль отличался невероятной пышностью и множеством придумок. Шустрые арапчата раздвигали занавес, отравленное мороженое подавал Нине человек в костюме Пьеро. Юрий Анненков вспоминал:

«Изобретательность постановщика превзошла все ожидания. Сверхромантическая трагедия — любовь, измена, ревность, яд — протекала в атмосфере маскарада, с музыкальным сопровождением и постоянным мелька-

нием масок. Роскошь декораций, разнообразие костюмов, остроумие масок и, разумеется, — строго скомпонованная Мейерхольдом игра таких актеров, как Рощина-Инсарова, Горин-Горяинов, Студенцов, Лаврентьев — тоже в значительной степени способствовали триумфу постановки. Но этот спектакль останется в памяти не только благодаря своим качествам, но еще и потому, что он явился *последней* постановкой в Императорских театрах. Выбравшись из-за кулисной толчеи через актерский подъезд на улицу, я с удивлением увидел, что вокруг театра не было ни одного извозчика и ни одного автомобиля. <...> Я сделал несколько шагов, когда неожиданно где-то поблизости затрещал пулемет. Перейдя с опаской пустыню Невского проспекта, я завернул за угол и увидел перед собой баррикаду, сложенную из опрокинутых саней, каких-то ящиков и столбов. Все стало ясным: революция» (Анненков 1966, т. 2, с. 44).

Это была Февральская революция, и после краткого антракта — Октябрьская. Тогда-то и возник на эстраде, как будто внезапно материализовавшийся из «мокрых бульваров Москвы», то белый, то черный Пьеро-Вертинский, завораживавший публику своими ариеттами и артистической жестикуляцией рук. После этого антракта, когда социальный катаклизм вошел в новую фазу, модернистский театр продолжал движение по инерции, поддержанной новыми иллюзиями и надеждами молодых людей, кипевших энергией. Мастера обращались к публике на языке, выработанном предыдущей практикой. И в первые советские годы этот театр без труда находил свою аудиторию, в том числе и среди молодежи, знавшей наизусть Блока и Ахматову, читавшей Мольера и Гоцци на языке оригинала. Эту молодежь эпоха быстро перевоспитывала в новом духе, а творцы модернизма (и не только они) начали массово разъезжаться за пределы страны, пока в годы нэпа была открыта хотя бы «форточка». Оставшиеся испили полной чашей уготованные судьбой испытания.

Столь популярная в предреволюционные годы символика итальянских масок новым советским

поколениям была неведома и не слишком интересна. Поэтому глубинный смысл тех произведений, в которых ею пользовались уцелевшие в бурях террора представители былого Серебряного века, долгое время оставался невнятным и непонятым. Озорная сказка про Буратино стала классикой детской литературы, и лишь много лет спустя наступило прозрение, что в ней кроется язвительная пародия на петербургских символистов. Начало «Поэмы без героя» почти буквально повторяет «Веселую смерть» Евреинова. Напомним: после пролога на сцене накрывают к ужину три прибора. Арлекин шутит: третий прибор для смерти... Аллюзии и тройное дно смысловых шкатулок были открыты и расшифрованы гораздо позже, когда Серебряный век и ожившая в нем комедия масок стали уже далекой историей.

ЛИТЕРАТУРА

- Анненков 1966 — Анненков Ю. Дневник моих встреч. Нью-Йорк, 1966. Т. 1, 2.
- Голлербах, Яновский 1928 — Голлербах Э., Яновский М. М. П. Бобышов: живопись и театр. Л., 1928.
- Евреинов 1916 — Евреинов Н. Театр для себя. Пг., 1916. Ч. 2.
- Евреинов [1916] — Евреинов Н. Представление любви. Пг., [1916].
- Евреинов 1921 — Евреинов Н. Самое главное. Пг., 1921.
- Миклашевский 1927 — *Mic C[onctant]*. La Commedia dell'arte ou le Théâtre des comédiens italiens des 16e, 17e et 18e siècles. Paris: édition de la Pléiade, 1927 (автор — К.М. Миклашевский).
- Рыженков 2013 — Рыженков В. Николай Евреинов в культурной жизни России и Зарубежья. СПб., 2013.
- Эфрос 1934 — Эфрос А. Предисловие // Камерный театр и его художники 1914–1934. М., 1934.

Персонажи *commedia dell'arte*
в культуре русского модернизма
(живопись — театр — периодика)

Маски комедии дель арте (*commedia dell'arte*) обрели в культуре Серебряного века (русского модернизма) еще одну жизнь. После постановки «Балаганчика» Блока (1906) и «Веселой смерти» Евреинова (1909) в русском театре началось повальное увлечение Арлекинами, Пьеро и Коломбинами. Им отдали дань практически все выдающиеся режиссеры эпохи, выбравшие игру с этими персонажами для своих программных спектаклей. В изобразительном искусстве того времени маски можно встретить и на полотнах признанных мастеров, и на рисунках малоизвестных художников в иллюстрированных журналах. Маски стали частью атмосферы русского модернизма и выразителями его идеологии.

Ключевые слова: *commedia del'arte*, русский модернизм, символистский театр, Мейерхольд, Евреинов, Таиров, журнальная графика, символизм.

Commedia Dell'arte's Characters
in Culture of the Russian Art Nouveau
(Art — Theatre — Periodical Press)

Masks of *commedia dell'arte* found a new life in culture of the *Silver Age*. Following production of Blok's «Balaganchik» (1906) and Evreinov's «The Merry Death» (1909) Arlequin, Pierrot and Columbine became popular characters in the Russian theatre. Almost all outstanding producers paid a tribute to them and picked these characters for conceptual productions. Masks could be found in canvases of famous artists and in journal illustrations of little-known artists of that time. Masks became a component of the *Silver Age* climate and a mouthpiece of its ideology.

Keywords: *Commedia dell'arte*, the Russian Art Nouveau, the symbolist theatre, Meyerhold, Evreinov, Tairov, the ballet, journal graphics, symbolism.



М.Л. Спивак (Москва)

Сирин, Алконост, Гамаюн:
между В.М. Васнецовым
и А.А. Блоком

Исследование
выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН.





Сирин, Алконост, Гамаюн — популярные персонажи литературы 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 осмыслили и переосмыслили.

В использовании образов райских птиц литературой модернизма отчетливо выделяются две тенденции. Одна основывается на древнерусской книжности, народном искусстве и — в наибольшей степени — на лубочной традиции (об их происхождении, попадании на русскую почву и развитии см.: Белова 1993; 2000а; 2000б, с. 52–53; Белова, Петрухин 2008, с. 176–179; Воротников 2003, с. 43–53; Былинин, Магомедова 2012, с. 41–44, 48–50; и др.). Вторая — на картинах Виктора Васнецова.

В народной традиции птицы Сирин и Алконост являются практически двойниками. Это видно, в частности, в определениях, которые даются им в «Толковом словаре живого великорусского языка» 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» (Даль 1978–1980, т. 1, с. 11; т. 4, с. 189). Надписи на картушах лубочных листов также подчеркивают их сходство: обе птицы райские и певчие. Когда человек слышит пение Алконоста, «ум от него отходит и душа его ис тела исходит»; а когда пение Сирина — «то себе забывает и, слушая пение, так умирает» (Ровинский 1881; Иткина 1992; Былинин, Магомедова 2012 и др.).



Специалистами отмечаются некоторые различия в иконографии лубочных Сиринов и Алконостов, но они признаются если не несущественными, то сугубо внешними, не влияющими на функцию образа:

«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 Сирин, 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 Ефрат», — отмечает А.С. Уваров (Уваров 1910, с. 304–395).

Птице Гамаюн с иконографией повезло значительно меньше, чем Сирину и Алконосту. Ее изображения вообще встречаются крайне редко. Известные же (например, на гербе Смоленска или в Букваре Кариона Истомина¹) разительно не похожи ни на лубочных Сиринов и Алконостов, ни на райских птиц вообще, ни на полуптиц-полудев в особенности. Однако народные предания все же и птицу Гамаюн порой признавали райской (живущей вместе с Фениксом на Макарийских островах), на что указывается, в частности, в «Поэтических воззрениях славян на природу» А.Н. Афанасьева (Афанасьев 1994, с. 135).

Картиной 1897 г. «Гамаюн, птица вещая» В.М. Васнецов совершил настоящую революцию, не только дав птице Гамаюн облик красавицы полудевы-полуптицы, но и утвердив за ней определение «вещая» (цвет. вклейка, илл. 1).

1 Первый в различных вариантах воспроизводится в статье Г.В. Ражнева (Ражнев 1994, с. 25–27); второй, например, в работе В.К. Былина и Д.М. Магомедовой (Былинин, Магомедова 2012, с. 44).

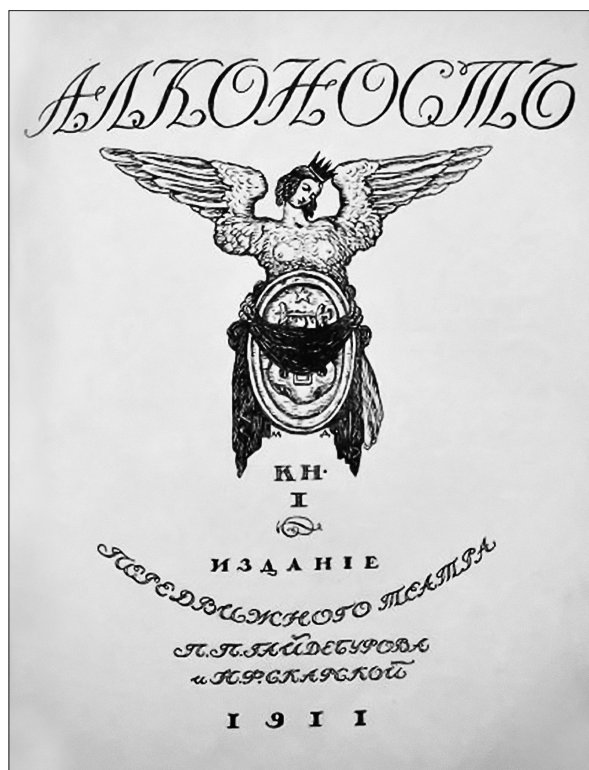
Годом раньше, в 1896 г., Васнецов написал другую знаменитую и не менее революционную картину — «Сирин и Алконост. Песня радости и печали» (цвет. вклейка, илл. 2). Вроде бы следуя лубочному канону (Сирин и Алконост часто изображались вместе, на одном листе), художник, с одной стороны, пренебрег главным отличием лубочной иконографической практики: ни у одной из васнецовских полуптиц-полудев 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 важнее) — по эмоциональному тону и функции (одна веселая, другая мрачная; одна выражает радость, другая — печаль).

Обе картины демонстрировались в 1899 г. на персональной выставке Васнецова и после выставки стали необыкновенно популярны. Росту известности во многом способствовало и то, что работы Васнецова репродуцировались на почтовых открытках Общины Святой Евгении, Всемирного почтового союза и др. фирм (Третьяков, Гутерман 2001, с. 144–149). В итоге образы райских птиц в трактовке Васнецова столь 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 предметов народного творчества, созданных задолго до появления картин Васнецова.

Так, например, известный знаток деревянной домовой резьбы М.П. Званцев отмечает как безусловный факт, что «львы, русалки, сирины были самыми популярными магическими персонажами в глухой резьбе». Но как только он подходит к анализу конкретных изображений райских птиц, то начинает учитывать

Илл. 1.
Алконост.
СПб., 1911.
Обложка
альманаха.



дифференциацию птиц по выражению лица, восходящую к Васнецову, и по ходу рассказа... переименовывает некоторых Сиринов в Алконостов: «...в птице Сирин из собрания Государственного Исторического музея (а возможно, и не в птице Сирин, 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 нарочито». 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 лицу» (Званцев 1969).

Не только у 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 Сирин — птица радости, а Алконост — птица печали». Иткина подчеркивает: «Это противопоставление неверно, оно не опирается на реальную символику этих образов. Анализ литературных источников, где фигурируют птицы-девы, 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 “Сирин и Алконост. 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 содержание» (Иткина 1992, с. 18–19).

Нельзя не солидаризоваться с этим, однако литература, журналистика, книжная графика «в своем обращении к русской старине» имели право чувствовать себя более свободно, чем ученые. Васнецовская «орнитология» породила, как кажется, целое направление в интерпретации этих образов, наиболее ярким и известным представителем которого стал Александр Блок — автор стихотворений «Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)» и «Сирин и Алконост. Птицы

радости и печали». Оба произведения были написаны в феврале 1899 г. непосредственно после знакомства поэта с выставкой художника, проходившей в Петербурге в залах Академии художеств. В заголовках и подзаголовках даются отсылки к работам Васнецова, поразившим и вдохновившим Блока на создание его стихотворений.

Однако были и другие последователи васнецовской неомифологии, также 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 и интересуют. Но начнем все же с Блока, который мгновенно отреагировал на предложенную Васнецовым парадигму, развил и закрепил ее в поэтическом творчестве.

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 падеть на землю, тогда падениемъ своим провозвещаетъ смерть царей или королей, или коего князя самодержавна» (Воротников 2003, с. 50).

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 гладях 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!..
(Блок, т. 1, с. 20)

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 Алкност. Птицы радости и печали» построено по тому же принципу, что и стихотворение «Гамаюн, птица вещая». Блок дает детальные словесные портреты изображенных на картине Васнецова полуптиц-полудев (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 усилия
Слезой туманит блеск очей...
Вот, вот, сейчас распустит 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...
(Блок, т. 4, с. 72–73)

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 г. в газете «Киевские вести» и только в 1911 г. вошло в том собрании сочинений, выпущенного издательством «Мусагет». Стихотворение «Сирин и Алкност» увидело свет еще на десять лет позже, в 1919 г., в журнале «Записки мечтателей». Картины Васнецова были к тому времени общеизвестны. Поэтому вполне естественно, что противоположная лубочной васнецовская традиция интерпретации образов Сирина, Алконоста, Гамаюна сформировалась до публикации блоковских стихотворений и независимо от них.

Как кажется, сначала был адаптирован и переосмыслен под влиянием Васнецова образ птицы Гамаюн, имевший меньше прототипов и конкурентов в лубочном и народном творчестве, чем Сирин и Алкност, а потому более открытый новым трактовкам.

Он, в частности, оказался востребован в журналах эпохи первой русской революции.

Так, например, в 1906 г. в Петербурге вышел первый (и единственный) номер «литературного журнала» «Гамаюн» (Гамаюн 1906) с изысканной птицей-девой на обложке, выполненной в модернистском, даже в «мири-скульпстическом» ключе (цвет. вклейка, илл. 3).

Художник² 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.

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 грозовая туча темная
Из синих гор подымается,
Собирается рать хоробрая,
Стая дружная соколиная.
Не для игрища, разгульных потех
Ясны соколы послетались,
Крылья быстрые порасправили,
Клювы острые понаточили.
Полетят они по родной земле
Вдоль и поперек тучей-бурею
Будут бить-клевать Птицу черную,

2 В редколлегию журнала входило несколько художников, но автор обложки не указан. Возможно, это Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954). Благодарю А.Л. Соболеву за высказанное предположение.

Что мешает жить вольной пташечке.
Не страшит их бой с лютым ворогом,
Не смущают их козни вражия,
Не одни летят, поводырь 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 поднебесью.
(Гамаюн 1906, с. 1)

Автором стихотворения, написанного в модном былинном стиле, мог быть Петр Евгеньевич Васильковский (1878–1938), писатель, краевед, опубликовавший множество научно-популярных статей и книг об охране природы, чудесах животного и растительного мира³. 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 враг», «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

3 Стихотворение подписано: П. Васильковский. За помощь в определении автора и сведения о нем выражаю глубочайшую благодарность А.Л. Соболеву.

следует в качестве первоисточника упомянуть «Книгу, глаголемую Урядник, новое уложение и устроение чина Сокольничья Пути», опубликованную в «Полном собрании законов Российской империи» (Т. 1. СПб., 1830; обширная цитата приведена: Былинин, Магомедова 2012, с. 43), и ее многочисленные, близкие к оригинальному тексту пересказы, например, в знаменитой «Царской охоте на Руси...» Н.И. Кутепова (Кутепов 1898, с. 123-132).

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 погнал Гамаюн, да осадил в одном конце два гнезда шилохвостей да полтретья гнезда чирят; а вдругорядь погнал, 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 десятю 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 шарахалась, 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 кречатьа добыча, краснотрохителен же и радостен высокого сокола лет! (Мережковский 1990, т. 2, с. 273).

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 раз ударил коршуна Гамаюн. Не вынес тот удара, закружился в воздухе и, как подстреленный, упал на землю (Черский 1913, с. 21-22).

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 книжкой (Охотничий дневник 1858, с. 18).

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 *полянново*, т. е. 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 государю (Черский 1913, с. 23–24).

Рассказ Черского был опубликован в 1913 г., 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. 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», т. е. 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», обнародованный 17 октября 1905 г. 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, как «Гамаюн-вещун». Аналогичное удвоение функции в рассказе Черского отсылает к народной традиции, тогда как в стихотворении Васильковского, несомненно, — к традиции васнецовской, предполагающей наличие у птицы-девы пророческого дара.

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 птицы-девы Гамаюн, как будто перелетает с обложки на страницу со стихотворением (цвет. вклейка, илл. 4). 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, готовящимся повести «ясных соколов» «на бой с лютым ворогом». Обложка-иллюстрация, в свою очередь, недвусмысленно дает понять, что «Гамаюн-вещун» — не просто птица, а птица-дева.

Другой Гамаюн эпохи русской революции был напечатан в том же 1906 г. в «еженедельном литературно-художественном и сатирическом журнале» «Буря» (№ 4). Художник, подписавшийся монограммой М., открыто использовал (фактически срисовал) всем к тому времени известный и узнаваемый арт-объект (Буря 1906, с. 5). Подпись под карикатурой («Гамаюн — вещая птица (по Васнецову)») отсылает к первоисточнику и предлага-

ет переосмыслить его в революционном ключе (цвет. вклейка, илл. 5). Журнальный художник, видимо, предполагал, что при сравнении его карикатуры с васнецовской картиной более наглядно выступят внесенные им изменения и дополнения. К ним, в частности, можно отнести замену цветового решения на диаметрально противоположное: у Васнецова черное оперение птицы-девы и решенный 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-красная, 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 известной картины Караваджо⁴. 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 г. 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 г. прекратил свое существование.

4 «Медуза Горгона» Караваджо (1598–1599) хранится в галерее Уффици (Флоренция).

Если учитывать, что четвертый номер журнала «Буря» датирован 28 января 1906 г., 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 1926 г. в «Альбоме революционной сатиры 1905–1906 гг.», где карикатуру снабдили дополнительной подписью, раскрывающей смысл изображения:

Среди орошенных кровью русского народа болот самодержавия вырастает красный цветок революции. Она (революция) создает 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 1926, с. 51).

Автор этого выразительного текста не углублялся в исследования по фольклористике и не обратил внимания на то, что птица Гамаюн в русских сказках не упоминалась. Он 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 своей.
(Ахматова 1990, т. 2, с. 13)

Стихотворение было написано в 1910 г., т. е. после газетной публикации стихотворения Блока «Гамаюн, птица вещая» в 1908 г. в газете «Киевские вести». Вполне обоснованное предположение, что Ахматова могла его читать, дало основание исследователям «назвать стихотворение Блока в качестве вероятнейшего источника образа Гамаюна у Ахматовой» (Былинин, Магомедова 2012, с. 46). 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. Песнь радости и печали» (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 глядах 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 (Спивак 2008). 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 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. 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, т. е. 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, как кажется, дает основание предположить, что Ахматова отождествила васнецовскую птицу печали с птицей Сирина, 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 Сирина.

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?
(Ахматова, т. 2, с. 22)

Трансформации васнецовских дефиниций в культуре русского модернизма (кто птица радости, а кто птица печали; кто птица райская, а кто вещая?) — тема отдельного исследования, выходящего за рамки данной статьи. Здесь же укажем еще 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 в 1907 г.), ставшую одним из главных символов русского модернизма в музыкальной и, шире, духовной культуре. Оригинальное либретто, сочиненное В.И. Бельским, было признано выдающимся литературным произведением (Пашенко 2008) и «в поклонении “Китежу” сыграло не меньшую роль, чем музыка Корсакова» (Раку 2014, с. 366). В «Замечаниях к тексту» В.И. Бельский указывает, что «Сказание» написано «в стиле того полукнижного-полународного языка, которым выражаются в гораздо позднейшее 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» (Бельский 1907).

О влиянии васнецовских образов Бельский, 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. Песнь радости и печали».

«Голос Сирина» объявляет, что он есть «птица радости»:

Птица Сири́н 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 пришла.
(Бельский 1907)

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, вещий дар) в предисловии (от издателей) к сборнику памяти В.Ф. Комиссаржевской, выпущенном в Санкт-Петербурге в 1911 г. 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*» (Алконост 1911, с. 2).

Птицу печали Алконост 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 по-

свящаем <...> восходившей на высоту, слышавшей там райские песни Алконоста, и великим их очарованием преображавшей зло, — Вере Федоровне Комиссаржевской (Алконост 1911, с. 2).

В соответствии с выраженным в предисловии пониманием природы райских птиц сборник памяти Комиссаржевской 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 (см. илл. 1 на с. 334).

Все три птицы-девы фигурируют и в замечательном сонете Веры Меркурьевой «Аспект мифический», посвященном размышлению о сущности Божественного и природе веры. Оно датировано 18 ноября 1917 г. и написано, возможно, под впечатлением от революции, воспринятой как неизбежность и испытание, в котором необходимо сохранить себя и выстоять:

«Он был светильник горящий и светящий, а вы хотели малое время порадоваться при свете его».

(Иоан. V, 35)

Кто нам солгал, что кроток он и мирен,
Что благосклонен к розам на земле? —
Горящий уголь в кадилъницах кумирен,
Слепящий огонь на жертвенном столе,
Он у себя, в прозрачности — эфирен,
У нас он — лавы слиток, ток в золе.
Его вела не сладостная Сирина,
В затона отраженная стекле,
Не Алконоста, рыдающая с нами,
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 пепла.
(Меркурьева 2007, с. 206)

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 эту акваторию возвышенно-романтически: «гладами 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, как кажется, 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.

После того, как в 1919 г. появится в печати стихотворение Блока «Сирин и Алконост», говорить о чисто васнецовской традиции без учета блоковского влияния станет труднее. Однако важно отметить, что и в дальнейшем будут появляться произведения, ориентирующиеся при использовании образов райских птиц и на Васнецова, игнорируя Блока, и — минуя и Васнецова и Блока — непосредственно на лубочную и народную традицию. Их анализ — также тема следующих статей. В этой же нам хотелось на нескольких примерах показать, как придуманные неомифологом Васнецовым дефиниции райских птиц входили в культуру и причудливо приживались в ней.

ЛИТЕРАТУРА

- Алконост 1911 — Алконост [Сб. памяти В.Ф. Комиссаржевской]. СПб., 1911. Кн. 1.
- Альбом 1926 — Альбом революционной сатиры 1905–1906 гг. / Под общ. ред. С.И. Мицкевича; предисл. Б. Закса. М., 1926.
- Афанасьев 1994 — 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. М., 1994 (репринт издания 1868 г.). Т. 2.
- Ахматова 1990 — Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- Белова 1993 — Белова О.В. О чудесной птице алконост // Русская речь. 1993. № 1. С. 113–117.
- Белова 2000а — Белова О.В. Изображения животных в древнерусских лицевых сборниках и лубочных картинках // Проблемы источниковедения истории книги. Межведомственный сб. научных трудов. М., 2000. Вып. 3. С. 99–104.
- Белова 2000б — Белова О.В. Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М., 2001.
- Белова, Петрухин 2008 — Белова О.В., Петрухин В.Я. Фольклор и книжность. М., 2008.
- Бельский 1907 — Бельский В.И. Либретто «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Музыка Н. Римско-Корсакова. СПб., 1907.
- Блок 1997 — Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997.
- Былинин, Магомедова 2012 — Былинин 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., 2012. С. 41–59.
- Буря 1906 — Буря: Еженедельный литературно-художественный и сатирический журнал / Ред.-изд. Г.П. Эрастов. СПб., 1906. № 4.
- Воротников 2003 — Воротников Ю.Л. Алконост, Сирин, Гамаюн, или Райские птицы Древней Руси // Воротников Ю.Л. Слова и время. М.: Наука, 2003. С. 43–53.
- Гамаюн 1906 — Гамаюн: Художественный журнал / Ред.-изд. А.И. Вахрамеев. СПб., [1906]. № 1.
- Даль 1863–1866 — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1978–1980 (репринт издания 1880–1882 г.). Т. 1–4.
- Званцев 1969 — Званцев М.П. Нижегородская резьба. М., 1969.

- Иткина 1992 — Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века: Из собрания Государственного Исторического музея / Сост., автор текста Е.И. Иткина. М., 1992.
- Кутепов 1898 — Кутепов Н.И. [Царская охота на Руси...]: В 4 т. СПб., 1898. Т. 2. Царская охота на Руси царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. XVII век.
- Мережковский 1990 — Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
- Меркурьева 2007 — Меркурьева В.А. Тщета: Собр. стихотворений. М., 2007.
- Охотничий дневник 1858 — Охотничий дневник царя Алексея Михайловича 1657 года / Предисл. и публ. И.Е. Забелина. М., 1858.
- Пащенко 2008 — Пащенко М. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 145–182.
- Раку 2014 — Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014.
- Ражнев 1994 — Ражнев Г.В. Загадки птицы Гамаюн // Наука и жизнь. 1994. № 1. С. 25–27.
- Ровинский 1881 — Ровинский Д.А. Русские народные картинки: В 5 кн. СПб., 1881. Кн. 1.
- Спивак 2008 — Спивак М.Л. Издательство «Алконост»: к вопросу о семантике названия // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 2008. Т. 67. № 5. С. 16–28.
- Третьяков, Гутерман 2001 — 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.
- Уваров 1910 — Уваров А.С. Алконост // Уваров А.С. Сборник мелких трудов. М., 1910. Т. 1. С. 304–305.
- Черский 1913 — Черский Л.Ф. Царева потеха. Исторический рассказ из времен царя Алексея Михайловича. СПб., 1913.

Сирин, Алконост, Гамаюн:
между В.М. Васнецовым и А.А. Блоком

В статье рассматривается влияние картин В.М. Васнецова «Сирин и Алконост», «Гамаюн, птица вещая» на рецепцию образов трех райских птиц-дев (Сирин, Алконост, Гамаюн) в культуре русского модернизма (поэзия и изобразительное искусство). Приводятся примеры, показывающие, что васнецовская традиция восприятия этих образов сложилась до публикации знаменитых стихотворений А.А. Блока, посвященных этим картинам.

Ключевые слова: народное искусство, В.М. Васнецов, А.А. Блок, Сирин, Алконост, Гамаюн, райские птицы.

Sirin, Alkonost, Gamayun:
between V.M. Vasnetsov and A.A. Blok

The article discusses the influence of the paintings of Victor Vasnetsov («Sirin and Alkonost», «Gamayun, the prophetic bird») on the perception of the images of three birds of Paradise in the culture of Russian modernism (poetry and art). The article gives examples showing that the Vasnetsov tradition of perceiving these images was formed before the publication of Alexander Blok's famous poems about these paintings.

Keywords: folk art, splint, V.M. Vasnetsov, A.A. Blok, Sirin, Alkonost, Gamayun, birds of Paradise.



Е.В. Наседкина (Москва)

«Одержимый или пророк»:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ
АРЛЕКИНА, БЕЗУМЦА,
ХРИСТА И ШУТА В ТВОРЧЕСТВЕ
И ПРИЖИЗНЕННОЙ ИКОНОГРАФИИ
АНДРЕЯ БЕЛОГО





«Гений? Чудак? Пророк? Шут?» — эти характеристики (все со знаком вопроса!), данные Эренбургом в статье-некрологе (Эренбург 1995, с. 341), сопровождали Андрея Белого в жизни. Та же двойственность отмечена многими мемуаристами и художниками, видевшими в Белом одновременно «ангела» и «безумца», «одержимого и пророка».

О портрете Льва Бакста 1905 г. Белый вспоминал: «Всё — безумие во мне», «в газетах писали, <...> что стоит, мол, на него посмотреть, чтобы понять, какой вырождок я; мне портрет не понравился» (Белый 1995, с. 196), «портрет кричал о том, что я декадент» (Белый 1990, с. 63). Но не понравился ему и следующий портрет Бакста, выполненный в 1906 г., где Белый предстал в парадном сюртуке и с вдохновением во взоре. «Вторая, более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервнобольной, а уса́тый мужчина» (Белый 1990, с. 67).

Белый лучше других чувствовал, что каждый из портретов отразил лишь одну сторону его противоречивой личности. Он сам признавал эту психологическую особенность своей натуры: «Будучи с детства натаскан на двойственность (показывать отцу — “пайнюку”, матери — “ребенка”), кажусь оживленным, веселым и “светским”, — таким, каким меня... вторично нарисовал Бакст: мужем с усами, с поднятой головой, как с эстрады. Изнанка же — первый портрет: <...> перекривленное от боли лицо...» (Белый 1990, с. 69).

Любопытно позднее свидетельство Федора Степуна о «раздвоении» Белого — о том, как он общался со своим двойником в зеркальном отражении: «разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. <...> а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. <...>



главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. Раздвоение Белого естественно заражало и меня. <...> слова его все многомысленнее перепрыгивали по смыслам, а смыслы все условнее и таинственнее перемешивались друг с другом» (Степун 1995, с. 177).

В связи с этим вспоминается замечание Белого при взгляде на его портрет работы А.П. Остроумовой-Лебедевой 1924 г.¹ По ее воспоминаниям, он сказал, что ему «стало жутко, как бывает, когда неожиданно увидишь себя в зеркале!» (Воинов 1924, л. 170). А Ирина Одоевцева записала его слова о том, как он «строит себе гримасы в зеркале», когда бреется: «Ведь гримаса та же маска. Я всегда в маске!» (Одоевцева 1995, с. 221).

«Таинственное перемешивание» смыслов — характернейшая черта Андрея Белого. Даже внимательно слушая других, он весь «клубился какими-то обличиями»: то «гримасничающим Петрушкой с головой набок, то <...> каким-то бездумным одуванчиком (читай: дурачком. — Е. Н.), то вдруг весь очерится зеленым взором и волчьим оскалом...» (Степун 1995, с. 177).

«Пророк», «шаман», «безумец», «юродивый»... «Глаза пророка» и ««серафический» взгляд <...> архангела или пушкинского пророка» (Милашевский 1989, с. 288), с одной стороны, и отмеченная Брюсовым в портрете Остроумовой-Лебедевой «звериность» облика Белого, «волчий оскал» и «свежая дикость глаз», схваченная в барельефе Ефимова², — сосуществуют и «перемешиваются» в единую живую ткань. По утверждению Н.И. Гаген-Торн, «каждый открывал в нем то, что ему было свойственно, потому что необозримо многогранен был Андрей Белый» (Гаген-Торн 1922, с. 210).

1 «Портрет писателя Андрея Белого» (бумага, акварель), выполненный А.П. Остроумовой-Лебедевой в 1924 г. в Коктебеле, хранится в Государственном Русском музее.

2 Портрет Андрея Белого (барельеф; фарфор), выполненный И.С. Ефимовым в 1907 г., хранится в мемориальной мастерской художника (Москва); другой вариант — в Государственном Русском музее.

В Российской Государственной библиотеке в фонде Белого (илл. 1) сохранился рисунок-шарж (Ф. 25. К. 31. Ед. хр. 25), на котором Андрей Белый предстает в иконографическом образе Христа Вседержителя, но при ближайшем рассмотрении сквозь очевидные атрибуты Спасителя проступают детали, свидетельствующие о «демонической» или «анти-христовой» составляющей данного изображения. Подробный анализ рисунка был нами представлен на конференции по автобиографизму (Наседкина 2015), здесь кратко коснемся основных деталей.

Белый, в широкой ризе, с нимбом и крестом над головой, изображен с благословляющим двоеперстием и, вместо «Евангелия», с огромным томом Вл. Соловьева в руке. «Евангелие» от Соловьева имеет здесь определенное значение скрижалей Завета, данных Богом Моисею. Таким образом, Белый с «Евангелием» от Соловьева предстает новым Христом-Спасителем.

Молодые символисты считали Вл. Соловьева своим «духовным отцом», связывали с его именем чаяния о Новом Пришествии. Вспоминается фотография 1904 г., где Белый и Сергей Соловьев сидят за столом, в центре которого — Библия, рядом — портреты: Софии Премудрости — Любви Блок — и Учителя — Владимира Соловьева. Белый и Сергей Соловьев в этом контексте выступают в роли учеников-апостолов.

С Вл. Соловьевым в 1900 г., незадолго до смерти философа, у Белого произошла важная встреча, во время которой центральной темой был разговор об Антихри-



Илл. 1. Незвестный художник.
Андрей Белый. Шарж. Начало 1900-х

сте, чувство пришествия которого Белый остро пережил в 1898 г., о чем записал в дневнике: «очень сильное мистическое переживание... начинает казаться, что в Храм придет Антихрист» (Белый 1923, л. 20). Тогда же, за год до появления «Краткой повести об Антихристе» Вл. Соловьева, Белый написал мистерию «Антихрист», фрагменты которой были напечатаны. «Этот замысел произвел в моей душе сдвиг к апокалиптике, к чаяниям, к ожиданию Конца» (Белый и Иванов-Разумник 1998, с. 487).

В последующем творчестве Белого из тем «Антихриста» «всплыла вся серия стихов “Не тот”, “Безумец”, вплоть до “Арлекинады” сборника “Пепел”» и далее — образы симфоний, сборника «Урна», романов «Петербург», «Серебряный голубь» и «Москва» — одним словом, «темы мистерии “Антихрист”, не нашедшей воплощения» (Белый и Иванов-Разумник 1998, с. 487), просачивались то в лирику, то в прозу.

Вернемся к нашему рисунку. Пафос дерзкой аналогии с Христом снижается несколькими штрихами. У Белого на голове специфическая вздыбленная «демоническая» шевелюра. Треугольные пряди напоминают «пламенеющие» прически грешников на средневековых иконах. Это — знак демонов, позволяющий распознать их в личине добродетельного человека или ангела. Так священный лик Христа замещается маской «лже-пророка».

В аллегорическом портрете Ольги Флоренской 1900-х гг. (см. цвет. вклейка, илл. 1) образ Белого-поэта соотнесен с образом Христа-Ангела, Спаса Благое Молчание. Он изображен со скрещенными на груди руками, в которых держит белые цветы, напоминающие о Вл. Соловьеве, увековечившем этот образ как символ неземной чистоты и одновременно предвестия смерти.

Шарж безымянного художника значительно сложнее: «икона» Спасителя трансформируется в шутовское разоблачение «лжехриста». Источник подобной метаморфозы обнаруживается в сборнике «Золото в лазури», сквозные мотивы которого — безумие, шутовство, арлекинада.

В стихотворении «Вечный зов» дается «сценарий» развития сюжета о превращении Христа-Спасителя в пациента психиатрической лечебницы:

Проповедуя скорый конец,
я предстал, словно новый Христос,
возложивши терновый венец,
разукрашенный пламенем роз.
(Белый 1904, с. 18)

«Новый Христос» «проповедует скорый конец» многочисленным слушателям, вначале удивленно внимающим его речам, а затем хохочущим и грустящимся «над безумно-смешным лжехристом». В итоге, «погоня пинками», его «потащили в смиренный дом», и окончательно развенчанный самозванный Христос, окаченный «липкой грязью», летящей из-под «бесшумных резиновых шин...», затихает и обнаруживает себя лишь ярмарочным фигляром-арлекином («побледневший утих арлекин») и — «дураком» «за решеткой тюрьмы» в больничном колпаке вместо тернового венца («Полный радостных мук, утихает дурак, / Тихо падает на пол из рук / сумасшедший колпак») (Белый 1904, с. 19–20).

Стихотворение «Не тот», посвященное В.Я. Брюсову, значительно более сложное по композиции, но сюжет — близкий: объявившийся Новый Христос собирает вокруг себя сторонников, затем его объявляют Антихристом, и он уходит от людей, удаляется в поля и луга собирать фиалки, т. е. в особый мир, «не от мира сего». В коротком стихотворении «Вестники» повторена та же коллизия. В последнем разделе «Багряница в терниях» (название отсылает к первой части книги, где «багряница» — одеяния Христа) Белый возвращается к тем же образам и продолжает сюжет. Темы мистерии «Антихрист» прослеживаются в таких стихотворениях сборника «Золото в лазури», как: «Безумец», «Мания» (названия говорят сами за себя), «Жертва вечерняя» (Лжехристос), «Маскарад» («злые маски»), «Утро» (сумасшедший, вообразивший себя Христом) и т. д.

Подобные образы не могли остаться не замеченными критикой и особенно пародистами-фельетонистами. В 1900-е гг. появились эпиграммы и фельетоны, в которых Белый выступал под именами Андрей Желтый, Андрей Белогорячечный (Жасминов 1904, с. 4), а названия его произведений, как «бред сумасшедшего», сопровождались характеристиками: «Зеленая чепуха в желтой белиберде», «Симфония 309. Ерундическая», «Трактирная идиллия» (Там же) и пр. Например, строки «Стоял я дураком, / В венце своем огнистом...» (Белый 1904, с. 236) из стихотворения «Жертва вечерняя» выворачиваются наизнанку и звучат так:

Стоял я дураком
И в колпаке дурацком,
В наряде шутовском;
И в самолюбьи адском. <...>
Остался я в тоске,
С безумием во взгляде...
В дурацком колпаке
И в шутовском наряде.
(Жасминов 1904, с. 4)

Критик А.А. Измайлов поддержал популярное обвинение Белого в невменяемости, аттестовав сочинения поэта, «жреца чистейшего искусства» (по его же выражению), «бредом декадента». Разбирая новые тенденции в литературе (творчество Белого) и театре (режиссерские опыты Мейерхольда), Измайлов обобщал: «И стон стоит от завываний юродивых» (Измайлов 1914, с. 46).

В книге пародий и шаржей «Кривое зеркало» он поместил пародию на стихотворение Белого «Утро». Строки, вынесенные в эпиграф:

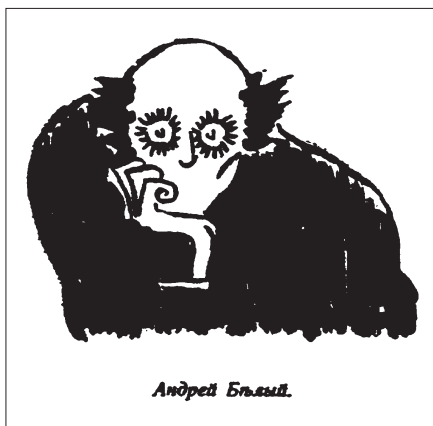
<...> Я болен? О нет — я не болен.
<...> Внемлите, ловите: воскрес я, — глядите: воскрес.
<...> Поймали, свалили; на лоб положили компресс.
(Белый 2006, с. 260)

— вдохновили критика на следующую пародию:

Час утра. Больница. Не спится. <...>
Во мне столько дури, как в утреннем небе лазури. <...>
И вновь в сумасшедшей рубашке лежу я и тряпку грызу...
(Измайлов 1907, с. 1)

Тема безумия сопровождала Белого и в более поздние времена. В Берлине в 1922 г. в журнале «Веретеныш» напечатан дружеский шарж (**Илл. № 2**) Владимира Белкина, в сопроводительной подписи которого звучит знакомый мотив: «Очи у него очень пустые. Даже у сумасшедших, в желтых домах, — безумные их очи понятнее» (Зеленый 1922, с. 12).

Случалось, что «безумие» поэта расценивалось иначе — как творческое горение и экстаз. В 1921 г. будущий иллюстратор романа «Маски» Николай Кузьмин увидел Белого впервые:



Илл. 2. В.А. Белкин. Андрей Белый. Шарж. 1922.

В пифийском трепетанье метался он порывисто по эстраде, <...> выкликая строфы поэмы. Что читал он тогда? «Христос воскрес»? «Первое свидание»? Я не помню. Сухие, редкие, всклокоченные волосы нимбом взлетали вокруг его лобастого черепа. Белые глаза его метали молнии. Вид у поэта был профетически безумный. <...> Я видел поэта в первый раз, и он мне нравился (Кузьмин 1995, с. 496).

В 1908 г. в стихотворении, посвященном Белому, Ходасевич утверждал: «Жребий поэтов — бичи и распятья. / Каждый венчался терновым венцом» (Ходасевич 1989,

с. 70). По наблюдению А.В. Лаврова, Ходасевич соотносил свое творческое кредо с «тем опытом “подражания Христу”, который утверждал Андрей Белый в поэзии, и в жизни» (Лавров 2007, с. 132): «Распинайте меня, распинайте. <...> / На кресте пригвожден. Умираю» («Возмездие») (Белый 1904, с. 229–230) и т.д.

Чувство Христа Белый, по его признанию, испытал в раннем детстве, оно неразрывно связано с переживанием распятия, причем распинания самого себя:

...я пятилетним проходил с отцом события заветов; <...> в страданиях Иисуса мне была брошена тема страдания безвинных; и я осознал в Иисусе тему моих безвинных страданий у нас в доме; и все, что я ни узнавал, я тотчас же вводил в игру; <...> я тотчас же заиграл в подражание Христу; <...> воскресение через крест, вероятно, я воспринял символом воскресения моей маленькой жизни чрез нахождение какого-то смысла моих страданий... (Белый 1990, с. 192).

Седьмого августа 1906 г. Белый писал Д.В. Filosoфoву: «Я вот уже два года в положении человека, которого распинают, и не люди, а судьба» (Лавров 2007, с. 398). Нина Петровская считала Белого новым Христом и, в подражание ему, носила большой черный крест. Н. Валентинов запомнил, как однажды Белый прижал к стене «крестом поднятые руки и почти со слезами стал жаловаться: “Я распятый, я на кресте. Всю жизнь от рождения я должен страдать. Страдания мои никто не знает”» (Валентинов 2007, с. 132).

Тема крестного пути, распятия, муки раздвоенного сознания, воскресение через муки — одна из ведущих тем литературного и жизненного творчества Белого. Этот мотив звучит в сборнике «Золото в лазури», мы встречаем его в романах «Петербург» и «Серебряный голубь», «Котик Летаев» и «Москва», поэмах «Христос воскрес» и «Первое свидание» и т.д.

Повесть «Котик Летаев», вышедшая из печати в июне 1922 г., завершается самораспятием автора: «Распинаю себя. В Христе умираем...» (Белый 1997, с. 155).

Словно эхом на эти строки откликнулся в специальной статье, опубликованной в «Правде» 1 октября 1922 г., Л.Д. Троцкий, «пригвоздивший» Белого «к могиле»: «Белый — покойник. И ни в каком духе он не воскреснет» (Троцкий 1991, с. 49–55). Не исключено, что в полемике с приговором Троцкого в сборнике пародий «Парнас дыбом» киевские филологи-студенты поместили пародию на поэму «Первое свидание», которая — вопреки Троцкому — завершается так:

Так на кресте и в Красоте,
блистая песнею чудесной,
мы умираем во Христе,
чтоб в светлом духе вновь воскреснуть.
(Про: козлов, собак и веверлеев 1926, с. 74–76)

Среди рисунков Белого в коллекции С.И. Григорьянца имеется изображение распятого Христа. Это авторская иллюстрация к написанной Белым в 1918 г. поэме «Христос воскрес», и, как кажется, непосредственно к следующим строкам: «Жалкое, желтое тело / Пятнами впадин / Глаз, — / Провисая меж двух перекладин, / Из тьмы / Вперяется / В нас» (Белый 2006, т. 2, с. 21–22).

Не только Христос, но шуты и клоуны-арлекины также обнаруживаются в рисунках Белого. Известны карикатуры, где «маг» и «великий человек» Брюсов (как называли его современники) предстает в комическом виде, — это тоже своего рода шутовские «лубки». Но чаще Белый высмеивает собственное поведение и ситуации, в которых оказывается он сам. В одном из автошаржей начала 1920-х гг. он, в пародийном образе газетного деятеля Тулумбука (*alter ego* писателя), с перекосенными глазами, ушами-локаторами³ и торчащими в стороны волосинками-радиоволнами, — тот же шут или скоморох.

3 Расцвет звуковых локаторов пришёлся на послевоенное время (1920–30 гг.). См. об этом интернет-ресурс: <http://www.istmira.com/fotogalereya-novejshaya-istoriya/3135-zvukovye-lokatory.html>



Илл. 3. С. Сегаль (Serg.). Андрей Белый председательствует в Доме искусств. Шарж. 1922.

В 1922 г. в берлинском журнале «Веретёныш» появился шарж С. Сегалья⁴ (илл. 3) «Андрей Белый председательствует в Доме искусств» (Serg. 1922, с. 15). Здесь Белый выступает в роли теурга-оратора. Дробящиеся вокруг его чела абстрактные плоскости образуют условный нимб с косыми сечениями и перекрестиями и заставляют вспомнить шарж безымянного автора 1900-х гг.

В автошаржах последних лет жизни Белый с собой не церемонится и охотно иронизирует: вот он загорает, купается, вот полуоде-

тый дефилирует по пляжу и пугает своим видом пожилую даму (илл. 4). В одном из писем шлет привет родственнице жены, изображая себя с широкой улыбкой «до ушей». Вот выступает перед публикой, как клоун-арлекин, с жаром и энтузиазмом отдаёт себя слушателям, и потом, пройдя через муки публичного ораторства как через крестный путь, остается за сценой если не распятый, то без сил и опустошенный.

4 Оригинал, выполненный черной тушью, хранится в РГАЛИ (Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 350. Л. 4). Об атрибуции портрета см.: Наседкина Е. «Андрей Белый председательствует в Доме искусств»: портрет-шарж из берлинского журнала «Веретёныш» // Россия и Германия: Сб. статей по материалам международной научной конференции «Россия и Германия: литературные и культурные связи в XVIII–XXI веках» / Гос. музей А.С. Пушкина. М., 2015. С. 105–112.



В восприятии современников не раз «блуждающий дух» писателя предстает в маске «великолепного клоуна», а в конце жизни Белому довелось пережить чувство «шутства» во всей его неприкрашенности. Известно, что, по мнению близких людей, уже больного Белого добила убийственная характеристика, данная Л.Б. Каменевым книге мемуаров «Начало века». В дневнике С.Д. Спасского сохранилась следующая запись, сделанная со слов К.Н. Бугаевой сразу после смерти Белого: «Предисловие к “Н^ачалу> Века” поразило. — Я никогда не был шутом. А он меня сделал шутом» (Спасский 2013, с. 321).

Как тут не вспомнить пушкинское: «Холопом и шутом не буду и у царя небесного» (Пушкин 1981, с. 37) — которое, в свою очередь,

Илл. 4.
Андрей Белый.
Автошарж.

Внизу пояснение
К.Н. Бугаевой:
«Цихис-Дзири.
1927. Июнь. Юлия
Федоровна («старуш-
ка») бросается в сто-
рону, испуганная
слишком легким
костюмом Б<ориса>.
Н<иколаевича>.
Б.Н. тоже испуган:
ее испугом. Пры-
гнул». Фотокопия
рисунка — 8 февра-
ля 1936.

восходит к ломоносовскому высказыванию: «Не токмо у стола знатных господ, или у каких земных владетелей дураком быть не хочу; но ниже у самого господ Бога, который мне дал смысл, пока разве отнимет...» (Ломоносов 1761). И Пушкин, и Ломоносов — важнейшие жизненные ориентиры для Белого, портреты обоих висели в его кабинете рядом с фотографиями отца и Штейнера.

Тем не менее, признавался Белый, «все-таки ушиб меня К<аменев>» (Спаский 2013, с. 321). «Хитон золотой» пророка сменился «шутовским нарядом», а на месте «тернового венца» — «дурацкий колпак». Отголосок этих образов звучит в стихах Мандельштама, написанных на смерть Белого в январе 1934 г.:

На тебя надевали тиару, юрода колпак,
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак...
(Мандельштам 2013, с. 376)

Через всю жизнь и творчество Белого и далее, за пологом, проходит образ поэта-теурга на маскараде жизни, где арлекинада, скоморошество — лишь перевертыши, отражения «верхнего» духовного мира, где юродивый оборачивается скоморохом, рыцарь — арлекином, Христос — лжехристом, безумец — пророком. И вместе они слагаются в «сложнейшую партитуру» человеческой личности Андрея Белого.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый 1904 — Белый А. Золото в лазури. М., 1904.
- Белый 1923 — Белый А. Материал к биографии (интимный), предназначенный к изучению только после смерти автора (1923) // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 20–21.
- Белый 1990 — Белый А. Между двух революций / Подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 1990.
- Белый 1995 — Белый А. Собр. соч.: Воспоминания о Блоке / Под ред. В.М. Пискунова. М., 1995.
- Белый 1997 — Белый А. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и сост. В.М. Пискунова. М., 1997.
- Белый 2006 — Белый А. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подг. текста, сост., примеч. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада. СПб.; М., 2006. Т. 1, 2.
- Белый и Иванов-Разумник 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. ст. и коммент. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада; подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998.
- Воинов 1924 — Воинов В.В. Дневник. 1925 г. // ОР ГРМ. Ф. 70. Ед. хр. 587.
- Гаген-Торн 1922 — Гаген-Торн Н.И. Вольфила: Вольная Философская ассоциация в Ленинграде в 1920–1922 гг. // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. статья В.М. Пискунова. М., 1995. С. 208–214.
- Жасминов 1904 — Жасминов, Алексис [наст. имя В.П. Буренин. — Е. Н.]. Водолей. Журнал крылатых полетов по самым новым спиральям и зигзагам мысли. № 3 // Новое время. 1904. 23 апреля (6 мая). № 10107. С. 4.
- Кузьмин 1995 — Кузьмин Н.В. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступ. статья В.М. Пискунова. М., 1995. С. 000.
- Ломоносов 1761 — Ломоносов М.В. Письмо к графу И.И. Шувалову. 1761, 19 января // http://lomonosovo.ru/biography/creation/letters/#19_01_1761
- Мандельштам 2013 — Мандельштам О. [На смерть Андрея Белого] // Смерть Андрея Белого. Документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / Сост. М. Спивак, Е. Наседкина. М., 2013. С. 376.
- Милашевский 1898 — Милашевский В. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. 2-е изд., испр. и доп. М., 1989.
- Наседкина 2015 — Наседкина Е. Руки, жесты и прическа: Андрей Белый в автошаржах и рисунках современников //

- Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. Сборник материалов международной научной конференции 2014 г. М., 2015. С. 163–202.
- Одоевцева 1995 — Одоевцева И. Из книги «На берегах Невы» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. статья В.М. Пискунова. М., 1995. С. 215–235.
- Про: козлов, собак и веверлеев 1926 — Про: козлов, собак и веверлеев. 2-е изд., доп. / Сост. Э.С. П<аперная>, А.Г. Р<о-зенберг>, А.М. Ф<инкель>. Киев, 1926. (На об. загл.: Парнас дыбом).
- Пушкин 1981 — Пушкин А.С. Дневник 1934 г. // Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. М., 1981. Т. IX.
- Спасский 2013 — Спасский С.Д. Из дневника 1933–1934 гг. // Смерть Андрея Белого. Документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты / Сост. М. Спивак, Е. Наседкина. М., 2013. С. 316–326.
- Степун 1995 — Степун Ф. Памяти Андрея Белого // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. статья В.М. Пискунова. М., 1995. С. 162–186.
- Троцкий 1991 — Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991.
- Эренбург 1995 — Эренбург И. Из книги «Люди, годы, жизнь» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. ст. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 341–346.
- Serg. 1922 — Serg. [наст. имя Сегаль С. — Е. Н.]. «Андрей Белый председательствует в Доме искусств» // Веретеныш. 1922. № 3. С. 15.

«Одержимый или пророк»: трансформация образов
Арлекина, безумца, Христа и шута в творчестве
и прижизненной иконографии Андрея Белого

В статье рассматриваются портреты Андрея Белого и то, как образ писателя изменялся в восприятии современников: арлекин — шут — безумец — Христос — гений — пророк... Многоликость образа коренится в творчестве Белого и его неоднозначной личности. Рассматривается сборник «Золото в лазури» и другие произведения.

Ключевые слова: Андрей Белый, литература первой половины XX в., Арлекин, шут, безумец, Христос, портреты, шаржи, пародии.

«Obsessed or a Prophet»: Transformation Images
Harlequin, the Madman, the Jester of Christ and
in the Creative Writer and Lifetime Portraits
of Andrei Bely

The article deals with portraits of Andrei Bely and how the image of the symbolist writer changed in the perception of his contemporaries: Harlequin — Clown — Fool — Christ — the genius — the prophet... The controversy is rooted in the work of Andrei Bely and his complex personality. The article discusses the book “Zoloto v lazury” and his other works.

Keywords: Andrey Bely, literature of the first half of the XX century, Harlequin, Fool, fool, Christ, portraits, caricatures, parodies.



Н.В. Злыднева (Москва)

МИФОЛОГИЯ
СВЕТА И ЭЛЕКТРИЧЕСТВА
В ЖИВОПИСИ 1920-Х ГОДОВ





«Вечные» сюжеты обнаруживают себя в «тексте» искусства XX века как совокупность разрозненных фрагментов некогда единой мифологической картины мира. Они проступают в виде отдельных признаков семантики и синтагматики произведений, отсылающих к целостному, некогда нераздельному единству смыслов. Одним из таких признаков в аспекте темы огня и света в сакральном пространстве выступает комплекс значений, объединенных мотивом электричества. Данная статья посвящена концепту электричества в аспекте мифопоэтической образности, проявившейся в русской живописи 1920-х гг. в виде оппозиции *видимое/невидимое* и в связи с солярной символикой. Конечной целью исследований такого рода мог бы стать тезаурус значений, визуально описывающих концепт электричества, а также словарь символов, репрезентирующих пучок соответствующих концептов.

Материалом для настоящей статьи стало русское/советское искусство конца 1920-х гг., которое с точки зрения данной проблематики представляет особый интерес. В этот период, отмеченный отходом от радикального эксперимента исторического авангарда, актуализируется воспоминание о символизме. Поставангардная фигуративная живопись, с одной стороны, хранит в себе след автономии формы, отвоеванной художественным сознанием в предыдущее десятилетие, а с другой — словно озаряется эхом символистских идей. Наследием авангарда в эти годы выступает овеществление границы (как в плане выражения, так и в плане содержания), в частности, границы между видимым и невидимым, но возникающие при этом глубинные смыслы перекликаются с метафизикой двоемирия. Очевидно, что для описания этой системы бинарный принцип должен быть дополнен тернарным. Создатель первой



квантовой теории атома Нильс Бор утверждал, что в основе света как движущегося электрона лежит волна или поток заряженных частиц. Однако при этом он сделал важный вывод: ни то, ни другое недостаточно для описания, тем самым утвердив принцип дополнительности, что наряду с теорией относительности Эйнштейна произвело переворот, приведший к смене научной парадигмы (Иванов 2008). Перекинутый в культуре этого периода мост между естественнонаучной и мифопоэтической моделями мира ярко проявился в практике художественного изображения, противопоставившей миметической традиции отражения опыт косвенного свидетельствования как Третьего глаза. Электричество заняло медиальную позицию между двумя полюсами мотива зрения.

Мотивы, связанные со светом и свечением, в исторический авангард пришли из символизма. Но одновременно корнями мотивы света уходят в общую стратегию авангарда сделать невидимое видимым, в частности, визуализировать концепт зрения — как у Малевича, — что обнаруживает общую мифологическую подоснову: раздвоение мира, обозначение границы между верхним и нижним, *здесь и там* мирами, а также выработка тактики по преодолению этой границы. Определенность границы лежит в основе поэтики авангарда в целом, а в эпоху так наз. «авангарда на излете», т. е. в конце второго десятилетия, возникает его мотивация. И этой мотивацией выступает искусственный свет — фонарный, газовый, электрический. Последний особенно значим. Электричество становится не только побочным эффектом видимого, механизмом, обеспечивающим свечение, но и объектом изображения, а также субъектом, наделенным особой силой по преобразованию зримого мира.

Первые шаги русского авангарда были связаны с визуализацией абстрактного светового субстрата, который, попав на сетчатку человеческого глаза, делает предмет видимым. В лучизме М. Ларионова (так называется направление, которое художник представил в

своих работах 1912–1915 гг.) луч становится вещью, предметом изображения. Полуабстрактные композиции составлены из пересекающихся под разными углами желтых и красных линий, изображающих световые пучки. Другая стратегия визуализации невидимого представлена в творчестве Павла Филонова, которого А.Е. Крученых в своем стихотворном некрологе на смерть живописца назвал «очевидцем незримого». Действительно, в произведениях Филонова возникает как бы прорыв в скрытые пространственные слои предмета и тела: мириады атомарных частичек, из которых сложены мозаичные по виду изображения в его живописи, словно уничтожают тонкую пленку, отделяющую внешнее от внутреннего. Свет в его работах выступает в сопряжении с компонентами сокрытого от глаз мира.

Второй шаг в реализации мотива света/огня в мифопоэтическом пространстве был связан с актуализацией солярной символики, отнесенной к первой части оппозиции *верх/низ*. Изображение часового циферблата со стрелками-лучами трансформировалось в солярный символ, проходя через последовательность метафорических трансформаций. Позднее космизация мотива искусственного света была задана «Амаравеллой» — группой художников, испытавших влияние Н.Ф. Федорова и К.Э. Циолковского. К группе был близок по духу и И. Кудряшов, который интересовался вспышками люминисценции в космическом пространстве. Свет понимается как социальная энергия, сопричастная космосу (цвет. вклейка, илл. 1). Романтическо-барочная линия традиции (Тернера, например), оставшаяся не до конца реализованной в русском советском экспрессионизме: пространство проявилось как вырывающаяся из центрального ядра энергия, формируя модель взрывного выброса энергии. Во всех этих случаях мифопоэтическое пространство в мотиве электричества обнаруживает себя посредством геометрических форм первичной символики: круг, спираль, зигзаг, решетка (молниевидный зигзаг как сдвинутая решетка), архаическая цветовая триада, поперечные разрезы (как про-

явление аналитического мышления, диссоциированного, как у шизофреников). Но существенна динамика формы — взгляд изнутри, субъектно-объектный синкретизм, подобный архаическому мышлению с его изоморфизмом макро- и микромиров.

В послереволюционное время в консервативном в художественном отношении сегменте культуры активизировалась открытая визуализация словесных политических метафор, оперирующих семантикой огня/луча/солнца: продолжилась возникшая еще с наступлением революции тема мирового пожара с его спасательно-искупительной жертвой и т. п. Однако и позднее, в nasledующем традиции авангарда крыле поставангарда конца 1920-х гг., мотив света/огня как прирученной человеком стихии и конструктивной основы мироздания обозначил свое значимое место.

На постреволюционном и раннем советском этапе истории авангард в живописи «присваивает себе» научный дискурс. В представлении невидимого живопись оперирует изображениями, имитирующими визуализацию результатов научных исследований. В беспредметной композиции М. Эндер — изображение, сделанное под впечатлением фотоснимков срезов ткани под микроскопом. Другим примером может служить творчество М. Матюшина. На его полотне «Движение в пространстве» (1922) представлена абстрактная идея времени/пространства: в названии — своего рода предвосхищение бахтинского хронотопа, в изображении — динамический график цветового спектра. Последний в творчестве Матюшина не случаен: мастер много сил отдаст изучению восприятия колорита. В отношении мотива света/огня и его преломления в мотиве электричества особенно интересны научные занятия этого художника в плане визуальных проекций мифопоэтических представлений. Он изучал феномен так называемых «последовательных образов». Имеются в виду картинки, которые возникают в мозгу зрителя под воздействием сильного светового луча и сопровождаются кратковременной «слепотой». Этот эффект был использован Матю-

шиним в его световом оформлении оперы «Победа над солнцем» в 1914 г. (вся космогония которой разворачивается под знаком солярной символики), когда в самом начале спектакля в лицо зрителям устремлялся резкий сноп света от мощного прожектора. Публика была в шоке (Tillberg 2012). Этот художественный эксперимент положил начало исследованиям Матюшиным природы светового восприятия, он обращается к проблеме связи между мозговой и психической деятельностью, для чего использует материалы В. Правдича-Неминского, который в 1920-е гг. проводил на Украине исследования электрической активности мозга и визуально представлял их в виде так называемой электро-цереброграммы. Кроме того, художник-ученый интересовался работами Захара Бисского, который изобрел прибор, измеряющий электрическую активность мозга — прообраз современного электроэнцефалографа. В результате лабораторных работ, проводившихся в ГИНХУК'е в конце 1920-х гг., Матюшин пришел к выводу, что «последовательные образы» являются знаком-индексом заряженной электричеством вселенной и «могут быть поняты как доступные зрительному восприятию следы “светящегося эфира”, а нервные окончания глаза посредством вибраций должны выступать связью с космическими лучами [пер. мой. — Н. З.]» (там же). Матюшин следовал и за учением мистика и философа Ч. Хинтона, давшего толчок к теории четвертого измерения П. Успенского. Хинтон учил, что, будучи наблюдаемыми электрическими токами, последовательные образы связывают работу сетчатки глаза с ионосферой, то есть с заряженным электричеством, а также с газовым слоем атмосферы, этой «голубой закуте», которая окружает планету Земля и защищает ее от открытого солнцу пустого пространства (Тильберг 2012, с. 237–245). Подобная космизация в понимании электричества, изоморфизм между микро- и макро-пространством — человеческим мозгом и Вселенной — указывает на мифологические корни сознания художника-исследователя. Матюшин исследовал невидимое с целью расширения возможностей челове-

ческого организма, в которые он глубоко верил. Результатом этих исследований стала радикальная идея развития так называемого затылочного зрения — т. е. тренировки способности человека расширить угол обзора до 360 градусов.

Эти факты культурной истории показывают, что в эпоху поставангарда в России происходило постоянное проецирование естественнонаучного знания в пространство мифологии. При всем их своеобразии, поиски Матюшина в области визуализации невидимого, и в частности мозговых процессов, обусловленных электричеством, находились в соответствии с тенденциями эпохи, в которых социальный компонент проектов по электрификации всей страны составлял только вершину айсберга, подводная часть которого принадлежала сфере идей, где проявляли себя «вечные» сюжеты.

Распространение электричества во все области быта и промышленного производства в те годы было символом научно-технического прогресса и определяло важнейшие черты социальной утопии. В основе лежало монистическое учение физиолога А.А. Богданова о тектологии — универсальной организующей энергии, определяющей строение всей материи. В его текстах обозначена прямая связь света с телесным — а именно, мифологическое уподобление крови электричеству (имеем в виду опыты ученого с переливанием крови в рамках его поисков новой энергии человека). Идеями Богданова, как известно, было пропитано направление в искусстве, называемое производственным. В литературе оно в 1920-е гг. проявилось в поэзии А.К. Гастева, воспевшего ритм труда и преобразование старого мира посредством энергии. При этом возникает контаминация традиционной солярной мифологии (уходящей корнями в литературный символизм) с темой искусственного света, добытого трудовым порывом нового класса. Так, в стихотворении «Первый луч» созвучие *свет/цвет* переводит мотив дионисийского буйства природы в план рукотворной энергии, дающей человеку тепло и освещение:

Мы забрызжем, мы затопим
 весь цветами старый мир,
К солнцу, звездам слышен будет
 наш бескрайный, хмельный пир.
Мы согреем, мы осветим,
 мы зажжем всю жизнь весной,
Мы прокатимся, промчимся
 по земле шальной волной.
(Гастев интернет-ресурс)

В живописи самых разных направлений проявилась тенденция к соединению научного и мифологического способов осмысления мира. Так, беспредметные композиции А. Тышлера и С. Лучишкина репрезентируют мотив заряженного световой энергией пространства и имеют вид фотографий научных опытов, что отражено и в их авторских названиях (имеем в виду, например, картину Тышлера «Цветодинамическое напряжение», 1924). Отвлеченная схема, передающая идею энергии, обретает более конкретную форму в виде радиоволн в произведениях А. Сардана (А.П. Баранова) из группы московских космистов «Амаравелла». Взвихренная энергия Вселенной стала предметом изображения на картинах уже упоминавшегося И. Кудряшова. Аналогичную тенденцию обнаруживают и беспредметные живописные композиции А. Родченко. Не только тематически мотивированные изображения (обложка журнала «Радиослушатель», 1929), но и линейность его фотографических композиций указывают на интерес к разработке проблем сжатия/разрядки пространства посредством передачи потока энергии — будь то архитектурная конструкция (лестница) или «коллективное тело» в изображении парада физкультурников. Поиски Родченко звучат в унисон мысли Велимира Хлебникова: «Радио решило задачу, которую не решил Храм как таковой. <...> Задача приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной волне <...> — эта задача решена с помощью молнии» (Хлебников 1921).

Мотив электричества в форме *света/огня* как манифестации солярной символики и в иконическом представлении грозы/молнии можно обнаружить в многочисленных примерах политической агитации ленинского плана ГОЭЛРО и в сатирических плакатах. П. Филонов также отдал дань этой теме в замечательной акварели «План ГОЭЛРО» («плакат-лубок “Ленин”», как называл ее сам художник), которую правительственная комиссия удалила с выставки 1932 г. «Художники РСФСР за 15 лет» (цвет. вклейка, илл. 2). Композиция включала в себя неканонический портрет В.И. Ленина в виде логотипа социального проекта, основанного на идее прогресса, который несло молодой стране электричество. Свойство поэтики этого художника приоткрывать корни микромаштаба вещей и природы в их древнем прошлом, то есть переводить код пространства в код времени, было точно подмечено Даниилом Хармсом во фрагменте его драматического произведения «Факиров» (1933–1934), в котором под именем главного персонажа скрывался Филонов в качестве прототипа. Этот персонаж по имени Факиров в произведении обэриута, по мнению исследователя, был представлен как ученый-отшельник, который признавался: «Я <...> электричество пытаюсь разглядеть под микроскопом» (Ершов 2006, с. 55–66). Зрительное восприятие потока заряженных частиц в обыденном сознании могло быть в то время погружено в сферу мифопоэтического, символически устремлено к прозрению невидимого, парадоксальность которого снималась лишь силой метафорического осмысления.

В описанных выше примерах изобразительная семантика живописных произведений касается феномена электричества лишь косвенным образом, посредством обозначенной темы искусственного освещения, отсылающей к комплексу солярной мифологии. Однако нас больше интересует непосредственно мотив электричества: к нему обратился в середине 1920-х гг. художник Климент Редько (1897–1956). Мастер называл свои полуабстрактные композиции электроорганизмами (или люминизмами), а позднее организовал творче-

скую группу под названием «Электроорганизм». В конце 1922 г. Редько написал так наз. «Декларацию электроорганизма», в которой призывал изучать «элементы, составляющие новые периодические состояния электроматерии, строя произведения по пространственной механике двух взаимообразно действующих сил — сжатия и расширения, удаления и приближения...» (Лебедева 1993, с. 187). Под знаменем высказанных в этом документе идей объединились художники самой разной индивидуальности: их связывало одно — поиски способов визуализации энергии, а также других отвлеченных физических понятий. Спецификой концепта, заключенного в слове *электроорганизм*, является смещение фокуса внимания с человеческого организма на организм искусственный, электрический. Тем самым телесность понимается метафорически, а исходной частью метафоры выступает электрическая машина. Электричество явилось цивилизационным логотипом эпохи, наподобие того, как в наши дни функционируют IT-технологии.

Как художник Редько работал над ритмизированными абстрактными композициями в репрезентации заряженного энергией пространства. Мифопоэтические смыслы производственно-технической темы его полотен вскоре стали очевидны. В юности мастер прошел через опыт иконописной мастерской Киево-Печерской лавры. Мотивы сакрального света, зримой эманации божественного огня позднее воплотились в его первой фигуративной композиции на историко-политическую тему «Восстание» (1925): лучи от ромба, лежащего в основе композиции, отсылают к иконографическим схемам «Спаса в силах» и/или «Преображения» (цвет. вклейка, илл. 3). Еще более фигуративно-мотивированная форма — пейзаж с изображением солнца, написанный примерно в то время и названный автором «Полуночное солнце» (1925) (цвет. вклейка, илл. 4). Редько организует этот мотив на основе оксюморона, сталкивая изображение с семантикой названия: перед нами — северное сияние, солнце тьмы как напряжение неснимаемых про-

тиворечий. Вспоминаются ночные солнца, в частности, в связи с электричеством, в изобилии представленные в поэзии русского символизма (Топорков 1985), а позднее у Мандельштама — его «черное солнце», которое восходит к греческой архаике. Н.Я. Мандельштам в своих воспоминаниях в связи с этим мотивом упоминала и В.В. Розанова, который, по ее словам, говорил, что «в периоды, когда кончается эпоха, солнце становится черным: “Это солнце ночное хоронит возбужденная играми чернь...”» (Мандельштам 1972, с. 117). Парадоксальный мотив черного солнца внутренне созвучен «рукотворному» солнцу электричества, в котором тоже заключено непостижимое глубинное противоречие. Следует отметить связь свечения с интериоризированным пространством, что встречаем у того же Розанова в его статье 1901 г. «Трепетное дерево»: «Точно что-то нервное пробегало в нем (о дереве. — Н. З.), точно листва его шевелилась внутренним электричеством» (Розанов интернет-ресурс). Энергия социальная, прочтенная в коде солярно-циферблатной символики, переводит мотив электричества в более высокий семиотический ранг: искусственный свет выступает как свечение нездешнего, горного мира. При этом свет отсылается к сфере внутреннего, невидимого.

Одно из произведений Редько периода его «электроорганизмов» привлекает к себе особое внимание. Это картина «Число рождений» (1922): полотно имеет форму диптиха, слева — вертикальная спираль, справа — изображение обнаженной беременной женщины (цвет. вклейка, илл. 5). Изображенное допускает множественность интерпретаций — композицию можно трактовать как «научную» речь живописи (график генетической преемственности), а также как мифологизированное представление в геометрической форме *восхождения/нисхождения* к низовым стихийным силам, к образу Великой Богини. Существенным представляется пассаж в «Декларации электроорганизма», гласящий, что «изучение форм “электроорганизма” есть приближение к формам природы» (Лебедева 1993, 188). Этот витализм электричества, уходящий корнями в мифопоэтику второго поколения символистов, ее диони-

сийский компонент, ставит Редько — а заодно и весь корпус «электрических» текстов эпохи — в контекст культуры Серебряного века, на рубеже 1920–1930-х гг. словно обретшего в России свое второе рождение.

В мотивах электроэнергии в советское время проявилось осмысление мифопоэтического пространства, перешедшего в поздний авангард из литературы начала века. Блоковский «электрический сон наяву, солнца в сверкании витрин, таинственно светел, музыка блеска» — это вторичный свет как феномен тварного мира. Свет электричества являет себя как начало низовое, женственное, оргиастическое, противопоставленное свету горнего мира и одновременно сближенное с ним. Сон наяву был реализован в визуальном нарративе электричества советского искусства середины 1920-х гг., основанном на мифопоэтическом комплексе представлений об искусственном солнце. Наряду с Блоком, Брюсов, Есенин («Железный Миргород»), Маяковский развивали мотив мистического, сакрального преображения пространства в метафизическом понимании электричества как невидимого огня, формирующего особое высшее пространство. Посредством метафоры *электрический свет = небесное светило* достигалась полнота в описании мира: позитивное и негативное, невидимое и сверхвидимое делали границы проницаемыми, сближали сакральное и инфернальное, порождали «сложносочиненные» образы кинематографа, в которых сверхвидимое и невидимое (ночной свет, наделенный инфернальной призрачностью) сопрягались на основе мифологической логики: как нижний мир мертвых с его взаимной невидимостью по отношению к живым (Топорков 1983).

Свет и огонь, эти принадлежащие скрытой от глаз стихии, стали предметом научных исследований. Институт мозга в 1920-е гг. работал над проблемой сенсорики и огня, лежащей на грани с мифологией. Важно в этой связи обратиться к деятельности о. Павла Флоренского. Исследование Флоренским природы электричества в процессе создания диэлектриков в 1920-е гг., его труд на заводе Карболит, участие в выработке плана

ГОЭЛРО, работу в качестве соредактора и автора статей в Технической Энциклопедии следует рассматривать в целокупной перспективе представлений мыслителя о высшей, сакральной природе жизненных сил человека, об отражении небесных сил в земном существовании.

Амбивалентная политическая и мифологическая семантика света проявилась в эти годы и в литературе, прежде всего в творчестве Андрея Платонова, принимавшего активное участие в разработке планов ГОЭЛРО. Космизация света характерна для прозы Платонова конца 1920-х гг. и позднее: она связана с осмыслением оппозиции *видимое/невидимое* в аспекте мотива электричества. Так, в рассказе «В прекрасном и яростном мире» (1940-х гг.) описывается, как у ослепленного вспышкой молнии машиниста поезда («ослеп мгновенно — от удара электромагнитной волны, которая идет впереди света молнии») активизируется внутреннее зрение, которое позволяет ему управлять паровозом как прежде (Платонов 1985, с. 278). В рассказе фигурирует электрический прибор Николы Теслы для получения искусственной молнии — благодаря этому аппарату удалось доказать факт ослепления механика, им самим не осознававшийся¹. Таким образом, природное явление и его научно-техническая имитация встретились в мифологически трактованном мотиве слепоты как сверхзрения. Ощущая механизм паровоза как собственный организм («тело паровоза»), механик в конце концов прозревает и в реальной жизни. Та же связь была, впрочем, намного раньше намечена в романе «Чевен-

1 Интересно, что фотографическое изображение физика Н. Теслы на фоне созданной им катушки высокочастотного тока сопрягается со схемой солярного символа (радиальные лучи в круге), словно переводящего занятия ученого в разряд мистериальной практики. Такого рода ассоциативная связь соответствует и наблюдениям над характером его научного мышления: «Он обладал способностью переводить математические, абстрактные понятия во внутренне зримые образы, давать им геометрическую интерпретацию, а затем переводить их в физически реализуемую форму рабочих моделей для аппаратурного воплощения» (Абрамович интернет-ресурс).

гур» (1928). А в рассказе «Родина электричества» персонажи даже облачают идею в нехитрую стихотворную форму: «У нас машина уж гремит — свет электричества от ней горит» (Платонов 1984, с. 61). Сближение *света* и *электричества* — это не просто дань обычной для платоновского стиля тавтологии, а обнаружение связей этих мотивов на уровне мифопоэтической организации текста. Репрезентация невидимого в мотиве электричества объективно смыкается с советским оккультизмом и наследием Е. Блаватской (Богомолов 2000).

Вторая литература и культуре в целом, изобразительное искусство ставило проблемы невидимого в тесной связи с новым электрическим бытом. Так, в детской стихотворной книжке О. Мандельштама «Два трамвая. Клик и Трам» (1924–1925) речь идет об ослепшем вследствие его обесточенности и потому сбившемся с пути трамвае:

Где же розовый твой глаз?
Он ослеп.
Я возьму тебя сейчас
на прицеп.
(Мандельштам интернет-ресурс)

Борис Эндер, сделавший иллюстрации к стихотворению, располагает трамваи по диагонали друг к другу, как усиленное динамикой противостояние двух тождественных компонентов композиции. Бинаризм изображения вызывает ассоциации с архаическими схемами сакральных близнецов, в контексте с мотивом слепоты транспонирующими происходящее в план мифологических трансформаций. Показательно, что электричество в этом, хотя и шутилом, но полном глубинных значений, стихотворении сопрягается с женским началом:

Улица-красавица,
всем трамваям мать,
Любит электричеством
весело моргать.
(Мандельштам интернет-ресурс)

Женское сопрягается с электрическим и в изображениях: *свет/огонь* выступает в них как виталистское, женское и ориентированное на организм в его отождествлении с механическим. Электричество как женское и механическое реализовалось в 1930 г., когда для павильона электрификации и механизации Сельскохозяйственной выставки в Минске художник А. Лабас создал четырехметровую скульптуру «Электрическая Венера». Сооружение, сохранившееся лишь на фотографии и ставшее известным после недавней реконструкции, напоминало конструктивистское здание, усеянное мириадами электрических лампочек. Общей композиции, между тем, был придан антропоморфный облик — различались голова и руки. Мотив электричества, артикулированный на языке футурологической инженерии, здесь отдает дань мистериальной традиции древности, трансформировав движущийся пучок энергии в пространственную, т. е. женскую, форму, что акцентировано и названием.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что мотив электричества в русском изобразительном искусстве конца 1920-х гг. во многом коррелировал с литературными текстами своей и более ранней эпохи. Обнаруживаются архаические стереотипы: они манифестируются в солярной символике, однако не отнесены к верхнему миру, а несут в себе женское начало как низовое, телесное, оргиастическое. С другой стороны, они выступают как преодоление тварного, как интериоризированное пространство, репрезентирующее электричество в форме внутреннего зрения, срывающего пелену невидимого. Двойственность репрезентации электричества указывает на компонент двоемирия модели мира в художественном сознании эпохи и является дополнительным индикатором новой волны символизма в позднем авангарде.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамович интернет-ресурс — Абрамович В. Метафизика и космогония ученого Николы Теслы // <http://www.scorcher.ru/art/mist/tesla/about3.php>
- Богомолов 2000 — Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.
- Гастев интернет-ресурс — Гастев А.К. Поэзия рабочего удара. Сборник стихотворений. М., 1923 // http://az.lib.ru/g/gastew_a_k/text_0010.shtml
- Ершов 2006 — Ершов Г. Филонов и обэриуты // Павел Филонов. Очевидец незримого. СПб., 2006. С. 55–66.
- Злыднева 2013 — Злыднева Н.В. Визуальный нарратив. Опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.
- Иванов 2008 — Иванов Вяч.Вс. Дуальные структуры в антропологии. М., 2008.
- Лебедева 1993 — Лебедева И. Лирика науки — «электроорганизмизм» и «проекционизм» // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. Берн; М., 1993. С. 185–193.
- Мандельштам 1972 — Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж, 1972.
- Мандельштам интернет-ресурс — Мандельштам О.Э. Трики Трам // http://rvb.ru/mandelstam/oitext/vol_2/oiversus/o2nurseriy/2_o38.htm
- Платонов 1984 — Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Собр. соч. М., 1984. Т. 1. Рассказы и повести. 1921–1934. С. 60–74.
- Платонов 1985 — Платонов А. В прекрасном и яростном мире // Платонов А. Собр. соч. Т. 2. М., 1985. С. 272–284.
- Розанов интернет-ресурс — Розанов В.В. Метафизика христианства. Трепетное дерево // <http://www.magister.msk.ru/library/philos/rozanov/rozavo13.htm>
- Тильберг 2008 — Тильберг М. Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. с англ. М., 2008.
- Топорков 1985 — Топорков А.Л. Из мифологии русского символизма. Городское освещение // Мир А. Блока. Блоковский сборник. Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 657. С. 101–112.
- Хлебников 1921 — Хлебников В. Радио будущего. 1921. <http://www.rvb.ru/hlebnikov/tekst/o6teor/272.htm>
- Tillberg 2012 — Tillberg M. 'Be a Spectator with a Large Ear'. Mikhail Matiushin's music for «Victory over the Sun» as sonic-retinal echoes in space // «Victory over the Sun». Rosamund Bartlett and Sarah Dadswell, eds. Exeter University Press, 2012.

Мифология света и электричества в живописи 1920-х годов

Мотив электричества в живописи русского поставангарда конца 1920-х гг. рассматривается сквозь призму мифологических мотивов — света/огня и солярной символики, — проступающих как глубинная семантика «научного» дискурса. Анализируется отношение концепта к оппозиции *видимое/невидимое*. Темы мастеров живописи (П. Филонov, М. Матюшин, К. Редько, А. Лабас) рассмотрены на широком фоне литературы и культуры первой половины XX в. Автор приходит к выводу, что электричество в визуальном коде реконструирует «вечные» сюжеты искусства, сигнализируя о второй волне символизма в русской культуре.

Ключевые слова: электричество, живопись, поставангард, символизм, мотив света, солярная символика, мифопоэтическое.

Mythology of Light and Electricity in Painting of 1920s

The motif of electricity in Russian post-avant-garde painting of the 1920s is considered in the framework of mythology (light/fire and solar symbols) that manifests itself through the layout of “scientific” semantics. The article focuses on electricity in its visible/nonvisible relation to opposition. The themes of the painters (Filonov, Matyushin, Red’ko, Labas) are represented in a broader context of literature and culture of the time. The author comes to the conclusion that electricity in its visual code reconstructs “eternal” subjects of art, signaling the second wave of symbolism in Russian culture.

Keywords: electricity, paintings, post-avant-garde, symbolism, light, solar symbols, mythopoetics.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ ЧЕРНО-БЕЛЫЕ

Е.В. Глухова.

Мифология «Солнечного града» в работах
Андрея Белого послереволюционного периода

- илл. 1. Неизвестный художник. Чертеж Первого Гётеанума. 1910-е. Источник изображения: электронный ресурс: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Coppermine&file=displayimage&album=24&pos=2>
- илл. 2-4. Рисунок-схема Андрея Белого. Источник рисунка: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступит. ст., коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; Подгот. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С.648.
- илл. 5-6. Андрей Белый. Чертежи. Первая половина 1920-х. Карандаш. НИОР РГБ. Ф. 25. Оп. 46. Ед. хр. 31. Публикуется с разрешения НИОР РГБ.
- илл. 7. Андрей Белый. <Схема стиля Гоголя>. Отсканировано из кн.: Мастерство Гоголя. М., 2013. С. 8.
- илл. 8. Андрей Белый. Рисунок к сцене постановки пьесы «Москва». 1927. Отсканировано из кн.: Андрей Белый. Москва: Драма в 5-ти действ. М., 1997. С. 151.
- илл. 9-11. Рисунок-схема Андрея Белого. [1918-1920 (?)] См. НИОР РГБ. Ф. 25. Оп. 3. Ед. хр. 8. Л. 2. Публикуется с разрешения НИОР РГБ.

А.Л. Топорков.

Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином»,
пьеса Оскара Уайльда «Саломея» и «Песнь песней»
царя Соломона»

- илл. 1. Н.И. Исцеленнов. <Пляшущая Иродиада>. Илл. к кн.: А. Ремизов. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Ис-



- целеннова. Берлин, 1922. С. 33. Репринт: Antiquary, Orange, Conn. USA — Dusseldorf, West Germany, 1986).
 Источник изображения: http://imwerden.de/pdf/remizov_pljas_irodiady_1922.pdf
- илл. 2. Н.И. Исцеленнов. <Иродиада летит над землей>. Илл. к кн.: А. Ремизов. Пляс Иродиады / Шрифт и рисунки Н. Исцеленнова. Берлин, 1922. С. 60). Репринт: Antiquary, Orange, Conn. USA — Dusseldorf, West Germany, 1986). Источник изображения: http://imwerden.de/pdf/remizov_pljas_irodiady_1922.pdf
- илл. 3. Обри Бердслей. Кульминация. Илл. к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1894. Источник изображения: <https://yandex.ru/images/search?text>

А.Г. Гачева.

Образ Китовраса в культуре Древней Руси
 и его трансформации в эпоху русского модернизма

- илл. 1. Китоврас. Изображение в медальоне в южном при-
 творе Георгиевского собора в г. Юрьев-Польский.
 XIII в. Источник изображения: http://dmitralex.ru/fotofilija/vladimirskaya_oblast/yurev-polskiy/index.php?id=o&page=1

Е.И. Воднос.

К.С. Петров-Водкин: От образа матери
 к образу Мадонны и обратно...

- илл. 1. К.С. Петров-Водкин. Мать. 1915(?). ГРМ. Фотография
 рентгенограммы, сделанной отделом экспертизы
 ГРМ. Собственность автора статьи.
- илл. 2. К.С. Петров-Водкин. «Богоматерь Умиление злых сер-
 дец». 1914-1915(?). Отсканировано с репродукции
 в журнале «Аполлон». 1915. №. 3 (вклейка).

И.В. Обухова-Зелинская.

Персонажи commedia dell'arte в культуре русского
 модернизма (живопись — театр — периодика)

- илл. 1. Мисс (М.Ремизова). Артист М. Разумный в роли Пьеро в
 пантомиме «Коломба сего дня». 1915. Журнальная
 иллюстрация. Отсканировано из кн.: Тихвинская Л.
 Повседневная жизнь театральной богемы серебряно-
 го века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908-1917.
 М., 2005. Вклейка между с. 320 и 321.

М.Л. Спивак.

Сирин, Алконост, Гамаюн:
между В.М. Васнецовым и А.А. Блоком

- илл. 1. Алконост. СПб., 1911. Обложка альманаха. ГЛМ.
Отсканировано там же.

Е.В. Наседкина.

«Одержимый или пророк»: трансформация образов
Арлекина, безумца, Христа и шута в творчестве
и прижизненной иконографии Андрея Белого

- илл. 1. Неизвестный художник. Андрей Белый. Шарж. Начало 1900-х гг. Бумага, карандаш. НИОР РГБ. Публикуется с разрешения НИОР РГБ.
- илл. 2. В.А. Белкин. Андрей Белый. Шарж. 1922. Воспроизведение: Журнал «Веретеныш». Берлин. 1922. № 3. С. 12. Отсканировано там же.
- илл. 3. С. Сегаль (Serg.). Андрей Белый председательствует в Доме искусств. Шарж. 1922. Воспроизведение: Журнал «Веретеныш». Берлин. 1922. № 3. С. 15. Отсканировано там же.
- илл. 4. Андрей Белый. Автошарж. Внизу пояснение К.Н. Бугаевой: «Цихис-Дзири. 1927. Июнь. Юлия Федоровна («старушка») бросается в сторону, испуганная слишком легким костюмом Б<ориса>. Н<иколаевича>. Б.Н. тоже испуган: ее испугом. Прыгнул». Фотокопия рисунка — 8 февраля 1936. 13,0 х 9,1. Государственный музей А.С. Пушкина (Москва).

ВКЛЕЙКА

Р. Мних.

Одиссей в эпоху модернизма:
концептуализация и символика образа

- илл. 1. Арнольд Бёклин. Одиссей и Калипсо. 1883. Холст, масло. 104х150. Музей искусств в Базеле (Швейцария). Источник изображения: https://artchive.ru/artists/76-Arnold_Beklin/works/9426-Odissej_i_Kalipso
- илл. 2. Валентин Серов. Одиссей и Навзикая. 1910. Картон, гуашь. 83,5х101,5. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник изображения: <http://vserov.ru/kartina/54.php>

А.Г. Гачева.

Образ Китовраса в культуре Древней Руси
и его трансформации в эпоху русского модернизма

- илл. 1. Китоврас и Соломон. «Золотые» (Васильевские) врата Софии Новгородской. 1336. Отсканировано с изд.: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970, ил., между с. 204–205.
- илл. 2. Миниатюра с изображением Китовраса и монограмма книгописца Ефросина. 1490-е гг. ОР РНБ, Кир.-Бел. собр., 11/1088, л. 127. Источник изображения: <https://nestoriana.files.wordpress.com/2015/04/>

О.С. Давыдова.

Мнимая вечность: художники-символисты
в поисках земного рая

- илл. 1. П.В. Кузнецов. Рождение весны. 1907/1908. Местонахождение неизвестно. Воспроизведение: Золотое руно. 1908. № 7–9. Приложение № 6, между с. 66–67. Трехцветная автотипия. Отсканировано там же.
- илл. 2. К.А. Сомов. Вечерние тени. Силламыги. 1900–1917. Холст, масло. 58,5х71,2. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Отсканировано с изд.: Короткина Л.В. Константин Андреевич Сомов. СПб., 2004. Репродукция 33.
- илл. 3. Н.Я. Хавкина. Облачная сказка. 1915–1917. Бумага серая, карандаш, пастель. 46х60. Частное собрание. Предоставлено коллекционером Т.Л. Васильевой.
- илл. 4. Ф.В. Боткин. Женский силуэт. (Декоративный мотив для вышивки шерстью). Около 1897. Холст, масло. 76,7х69. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Отсканировано с изд.: Картина и рама. Диалоги. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея / Науч. ред. Т.Л. Карпова. М., 2014. С. 331; Ф.В. Боткин. Нимфа. Около 1897. Холст, масло. 76х66,5. Пермская государственная художественная галерея. Отсканировано с изд.: Давыдова О.С. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014. С. 356.
- илл. 5. В.Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901. Холст, масло. 68,5х96. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Отсканировано с изд.: Symbolismus in Russland. Staatliches Russisches Museum. St. Petersburg, 1996. Ill. 191.

Е.И. Водонос.

К.С. Петров-Водкин:

От образа матери к образу Мадонны и обратно...

- илл. 1. К.С. Петров-Водкин. Мать 1915(?). Холст, масло. 107х98,5. ГРМ. Отсканировано из альбома: Кузьма Петров-Водкин. Л., 1986. С. 87.
- илл. 2. К.С. Петров-Водкин. «Богоматерь Умиление злых сердец». 1914-1915(?). Холст, масло. 109х98 (в свету). ГРМ. Отсканировано из альбома: Кузьма Петров-Водкин. Л., 1986. С. 95.

И.М. Сахно.

Иконография Венеры в живописи и поэзии
русского авангарда 1910–1925 гг.

- илл. 1. М.Ф. Ларионов. Еврейская Венера, 1912. Холст, масло. 104,8 х 147. Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Екатеринбург). Источник изображения: <http://www.avangardism.ru/mihail-larionov.html>
- илл. 2. М.Ф. Ларионов. Венера и Михаил. 1912. Холст, масло. 68х85,5. ГРМ. Источник изображения: <http://www.avangardism.ru/mihail-larionov.html>
- илл. 3. М.Ф. Ларионов. Обложка к «Помаде» А. Крученых, 1913. Бумага, литография 7,5х7,9. Государственный музей В.В. Маяковского (Москва). Источник изображения: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2417-pomada.html>
- илл. 4. А.Е. Крученых. Стихотворение «Дыр бул щыл...» с литографией М. Ларионова, изображающей лежащую обнаженную женщину. Из кн.: Крученых А. Помада. Рис. М. Ларионова. М., 1913. Источник изображения: http://ka2.ru/nauka/janecsek_2.html
- илл. 5. Д.Д. Бурлюк. Футуристическая женщина. 1911. Холст, масло. 59,2х75. Частная коллекция. Источник изображения: <http://allpainters.ru/burljuk-david/3282-futuristicheskaya-zhenshhina-david-burlyuk.html>

И.В. Обухова-Зелинская.

Персонажи commedia dell'arte в культуре
русского модернизма (живопись — театр — периодика)

- илл. 1. Ю. Анненков. Арлекин-учитель. 1916. Илл. к кн.: Евреинов Н. Театр для себя. Пг., 1916. Ч. 2. С. 64. Отсканировано там же.

- илл. 2. Ю. Анненков. Арлекин, перелетающий через радугу. 1916. Илл. к кн.: Евреинов Н. Театр для себя. Пг., 1916. Ч. 2. С. 100. Отсканировано там же.
- илл. 3. Ю. Анненков. Распятый Арлекин. 1921. Обложка издания: Евреинов Н. Самое главное. Петербург, 1921. Отсканировано там же.

М.Л. Спивак.

Сирин, Алконост, Гамаюн:

между В.М. Васнецовым и А.А. Блоком

- илл. 1. В.М. Васнецов. Гамаюн, птица вещая. 1895. Холст, масло. 200х150. Дагестанский художественный музей (Махачкала). Источник изображения: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gamaun.jpg?uselang=ru>
- илл. 2. В.М. Васнецов. Сирин и Алконост. Песнь радости и печали. 1896. Холст, масло. 133 х 250. ГТГ. Источник изображения: <http://www.vasnecov.ru/>
- илл. 3. Гамаюн. СПб., 1906. № 1. Обложка журнала. Центр социально-политической истории при Публичной исторической библиотеке России (Москва). Источник изображения: <http://test7.dlibrary.org/ru/nodes/4-kollektsii-tsspi>
- илл. 4. Гамаюн. СПб., 1906. № 1. Первая страница журнала. Центр социально-политической истории при Публичной исторической библиотеке России (Москва). Источник изображения: <http://test7.dlibrary.org/ru/nodes/4-kollektsii-tsspi>
- илл. 5. Гамаюн — птица вещая (по Васнецову). Журнал «Буря». 1906. № 4. Центр социально-политической истории при Публичной исторической библиотеке России (Москва). Источник изображения: <http://test7.dlibrary.org/ru/nodes/4-kollektsii-tsspi>

Е.В. Наседкина.

«Одержимый или пророк»: трансформация образов Арлекина, безумца, Христа и шута в творчестве и прижизненной иконографии Андрея Белого

- илл. 1. О.А. Флоренская. Аллегорический портрет Андрея Белого. 1900-е. Бумага, акварель. Собрание семьи Флоренских. Отсканировано с изд.: Т.А. Шутова. Белые образы Серебряного века (О портрете Андрея Белого работы Ольги Флоренской) // Миры Андрея Белого / Сост. М. Спивак, К. Ичин, И. Делекторская, Е. Наседкина. Белград; М., 2011. С. 769.

Н.В. Злыднева.

Мифология света и электричества
в живописи 1920-х годов

- илл. 1. И. Кудряшов. Траектория полета планет вокруг солнца. 1926. Холст/масло. 68,5x75,5. ГТГ. Отсканировано из кн.: Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1933. Каталог выставки. М., 1993. Ил. 338.
- илл. 2. П. Филонов. ГОЭЛРО. 1931. Бумага, акварель, карандаш. 44,5x35,5. РНБ. Отсканировано из кн.: Павел Филонов. Очевидец незримого. Сборник статей. СПб., 2008. С. 276.
- илл. 3. К. Редько. Восстание. 1925. Холст/масло. 170,5x212. ГТГ. Отсканировано из кн.: Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1933. Каталог выставки. М., 1993. Ил. 326.
- илл. 4. К. Редько. Полуночное солнце. Северное сияние. 1925. Холст/масло. 108x81. РНБ. Отсканировано из кн.: Климент Редько. Парижский дневник. М., 1992. С. 31.
- илл. 5. К. Редько. Число рождений. 1922. Бумага, темпера. 26x20. РГАЛИ. Отсканировано из кн.: Климент Редько. Парижский дневник. М., 1992. С. 20.



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГЛМ — Государственный
литературный музей
(Москва)

ГРМ — Государственный
Русский музей
(Санкт-Петербург)

ГТГ — Государственная
Третьяковская галерея
(Москва)

ИМЛИ РАН — Институт
мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

НИОР РГБ — Научно-исследо-
вательский отдел рукописей
Российской государственной
библиотеки (Москва)

ОР РНБ — Отдел рукописей
и редких книг Российской
национальной библиотеки
(Санкт-Петербург)

IMLI RAN — A.M. Gorky Insti-
tute for World Literature of the
Russian Academy of Sciences
(IMLI RAN)





СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ольга Алимовна Богданова (Москва), доктор филологических наук, ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник. Круг интересов: русская проза и критика рубежа XIX–XX вв., творчество Ф.М. Достоевского, история достоевсковедения.

Анастасия Викторовна Ведела (Рига, Латвия), доктор филологии, преподаватель Отделения русистики и славистики факультета гуманитарных наук Латвийского университета. Сфера научных интересов: сравнительное литературоведение, история русской литературы XX века, русская литература эмиграции и диаспоры.

Ефим Исаакович Воднос (Саратов), заслуженный деятель искусств РФ, заведующий Отделом русского искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Область научных интересов: русская живопись рубежа XIX–XX столетий.

Анастасия Георгиевна Гачева (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, заведующая Музеем-библиотекой Н.Ф. Федорова, исследователь русской философии и литературы.

Елена Валерьевна Глухова (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в.; поэтика; библиография.

Ольга Сергеевна Давыдова (Москва), кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, член Ассоциации искусствоведов России и Международной ассоциации художественных критиков. Специализируется в области изучения изобрази-



тельного искусства XIX–XXI вв. Автор книг и альбомов о модерне и современном искусстве.

Наталья Витальевна Злыднева (Москва), доктор искусствоведения, зав. Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. Область научных интересов: семиотика культуры, структура текста, изобразительное искусство XX века, славянская мифология, визуальный нарратив.

Роман Мних (Седльце, Польша), доктор (габилитированный) гуманитарных наук, профессор Кафедры антропологии художественного произведения и германистики Естественного-гуманитарного университета в Седльце, вице-директор Института нефилологии и междисциплинарных исследований. Область научных интересов: философия и поэтика символа, герменевтика, еврейство Галиции, творчество Эрнста Кассирера, Дмитрия Чижевского, Анны Ахматовой, Бруно Шульца, Ивана Франко.

Елена Викторовна Наседкина (Москва), старший научный сотрудник «Мемориальной квартиры Андрея Белого» (отдел Государственного музея А.С. Пушкина), хранитель фонда. Область научных интересов: искусство и литература конца XIX — XX в., иконография Андрея Белого, шаржи и пародии, книжная графика конца XIX — начала XX в.

Ирина Владимировна Обухова-Зелинская (Варшава, Польша), кандидат искусствоведения; место работы — Генеральное консульство Республики Польша в Иркутске, референт по науке и культуре. Член Научного совета Информационно-культурного центра «Русская эмиграция» (СПб.). Научные интересы: история и искусство российской эмиграции (эмигрантоведение), европейский модерн.

Юрий Борисович Орлицкий (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения Института филологии и истории РГГУ. Область научных интересов: стиховедение, история русской поэзии.

Вадим Владимирович Полонский (Москва), доктор филологических наук, заместитель директора ИМЛИ РАН, заведующий Отделом русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН, профессор кафедры истории русской классической литературы РГГУ, главный редактор журнала «Известия РАН. Серия литературы и языка». Сфера научных интересов: история и поэтика русской литературы второй половины XIX — первой половины XX в., сравнительное литературоведение, франко-русские литературные связи, теория литературы.

Ирина Михайловна Сахно (Москва), доктор филологических наук, профессор Кафедры теории и истории культуры Российского университета дружбы народов.

Дарья Михайловна Синичкина (Париж, Франция), аспирантка Университета Сорбонна. В настоящее время пишет диссертацию под руководством профессора Катрин Депретто на тему «Проблема революции и культуры в творчестве Николая Ключева с 1917 по 1934 гг.».

Елена Константиновна Созина (Екатеринбург), доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН.

Моника Львовна Спивак (Москва), доктор филологических наук, заслуженный работник культуры РФ. Место работы: «Мемориальная квартира Андрея Белого» (отдел Государственного музея А.С. Пушкина), заведующая; ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник. Область научных интересов: литература, культура, идеология первой трети XX в.

Андрей Львович Топорков (Москва), член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела фольклора ИМЛИ РАН. Специалист в области фольклористики, истории русской литературы, этнографии.

Данута Шимоник (Седльце, Польша), доктор филологических наук, профессор Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце, заведующая Кафедрой русской литературы и компаративистики. Круг интересов: русская, польская и украинская литература конца XIX — начала XX в., литература и философия русской эмиграции, компаративистика.

Наталья Ивановна Шром (Рига, Латвия), доктор филологии, ассоциированный профессор Отделения русистики и славистики факультета гуманитарных наук Латвийского университета. Сфера научных интересов: история и поэтика русской литературы XX — начала XXI в., литература русской эмиграции и диаспоры.



ABOUT THE AUTHORS

Olga Alimovna Bogdanova (Moscow), Doctor of Philology, A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher. Research interests: Russian prose and criticism of the turn of XIX-XX centuries, the works of F.M. Dostoevsky, the history of Dostoevskiy's studies.

Olga Sergeevna Davydova (Moscow), Ph. D. in the History of Arts, Senior Researcher, Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts. Member of the Russian Association of Art Historians and International Association of Art Critics. She specializes in the study of fine art of the XIX-XXI centuries. Author of books and albums of modern (Art Nouveau) and contemporary art.

Anastasia Georgievna Gacheva (Moscow), Doctor of Philology IMLI RAN, Senior Scholar, Director of the Fedorov Museum, specialist on Russian Philosophy and Literature.

Elena Valerievna Glukhova (Moscow), Ph.D., senior researcher fellow, IMLI RAN. Research interests: Russian literature of the late XIX — early XX century; Poetics; Bibliography.

Roman Mnich (Siedlce, Poland), Ph. D. in Literature Studies (hab.), Professor at the Department of Anthropology of the Literary Text and Germanic Studies in Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Vice Director of the Institute of Modern Languages and Interdisciplinary Studies. Research interests: philosophy and poetics of the symbol, Hermeneutics, Galician Jewry, intellectual heritage of Ernest Cassirer, Dmitrij Tschizewskij, Anna Akhmatova, Bruno Schulz, Ivan Franko.

Elena Viktorovna Nasedkina (Moscow), Senior Researcher at the Memorial Apartment of Andrei Bely (Department of the State Pushkin Museum), Keeper of the Museum collection.



Research interests: art and literature of the late XIX–XX centuries, Andrei Bely portraits, caricatures and parodies, literary illustrations of the late XIX — early XX centuries.

Irina Obuchowa-Zielinska (Warsaw, Poland), Ph. D., Consulate General of Poland in Irkutsk, assistant for culture and science; member of Scientific Council of Cultural Information Center «Russian emigration» (St. Petersburg). Scientific interests: history and art of Russian emigration, European symbolism and Art Nouveau.

Yuri Borisovich Orlickiy (Moscow), Doctor of Philology, Russian State Humanitarian University, a Leading Researcher at the Mandelshtam's Educational and Scientific Laboratory of the Institute of Philology and History. Scientific interests: prosody, the history of Russian poetry.

Vadim Polonsky (Moscow), DrSc., deputy director of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences (IMLI RAN), head of the Department of Russian literature of the end of the 19th — early 20th c. at IMLI RAN, professor of the Department of Russian Classical Literature at the Russian State University for the Humanities, chief-editor of the "Bulletin of the Russian Academy of Sciences. Studies in Literature and Language". Fields of interests: Russian literature of the end of the 19th — early 20th c., Comparative Literatures, Russian-French literary contacts, Literary Theory.

Irina Mikhailovna Sakhno (Moscow), Ph.D. in Philology, full-time Professor in the Department of Theory and History of Culture, Liberal Arts and Humanities, the Peoples' Friendship University of Russia.

Olga Alexeevna Simonova (Moscow), candidate of Philology (Ph. D.), Senior Researcher of the Institute of World Literature of Russian Academy of Science. Scientific domains: Russian literature of the Silver Age, women's magazines, mass literature, children's literature.

Daria Sinichkina (Paris), Ph. D. student at the Sorbonne University. She is currently writing her dissertation, titled «Revolution and culture in the literary works of Nikolai Klyuev from 1917 to 1934» under the supervision of Professor Catherine Depretto.

Elena Konstantinovna Sozina (Ekaterinburg, Russia), Doctor of Philology, Head of Department for Russian Literature History, History and Archeology Institute, Ural Branch of the Russian Academy of Science.

Monika L'vovna Spivak (Moscow, Russia), Doctor of Philology, Honored Worker of Culture of the Russian Federation; «Memorial Apartment of Andrey Bely» (department of A.S. Pushkin State Museum), director of department; A.M. Gorky Institute for World Literature (Russian Academy of Science), Senior Researcher. Research interests: literature, culture, ideology of the first third of the XXth century.

Danuta Szymonik (Siedlce, Poland), Doctor of Philology, professor, Natural Humanities University in Siedlce, the Head of the Chair of Russian Literature and Comparative Literature. Circle of interests: Russian, Polish and Ukrainian literature at the end of the XIXth — the beginning of the XXth centuries, the literature and philosophy of Russian emigration, Comparative Literature.

Natalja Šroma (Rīga, Latvia), Doctor of Philology, Department of Russian and Slavic Studies, Faculty of Humanities, University of Latvia, Associated Professor. Field of the academic interests: History and Poetics of the Russian Literature of the XXth — beginning of the XXIth century, Russian Literature of Emigration and Diaspora.

Andrey L'vovich Toporkov (Moscow), correspondent-member of the Russian Academy of Sciences (2006), Doctor of Philology (1998), Senior Researcher, Department of Folklore, A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Sphere of interests: Russian folklore, History of Russian Literature, Ethnography.

Anastasija Vedela (Riga, Latvia), Doctor of Philology, a teacher at the Department of Russian and Slavic Studies, Faculty of Humanities, University of Latvia. Field of academic interests: comparative literature, history of the Russian literature of the XXth century, Russian literature of emigration and Diaspora.

Efim Isaakovich Vodonos (Saratov, Russia), Honored art worker of the Russian Federation, the Saratov State Art Radishchev Museum, head of Department of Russian Art. Area of scientific interests: Russian art of the turn of the XIXth — XXth centuries.

Nataliya Vitalievna Zlydneva (Moscow), Ph. D. in Art History (hab.), the head of culture history department at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences. Field of interests: cultural semiotics, structure of text, XXth century visual art, Slavic mythology, visual narrative.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- Абашев В.В. 58, 62
Абрамович В. 384, 387
Августин Блаженный 102
Аверьянова О. 174, 189
Адамович Г. 111, 112, 117, 120–122
Азадовский К.М. 67, 68, 73–75, 78
Айзенштейн Е. 115, 122
Александр I 98, 103
Алкей 35, 39, 41, 52
Альберт Великий 163
Анаксимандр 228
Анджеевский Е. 15
Андреев Л. 95, 174, 323
Андреев Ю.В. 61, 63
Андреева Е.А. 173
Анненков Ю. 319–321, 326–328, 393, 394
Анненский И.Ф. 14, 24, 29
Аполлинер Г. 133, 134, 135, 142
Арапов А. 320
Аристотель 233
Аркадьев М.А. 225, 235
Аронов И. 260, 281
Арп Ж. 261, 281
Асоян А.А. 86, 103
Ауэрбах Э. 27, 28, 29
Афанасьев А.Н. 332, 353
Ахматова А.А. 23, 29, 91, 103, 174, 327, 346–348, 353, 398
Бакст Л. 318, 357
Бальмонт К.Д. 147, 173, 174, 190, 276, 277, 281, 331
Банг Г. 272, 281
Баратынский Е.А. 69, 71, 78
Барди С. де 93
Батай Ж. 310
Бах И.С. 129
Бахтин М.М. 18, 28, 29
Бачинин В.А. 62, 63
Башляр Г. 268, 269, 281
Бедье Ж. 108, 120, 122, 123
Бекетова М.А. 111, 122
Бёклин А. 14, 200, 391
Белкин В.А. 363, 391
Беллини Д. 171
Белова О.В. 331, 353
Белоус В. Г. 162, 166
Белый Андрей 14, 87, 90, 91, 103, 147–154, 156, 157–163, 166–168, 200–202, 209, 217, 243, 250–253, 255, 266, 276, 278, 279, 281, 357–371, 389, 391, 394, 398, 399
Бельский В.И. 349, 350, 353
Бемелен Й. ван 154, 167
Бенуа А.Н. 109, 122, 273, 315
Беньямин В. 15
Бердслей О. 172, 182, 189, 190, 390
Бердяев Н.А. 193, 205, 217, 243, 244, 246, 253
Бёрн-Джонс Э.К. 271
Бессонов П.А. 199, 217
Бинг С. 263
Биск А. 43, 49, 50, 52, 53
Бисский З. 377
Блаватская Е.П. 225, 226, 231, 385
Бобышов М.Б. 325
Богданов А.А. 378
Богомолов Н.А. 306, 310, 385, 387
Бодлер Ш. 234, 260, 261, 276, 281

* Указатель составила Е.А. Извозчикова.



- Бондарев Г.А. 167
Боннар П. 267, 282
Бор Н. 374
Борисова-Мусатова Е.Э. 269, 281
Борисов-Мусатов В.Э. 260–262, 264, 265, 268–274, 276–278, 280–282, 392
Боткин Ф.В. 267, 268, 275, 276, 277, 392
Боттичелли С. 171, 274
Браудо Е.М. 107, 109, 122
Браунинг Р. 133
Брехт Б. 128, 142
Бродский И. 132, 133, 135, 137, 141
Бройтман С. 23
Бруно Д. 163
Бруштейн А. 120, 122
Брюсов В.Я. 14, 15, 22, 23, 29, 40, 42, 43, 52, 55, 58, 62, 90, 103, 114, 117–123, 126, 127, 133, 136, 141, 201, 217, 358, 361, 365, 383
Бугаева К.Н. 151, 157, 167, 367
Букиник М.Е. 261, 265, 269, 281
Букс Н. 306, 310,
Булгаков С.Н. 93, 103, 193, 205, 213, 215, 241, 253
Бунин И.А. 14, 96, 227
Буренина О. 306, 310
Буриан Э.Ф. (Burian E. F.) 128, 141
Бурлюк Д. 211, 302, 305, 306, 310, 393
Буслаев Ф.И. 197, 198, 217
Былинин В.К. 331, 332, 341, 347, 353
Бэлза С. 90, 103
Вагинов К. 112, 117, 121,
Вагнер Р. 109–114, 117, 120–125
Валентинов Н. 364
Вальтер В.Г. 109, 123
Васильева Т.Л. 392
Васильковский П.Е. 340, 343, 344
Васнецов А.М. 280
Васнецов В.М. 331, 333–338, 229, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 352, 355, 391, 394
Вахтангов Е.Б. 321
Ведела А. 123, 124,
Вейден Р. ван дер 171
Веласкес Д. 204
Венгеров С.А. 90
Венецианов А.Г. 287
Вербер Б. 15
Вересаев В.В. 39, 52, 73, 75, 78
Вероккьо А. 171
Вертинский А. 323, 325
Верховский Ю.Н. 44, 45, 52, 53, 222
Веселовский А.Н. 107, 108, 109, 123, 177, 178, 188, 193, 196, 197, 198, 206, 217
Викулина Л. А. 131, 135, 142
Владимиров В.В. 201
Владышевская Т.Ф. 74, 78
Водонос Е.И. 291, 295
Воинов В.В. 358, 369
Волошин М. 14, 96, 203, 204, 217, 243
Волькенштейн В.М. 222
Воротников Ю.Л. 331, 336, 353
Врубель М.А. 273, 275, 278, 281
Врхлицкий Я. 14
Высоцкий В.С. 132
Выспанский С. 14, 17
Вышеславцев Б.П. 205
Вьюяр Э. 269
Габриак Ч. Де (псевд. Е.И. Дмитриевой) 114, 116, 121
Гаген-Торн Н.И. 358, 369
Газданов Г. 227
Гайдебуров П.П. 350
Галахов А. 107, 123
Галушкина А.С. 289, 295
Гандлевский С. 314
Гарднер В. 49, 52
Гаспаров М.Л. 47, 52, 70, 78, 119, 123
Гастев А.К. 378, 379, 387
Гауптман Г. 14, 128, 132, 133, 136, 142
Гачева А.Г. 242, 253
Гейне Г. 139, 172
Генкель А. Г. 162, 167
Герцык А.К. 41, 43, 44, 50, 52, 53
Гете И.-В. 127, 130, 131, 132, 136

- Гиппиус З.Н. 96, 248, 249, 253, 255
Гитлер А. 128
Глаголь С. 260, 281
Глюк К.В. 129
Гоголь Н.В. 18, 29, 102, 159, 167, 389
Гозенпуд А. 114, 123
Голенищев-Кутузов И. 29
Головин А.Я. 265, 277, 281
Гомер 13, 15, 18, 20, 22, 29, 69, 70, 73, 75, 77, 80
Гончарова Н. 310
Гораций 34, 42, 43
Горин-Горяинов Б.А. 327
Городецкий С. 96, 200, 202, 203, 205, 208, 217, 219, 240
Горский А.К. 205
Гофман М.Л. 41, 42, 52
Гофман Э.Т.А. 131
Гоцци К. 327
Гоццоли Б. 171
Грачева А.М. 175, 178, 189, 207, 208, 211, 217
Грейвс Р. 29
Гремон А. 172
Григорьев В.П. 136, 142
Гримберг Ф. 141
Грин А. 131, 133, 138, 139, 141, 143
Гумилёв Н.С. 14, 20–29, 31, 67, 174, 227, 228, 230, 235, 331
Гуро Е. 305, 310
Гусарова А.П. 259, 281
Гутерман А.А. 333, 354
Гюисманс Ж.Ш. 172
д'Аннунцио Г. 271, 281
Давыдов Г. 141
Давыдова О.С. 259, 280–282, 392
Даль В.И. 331, 353
Данте А. 18, 19, 29, 85–105, 115, 120
Дебюсси К. 321
Декарт Р. 163
Деларош П. 172
Делич И. 228
Дени М. 266, 267, 268, 270, 272, 273, 276, 279, 280
Денисов В.И. 275, 278
Дессо-Гойтайн Э. 172
Дживелегов А.К. 97–98, 100–105
Джойс Д. 14
Джотто 171, 278
Добролюбов А.М. 67
Додеро Коста М.-Л. 99, 103
Долгополов Л.К. 253
Долинов М.А. 47, 52, 53
Донателло 171
Донати Д. 92
Доре Г. 172
Достоевский Ф.М. 55, 85, 110, 213, 234, 240–243, 247, 251, 253, 254, 397
Дрейдж Ч. 33, 52
Дриго Р. 318
Дык В. (DykV.) 128, 131, 133, 141
Дэвидсон П. (Davidson P.) 86, 87, 104
Дюрер А. 171
Еврейнов Н.Н. 174, 317, 319, 320, 328, 329, 394
Егунов А.Н. 29
Елеонская Е.Н. 107, 123
Ельницкая С. 128, 142
Ершов Г. 380, 387
Есенин С.А. 67, 148, 174, 200, 209, 217, 240, 331, 383
Ефимов И.С. 358
Ефросин, монах 214, 218, 392
Жаков К.Ф. 221–237
Жасминов А. (псевд В.П. Бу-ренина) 362, 369
Жид А. 266, 282
Жинкин Н. И. 307, 310
Жирмунский В.М. 87
Жуковский В.А. 18, 69, 110, 223
Забелин И.Е. 342
Заболоцкий Н. 91, 210, 217
Задонский А. 131, 142
Зайцев Б. 91
Замирайло В.Д. 264, 282
Заневский А. 129, 130, 139, 141
Захаров В. 141
Званцев М.П. 333, 335, 353
Зданевич И. 299
Зелинский Ф.Ф. 41
Зимрок К. 130
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 90, 96

- Злыднева Н.В. 301, 302, 310, 387
Зорина Т.С. 20, 29
Ибсен Г. 128, 133, 142
Иванов Вяч. И. 14, 23, 35–40,
44, 52–54, 71–73, 77, 78, 89, 90,
94–96, 103, 104, 115, 117, 121,
147, 194, 201, 203–205, 217, 219,
243, 246, 253, 254, 276, 331
Иванов Вяч.В. 374, 387
Иванов Г. 112, 117, 121
Иванов К.А. 108, 123
Иванов С.Л. 201
Иванов-Разумник Р.В. 71, 156,
157, 167, 211, 360, 369, 389
Игнатъев И. 309, 310
Иоанн IV (Грозный) 198
Исаева Е.И. 321
Истомин К. 332
Исцеленнов Н.И. 176, 181, 189,
389, 390
Кабанов А. 141
Кавафис К. 14
Каган М.Д. 214, 218
Кампанелла Т. 147, 149–153,
156–157, 162–163, 167–168
Кандинский В.В. 260, 263, 264,
271, 273, 274, 276, 277, 279, 281, 282
Капеллан А. 93
Караваджо 171, 345
Карамзин Н.М. 159
Кареев Н. 224, 235
Карманский П. 17
Карсавина Т.П. 318
Кафка Ф. 14
Керн Г. 59, 63
Кесслер С. 171
Кини Г. 272
Кирпичников А.И. 107, 123
Киселева Л.А. 68, 78, 209, 217
Клен Ю. 17
Климит Г. 172
Клычков С.А. 200
Клюев Н.А. 67–80, 148, 174,
198, 200, 208, 209, 211, 212,
217–219, 245, 331, 399
Клюн И. 307
Кнопф Ф. 279
Козьма Прутков (псевд.) 317
Козьменко М.В. 176, 189
Коломийцев В. 110, 122
Комарович В.Л. 246, 253
Комиссаржевская В.Ф. 317, 323, 350
Комиссаржевский Ф.Ф. 317
Кондратьев А.А. 40, 41, 50, 53, 227
Коонен А. 321
Коперник Н. 150
Коптяев А.П. 109, 123
Корвин Т. 129, 130, 132–135, 141
Корнель П. 163
Коровин К.А. 259, 281
Короткина Л.В. 392
Костеневич А. 272, 282
Костин В.И. 289, 290, 295
Котельников В.А. 242, 253
Котрелев Н.В. 89, 103
Кранах Старший Л. 171
Кривулин В. 135, 139, 142
Кристи А. 139, 142
Крусанов А.В. 299, 310
Крутов Н. 91, 103
Крученных А.Е. 147, 300, 301,
303, 304, 307–311, 393
Кубин А. 268, 270
Кудряшов А. 375, 395
Кузмин М. 112, 114, 116, 118, 121,
123, 174, 270, 274, 278, 282
Кузнецов П.В. 259, 262, 275,
280, 281, 282, 392
Кузнецова Г. 96
Кузьмин Н. 363, 369
Кустодиев Б.М. 273
Кутепов Н.И. 341, 344, 354
Лабас А. 386, 388
Лаврентьев А.Н. 327
Лавров А.В. 147, 162, 166, 167,
364, 369, 389
Лалетина О.С. 58, 59, 63
Ланда Д. (Landa D.) 128, 141
Ланн Ж.-К. 307, 311
Ларионов М.Ф. 300–303, 306,
310, 311, 374, 393
Лебедева И. 382, 387
Лебедева Ю. 289, 295
Леви-Дюймэ Л. 172

- Лейдерман Н.Л. 133, 142
Лекманов О.А. 20, 29
Леонардо да Винчи 103, 341
Леон-Дюфур К. 254
Леонтьев К.Н. 19, 31, 242
Лермонтов М.Ю. 110, 326
Лимеров П.Ф. 223, 226, 235
Лимерова В.А. 236
Липпи Ф. Ф. 171
Логинов С. 141
Ломоносов М.В. 368, 369
Лоос А. (Loos A.) 280, 282
Лосев А.Ф. 74, 78
Лотман Ю.М. 301, 311
Луини Б. 170
Луис П. 40, 51, 52, 53
Луначарский А. В. 149
Лучишкин С. 379
Магомедова Д.М. 21, 29, 253, 331, 332, 341, 347, 353
Мазаччо 171
Макиавелли Н. 153
Маковский М.М. 29
Максимов С.В. 240, 253
Малевич К.С. 266, 299, 307, 311, 312, 374
Малинкович И. 128, 132, 135, 142
Малларме С. 172
Мальмстад Дж. 167, 369, 389
Мамардашвили М. 15, 29
Мандельштам Н.Я. 382, 387
Мандельштам О.Э. 12, 23, 27, 29, 67, 69–71, 79, 91, 174, 258, 368, 369, 382, 385–387
Марджанов А. 320
Мариенгоф А.Б. 174
Марк, апостол 172
Маркова Е.И. 68, 79
Марр Н.Я. 124, 157
Мартин Г. 267
Массне Ж. 172
Матич О. 175, 189, 266, 282
Матюшин М. 376, 377, 378, 388
Маяковский В.В. 96, 136, 137, 138, 305, 306, 308, 310, 311, 383, 393
Мейерхольд В.Э. 109, 115, 122, 123, 161, 318, 319, 321, 325, 327, 329, 362
Мейлах М.Б. 91, 103
Мельников Д. 323
Мемлинг Х. 171
Мережковский Д.С. 91, 92, 93–103, 105, 243–245, 247–249, 253, 255, 331, 341, 344, 354
Мериме П. 131
Меркурьева В.А. 351, 352, 354
Микеланджело Буонарроти 98
Миклашевский К. 319, 328
Милашевский В. 358, 369
Милиоти В.Д. 275
Миллес Д.Э. 271
Милье П. 172
Минаев Д.Д. 108, 123
Минский Н.М. 87, 173, 174, 180, 189
Михайлов А.Д. 116, 119, 123
Михайлова А.А. 260
Мозер К. 280
Мольер Ж.-Б. 163, 323, 327
Моро Г. 172, 277
Морозова М. К. 278
Моцарт В.А. 129
Мочалов Л.В. 128, 268, 287, 289, 295
Муравьев В.Н. 193, 198, 199, 208, 212–217, 219
Муха А. 172
Мухина В. 320
Мюссе А. 270
Набоков В.В. 55, 121
Налимов В.П. 229
Нестеров М.В. 260, 281
Николеску Т. 161, 166, 167
Ницше Ф. 27, 148, 240, 254
Новалис 109
Нувель В.Ф. 260
Обатнин Г. 246, 253, 254
Обермайер Б. 307, 311
Обухова Э. 137, 142
Одоевцева И. 113, 114, 121, 123, 124, 358, 370
Островский А.Н. 115
Остроумова-Лебедева А.П. 358
Оцуп Н.А. 114, 121, 124
Павлова Т.В. 134, 167, 174, 189, 369, 389

- Паперно И. 73, 79
Парнис А. Е. 136, 142
Парнок С.Я. 46, 47, 52, 53, 121, 133, 135, 141
Пастернак Б.Л. 121, 287, 295
Пашенко М. 349, 354
Пахмусс Т. (Pachmuss T.) 99, 104
Певцов И.Н. 302, 311
Перцова Н.Н. 302, 311
Петипа М.И. 318
Петрарка Ф. 87, 88
Петров-Водкин К.С. 285, 286, 288, 290, 292, 293, 295, 296, 390, 393
Петровская Н. 364
Петровский Е.М. 109, 124
Петросян М. 141
Петрухин В.Я. 331, 353
Питкерт-Нолидж Д. 263
Платон (Plato) 90, 96, 200, 203, 204, 251
Платонов А. 384, 385, 387
По, Эдгар 131
Поленова Е.Д. 261, 265
Полонский В.В. 103
Понырко Н.В. 218
Поплавский Б. 122
Попова Л. 310
Порфирьев И.Я. 193, 194, 197, 206, 218
Поспелов Г.Г. 287, 289, 295, 302, 311
Поттхофф В. (Potthoff V.) 86, 104
Правдич-Неминский В. 377
Превиати Г. 267
Прокофьева В.Ю. 124
Пунин Н.Н. 289, 295
Пушкин А.С. 40, 79, 159, 367, 368, 370
Пыпин А.Н. 193, 194, 196, 197, 218, 219
Пьомбо С.дель 171
Радлов С. 321
Ражнев Г.В. 332, 354
Раку М. 349, 354
Рафаэль С. 85
Редон О. 172, 259, 264
Редько К. 380–383, 388, 395
Рейн (Божерянова) Б.А. 319
Рембрандт Р. Ван 171
Ремизов А.М. 114, 120, 124, 175–179, 181, 183–189, 191, 198, 206–208, 211, 217, 229, 231, 236, 240, 322, 389, 390
Рени Г. 171
Реньо А. 172
Рерих Н.К. 225, 240, 264
Рескин Д. 85
Реформатская М.А. 287, 289, 295
Рикер П. (Ricoeur P.) 16
Римская-Корсакова С.В. 291, 349
Римский-Корсаков Н.А. 353
Риппл-Роная Й. 263
Ришелье А.Ж. дю П. 163
Ровинский Д.А. 331, 354
Роденбах Ж. 88, 263
Родионова О. 130, 141
Родченко А. 379
Рождественская М.В. 218
Розанов В.В. 202, 382, 387
Розанова О. 310
Рознатовская Ю.А. 174, 189
Ромодановская Е.К. 174, 189
Рощина-Инсарова 327
Рубенс П. П. 171, 304
Рукавишников И.С. 55–64
Русаков Ю.А. 289, 295
Руссель К.-К. 271
Руссо Ж.-Ж. 246
Рыженков В. 328
Рыльский М. 17
Рыстенко А. В. 175, 177, 189
Рычков А.Л. 243, 254
Рябушкин А.П. 273
Сабашникова М. 96
Савватеева И.В. 172, 189
Савинков С.В. 175, 189, 190
Савинов А.И. 280
Сапунов Н.Н. 280
Сардан А. (А.П. Баранов) 379
Сафо 33–37, 39–42, 44, 45, 47–53
Свириденко С. 109, 124
Свиясов Е.В. 33, 35, 44, 52
Северянин И. 115, 122
Сегаль С. 366, 370, 391
Седых О.М. 200, 218

- Серов В. 14, 30, 391
Сесто Ч. де 171
Силард Л. 86, 103
Скарская Н.Ф. 350
Скартаццини Д.А. 90
Скороходов М. В. 78
Скрябин А.Н. 276
Слепакова Н. 128, 130–133, 135, 140, 141
Смирнов А.А. 109, 114, 124
Смирнов С.И. 240, 254
Смоленский В. 114, 120, 124
Созина Е.К. 223, 225, 235, 236
Соколов Б.М. 301, 311
Сократ 74, 75, 80
Соларио А. 171
Соловьев В.С. 19, 20, 29, 31, 86, 87, 95, 204, 205, 213, 242, 243, 254, 318, 359, 360
Соловьев С.М. 40, 52, 53
Сологуб Ф. 55, 117, 122, 243, 247, 249, 250, 254, 255
Сомов К.А. 260, 262–264, 270, 272, 273, 282, 316, 325, 392
Соснора В. 137, 138, 141
Спасский С.Д. 367, 368, 370
Спивак М. Л. 149, 161, 166, 167, 347, 354, 369, 370, 394
Станюкович В.К. 260, 271, 273, 274, 277, 282
Степанов А.Г. 33, 52
Степанов Ю.С. 239, 254
Степанова В. 310
Степун Ф.А. 261, 262, 282, 358, 370
Столица Л.Н. 48, 49, 52, 53
Стравинский И.Ф. 240
Страсбургский Г. (Strassburg, von G.) 107, 108, 115, 116, 123, 124
Стратановский С. 133, 135, 141
Стржиговский Й. (Strzygowski.) 156, 157
Стругацкие А. и Б. 141
Студенцов Е.П. 327
Субботин С.И. 68, 78, 79
Сунни Т. 131, 143
Суриков В. 172
Сулис Б.Д. 290, 291, 295
Таиров А. 320, 321
Терапиано Ю. 114, 116, 122
Тесла Н. 384, 387
Тильберг М. 377, 387
Тихвинская Л. 390
Тихонравов Н.С. 193, 195, 218, 219
Тициан В. 171
Толстиков В.С. 57, 63
Толстой Л.Н. 85, 95, 110, 251
Топорков А.Л. 215, 218, 382, 383, 387
Топоров В.Н. 91, 103, 235
Тораманян Т. 156
Третьяков В.П. 354
Троцкий Л.Д. 128, 365, 370
Тынянов Ю. 74, 79, 286
Тышлер А. 379
Тьеполо Д. Б. 172
Тэффи Н. 114
Тютчев Ф.И. 74, 79
Уайльд О. 172–175, 178–180, 182, 183, 185, 187–191, 390
Уваров А.С. 332, 354
Удальцова Н. 308
Ульянов Н.П. 325
Успенский Б.А. 246, 254
Успенский П. 377
Уткин П.С. 263, 264
Ушакова Т. 29
Фалилеев В.Д. 262
Фаустов А.А. 175, 190
Февралева О.В. 247, 254
Федоров Н.Ф. 97, 205, 213, 215, 397
Федоров Ф. П. 110, 124
Федотов Г.П. 246, 254
Фейхтвангер Л. 15
Фердинандов Б. 321
Филонов П. 209, 210, 375, 380, 387, 395
Филосов Д.В. 364
Флакер А. 305, 311
Флобер Г. 172, 178
Флоренская О.А. 360, 394
Флоренский П.А. 200–202, 204, 207, 209, 218, 383
Флорский И. 101, 241
Фокин М. 318, 325
Фома Аквинский 163
Фостер Х. 282

- Фрейд З. 61
 Фрейденберг О.М. 124
 Хавкина Н.Я. 277, 392
 Хардт Э. 109
 Хармс Д. 380,
 Хинтон Ч. 377
 Хлебников В. 133, 134, 136–138, 141,
 142, 200, 209–211, 218, 263, 302,
 303, 306, 308, 311, 312, 379, 387
 Христофорова Н.Ф. 69
 Хрусталеv-Носарь Г.С. 345
 Цветаева М.И. 115, 124, 130,
 131, 133–139, 142, 143
 Цивьян Т.В. 17, 29, 235
 Циолковский К.Э. 375
 Цукмайер К. 128, 133, 134, 140, 143
 Чайковская В. 294, 295
 Чеботаревская А. 14
 Черский Л.Ф. 342, 343, 344, 354
 Чехов А.П. 232, 320
 Чешихин В.Е. 107–110, 113, 122, 124
 Чулков Г.И. 247, 254, 255
 Шаванн П. С. П. де 172
 Швайггер Г. 171
 Шварсалон В. 96
 Шварц Е. 321
 Шеврёль М. 267
 Шевченко А. 304, 305, 311
 Шекспир В. 109, 114, 132
 Шенгели Г. 142
 Шершеневич В.Г. 174
 Шимановский К. 14
 Широков П. 309, 311
 Шлинк Б. 15, 30
 Шмидт А. 93
 Шницлер А. 318
 Шопенгауэр А. 109
 Шпенгель Г. (Spengel G.) 99, 104
 Шпильрейн С. 95
 Шримад Бхагаватам 224, 230, 235
 Штайнер Р. 152, 153, 156, 167
 Штук Ф. фон 172, 201, 266
 Шуберт Ф. 113
 Шуман Р. 276, 318
 Шутова Т.А. 394
 Шухаев В.И. 325
 Шют Н. 128, 143
 Щепкина-Куперник Т.Л. 110–
 122, 124
 Эйнштейн А. 374
 Экстер А. 310
 Эллис (Кобылинский Л.) 88, 89,
 97, 104, 281
 Эльский К. 323
 Эндер Б. 385
 Эндер М. 376
 Эренбург И.Г. 357, 370
 Эрнст С. 263, 282
 Эткинд Е. Г. 95, 104, 128, 136, 143
 Эфрос А. 320, 328
 Юнг К.Г. 9, 61
 Юрьев Ю. 326
 Яблоков Е. А. 131, 143
 Яковлев А.Е. 325
 Яковлев М.В. 242, 254
 Якулов Г. 321
 Якунчикова М.В. 260, 261, 263,
 276, 280
 Янечек Дж. 303, 311
 Яновский Б. 325, 328
 Яр-Кравченко А.Н. 75
 Ясперс К. 15
 Яцкевич Л.Г. 208, 209, 218
 Bernheimer Ch. 172, 190
 Caprioglio N. 99, 104
 Daffner H. 190
 Decaudin M. 172, 190
 Dijkstra B. 172, 190
 Hausamann T. 190
 Liebs E. 127, 143
 Lobsien E. 13, 30
 Long J. C. 190
 Mnich L. 24, 30
 Murray P. 74, 79
 Neginsky R. 190
 Ronen O. 71, 79
 Spanuth H. 127, 143
 Szymonik D. 56, 57, 63
 Tillberg M. 377, 387
 Zagona H.G. 172, 190
 Zenkine S. 172, 190
 Zięba G. 190
 Zingarelli N. 104



УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ *

- Аарон 148, 166
Авель 9
Агасфер 9,
Агнесс 131, 133
Адам 9, 23, 115, 116, 239
Акулина Мокеевна 248,
Алеша Карамазов 242
Алконост 197, 208, 211, 331-335,
338, 347-355, 391, 394
Амедей 132, 135
Аммон-Ра 233,
Амфитрита 37
Ангро-Майнью 229
Антихрист 247, 253, 360, 361
Аполлон 40, 75, 76, 90, 121, 122,
264, 292, 323, 390
Ариадна 9, 109
Ариман 230,
Аркадьев Борис 56
Арлекин 314, 316, 318-323, 325,
328-329, 360-361, 365-366,
371, 391, 393-394
Асмодей 196, 197, 205, 206, 214
Афанасий Иванович 131
Афанасий Муромский 74
Афродита 37, 117, 119, 305, 312,
Ахилл 20-28, 31
Ахурамазда 229
Беатриче 9, 86-88, 92-96, 99
Бова Королевич 199
Бог 13, 42, 59, 71, 90, 116, 163,
173, 207, 212, 226, 227, 230,
231, 239, 241, 243, 248, 249,
252, 359, 368
Богоматерь 113, 193, 203, 205,
252, 287, 292-294, 296
Брамбилла 321
Брахма 223, 224, 230, 232, 233
Бригелла 319
Буратино 328
Ванька Каин 199
Василий Окулович 196
Василиса Прекрасная 302
Венера 47, 274, 299- 306, 309,
312, 386, 393
Вергилий 213
Версиков 251
Виктор Макарович 61, 62
Гамаюн 331, 332, 335-348, 350-
355, 391, 394,
Гамлет 9, 16, 85, 86, 132, 139
Гараморт 221
Горчеев Кирилл 56
Гретхен 130
Давид, царь 196, 250
Даная 118
Дафнис 26
Демон 196, 205-207, 211, 214,
278, 360
Джюльетта 9, 109, 114
Диана 119
Дионисий (Дионис) 203
Дон Жуан 9
Дон Кихот 85, 86
Дьявол 136, 212, 230, 243
Ева 9, 23, 115, 116
Егорий-змееборец 209, 214-
216, 218

* Указатель составила Е.А. Извозчикова.



- Единорог 78, 197, 205, 209, 217
 Елеафал 200
 Елена 109, 118
 Ен 229, 231, 232
 Заратустра 162, 234, 254
 Зосима, старец 234, 242
 Иван Карамазов 102
 Иван-дурак 61
 Ивашка Труфанец 341
 Изольда 95, 107–125
 Иисус Христос 94, 154, 166, 239, 249, 361, 363, 364, 368, 371
 Индрик 200
 Инмар 229
 Иоанн Богослов 240,
 Иоанн Предтеча 171, 172, 178, 191
 Иоканаан 172–174, 178–180, 182, 185, 191
 Иосиф Флавий 171
 Ирод 171, 172, 177, 178, 184, 191
 Иуда 9
 Каин 9
 Калипсо 14, 391
 Кентавр 197, 198, 201–203, 209–211, 214, 277
 Керемет 229
 Киприда 119
 Китоврас 194–200, 202–219, 390, 392
 Коломбина 314–316, 318–320, 322, 329, 390,
 Корнилий, старец 248
 Король Артур 108, 157
 Король Лир 132
 Котик Летаев 364, 369
 Краснин Борис Иванович 139
 Крысолов 126–144
 Лазарь Муромский 74
 Лазрт 13
 Леда 118,
 Ленин В.И. 380
 Мадонна 286, 287, 294, 296, 390, 393
 Макар 55, 56
 Мария Магдалина 184
 Мартын Ушак 341
 Маскарилья 319
 Медуза-Горгона 345, 346
 Мерлин 196, 217
 Мили-Кили 233
 Минотавр 56
 Моисей 359
 Морольф 196, 199, 217
 Навуходоносор 215
 Нарцисс 9
 Нимфа 38, 202, 267, 275, 392
 Одиссей 9, 13–28, 31, 68, 391
 Озирис 233
 Омоль 229, 231, 232
 Ормузд 157, 230
 Орфей 23, 203
 Офелия 9
 Павел I 56
 Павел, апостол 193
 Пам Бур-Морт 223, 226, 227
 Пан-сотник 223,
 Панталоне 318
 Паоло 94, 108, 109
 Парис 109
 Парки 76
 Пасифай 56
 Паскуэлла 319
 Пегас 76
 Пенелопа 9, 118
 Перс 76
 Петрушка 358
 Пифагор 228,
 Платон Каратаев 251
 Полкан 199, 215
 Пор 196
 Прекрасная Дама 92
 Принцесса Турандот 321
 Прометей 9
 Психея 299
 Пульхерия Ивановна 131
 Пульчинелла 319
 Пьер Безухов 251
 Пьеретта 320, 321
 Пьеро 314–316, 318–320, 322, 323, 325–327, 329, 390
 Ромео 9, 109, 114
 Садко 73,
 Саломея 171–175, 177–180, 182–185, 188–191, 389, 390

- Сатана 247
Сатир 203, 204
Сафо 33-37, 39-42, 44-45, 47-53
Святогор 215
Серафим 278
Симонетта Веспуччи 273, 274, 282
Сирена 14, 38, 331, 348
Сирий 197, 208, 209, 211, 212, 331-335, 337-338, 346-353, 355, 391, 394
Скарамуш 319
Сменцев Роман 249
Смеральдина 319
Соломон 179, 191, 194-199, 205-209, 211, 212, 214, 215, 217-219, 389, 392
София 93, 199, 208, 212-216, 359
Софроний, иеромонах 247
Софья, скитница 248
Стефан Пермский 223, 226
Стратим-птица 200
Танатос 95, 179, 305, 312
Тантрис 109
Телемак 13, 17
Тесей 9
Тихон Запольский 248
Том Пилликок 132
Треплев К.Г. 232
Тристан 95, 107-125
Труфальдино 319
Факиров 380
Фалес 228
Фаон 37, 49
Фауст 9, 131-133, 221, 237
Феб 38
Феврония 349, 353
Феникс 332, 351
Финист 208
Флорентий 249
Франческа 94, 108, 109
Франческа 319
Хлоя 26, 76
Хмелев 247
Чам-пас 229
Черт 134, 249
Шайтан 229
Шива 224, 233
Эдгар 132
Эйольф 128, 142
Эол 37, 50, 233
Эос 69
Эрато 48
Эрос 95, 179, 203-205, 305, 312
Юма 229
Ярославна 118

Научное издание

«ВЕЧНЫЕ» СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ в литературе и искусстве русского модернизма

В оформлении обложки
использован фрагмент керамического панно,
исполненного в 1904 г. на заводе «Абрамцево»,
со здания Ярославского вокзала в Москве
(арх. Ф.О. Шехтель, 1902–1904)

Корректор М.Н. Толстая
Оригинал-макет А.С. Старчеус

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right
to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
+7(495)938-01-00
www.indrik.ru
market@indrik.ru

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Печать офсетная.
27,5 п. л. Тираж 500 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87